



El **POTRO**
AZUL
Vestigios
de una insurrección coreográfica

RAÚL PARRA GAITÁN

El **POTRO**
AZUL

V e s t i g i o s
de una insurrección coreográfica

*Beca de Investigación
Cuerpo y Memoria de la Danza
Ministerio de Cultura*

Raúl Parra Gaitán, 2014

Mariana Garcés Córdoba *Ministra de Cultura*
María Claudia López Sorzano *Viceministra de Cultura*
Enzo Rafael Ariza Ayala *Secretario General*
Guiomar Acevedo Gómez *Directora de Artes*
Ángela Marcela Beltrán Pinzón *Coordinadora Grupo Danza*
Raúl Parra Gaitán *Texto e Investigación*
Camilo José Uribe Arango *Diseño y Diagramación*

PLAN NACIONAL DE DANZA
TELÉFONO: 3424100 EXT. 1509, 1536, 1538, 1549

MATERIAL IMPRESO DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA CON FINES DIDÁCTICOS Y CULTURALES.
QUEDA ESTRICTAMENTE PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL CON ÁNIMO DE LUCRO,
POR CUALQUIER SISTEMA O MÉTODO ELECTRÓNICO SIN LA AUTORIZACIÓN EXPRESA PARA ELLO.

© MINISTERIO DE CULTURA
PRIMERA EDICIÓN 2015.

ISBN 978-958-8827-50-6



 MINCULTURA

Dedicada a Yesid Carranza (Anteros)

Índice

| | |
|--|------------|
| Índice | 7 |
| Imágenes | 8 |
| Agradecimientos | 10 |
| Introducción | 11 |
| | |
| <i>Capítulo 1</i> | <i>16</i> |
| Incorporación y transmisión de la memoria danzada | 16 |
| Historiar y rememorar las danzas | 18 |
| Lo tangible y lo ficcional del hecho danzado | 24 |
| Prácticas de reconstrucción y conservación de danzas | 29 |
| Memoria y reconstrucción de la danza en Colombia | 40 |
| | |
| <i>Capítulo 2</i> | <i>46</i> |
| Jacinto Jaramillo: pionero de la danza moderna en Colombia | 46 |
| La escuela de movimientos naturales | 48 |
| Reconstrucción de la clase de entrenamiento propuesta por el maestro Jacinto Jaramillo | 54 |
| El nacionalismo en la propuesta creativa de Jacinto Jaramillo | 87 |
| El devenir escénico de la danza tradicional, un acercamiento a la danza de autor | 96 |
| | |
| <i>Capítulo 3</i> | <i>122</i> |
| El Potro Azul | 122 |
| El potro azul: versión narrada | 124 |
| Los escritos sobre el Potro | 144 |
| Música, danza y vestuario del Potro | 148 |
| El héroe en la temática de El potro azul | 154 |
| | |
| <i>Conclusiones</i> | <i>162</i> |

| | |
|--|---------|
| <i>Referencias bibliográficas</i> | 166 |
| Historia y teoría de la danza | 166 |
| Danza en Colombia | 168 |
| Otros, historia de las artes e historia de Colombia | 170 |
| Fuentes de Internet | 171 |
| Artículos de prensa | 175 |
| Programas de mano | 180 |
| Videos, fotografías y Sonido | 181 |
| Entrevistas | 182 |
| <i>Anexos</i> | 185 |
| Anexo 1. Cronología Jacinto Jaramillo | 186 |
| Anexo 2. Danzas y piezas coreográficas creadas por Jacinto Jaramillo..... | 190 |

Imágenes

| | |
|---|----|
| Imagen 1. Caricatura tomada de la entrevista hecha a Jacinto Jaramillo por José Cañizales para el periódico <i>El Heraldo</i> de Caracas. Fotocopia del archivo del autor | 48 |
| Imagen 2. Primera marcha. Foto Beatriz Múnera | 57 |
| Imagen 3. Jacinto Jaramillo en clase con el Ballet Cordillera, Auditorio León de Greiff. Tomada del video <i>Jacinto Jaramillo un Potro Azul</i> de Juan José Vejarano (1990). Archivo del autor | 60 |
| Imagen 4. Floración. Foto Beatriz Múnera | 61 |
| Imagen 5. Juego de brazos. Foto Beatriz Múnera | 63 |
| Imagen 6. Dos momentos del juego de agua. Foto Beatriz Múnera | 65 |
| Imagen 7. Dos momentos del narciso. Foto Beatriz Múnera | 67 |
| Imagen 8. Junco roto. Foto Beatriz Múnera | 69 |

| | |
|--|-------------|
| Imagen 9. La súplica. Foto Beatriz Múnera | 72 |
| Imágenes 10 y 11. Marcha larga y Esclava. Foto Beatriz Múnera | 73 |
| Imágenes 12, 13 y 14. Diferentes momentos del rechazo. Foto Beatriz Múnera | 75, 76 y 77 |
| Imagen 15. Bacanal cerrada. Foto Beatriz Múnera | 78 |
| Imagen 16. Dos momentos de la Bacanal abierta. Foto Beatriz Múnera | 80 |
| Imágenes 17 y 18. Tres momentos del Eco. Foto Beatriz Múnera..... | 82 y 83 |
| Imagen 19. Óscar García. Foto tomada del video realizado por Soraya Vargas y John Quitián durante las entrevistas en el Jardín de Greta (2014). Archivo del autor | 89 |
| Imagen 20. Constancia de Emilio Murillo. Fotocopia en el archivo del autor..... | 101 |
| Imagen 21. Nota de prensa del periódico <i>El Colombiano</i> del 8 de agosto de 1954, p.4. Archivo del autor | 105 |
| Imagen 22. Programa de mano del Ballet Nacional, 15, 16 y 20 de enero de 1944 - Archivo del autor ... | 112 |
| Imagen 23. Yesid Carranza como el Potro. Tomada del video <i>Jacinto Jaramillo un potro azul</i> de Juan José Vejarano | 125 |
| Imagen 24. Programa de mano del Ballet Cordillera funciones del 27 y 28 de septiembre de 1989 en el Teatro Colón..... | 127 |
| Imagen 25. Figura de la mariposa. Foto tomada del documental <i>Jacinto Jaramillo un potro azul</i> de Juan José Vejarano (Fragmento) | 128 |
| Imagen 26. (fragmento) Presentación Potro Azul en Televisa, México, noviembre 21 de 1983. Archivo personal de Carlos Rojas (Cimarrón) | 130 |
| Imagen 27. La doma, foto tomada del video <i>Jacinto Jaramillo un potro azul</i> de Juan José Vejarano..... | 136 |
| Imagen 28. Jacinto Jaramillo durante un ensayo de El potro azul. Archivo del autor | 139 |
| Imagen 29. Escena de la despedida de El potro azul, imagen tomada de López Palma Dora, <i>La imagen real de Colombia a través de la danza</i> (1977) | 149 |
| Imagen 30. Estela Sandoval y Jairo Echeverri (el guerrillero) en la danza del Joropo. Tomada del video <i>Jacinto Jaramillo un potro azul</i> de Juan José Vejarano..... | 152 |
| Imagen 31. Tomada del video <i>Jacinto Jaramillo un potro azul</i> de Juan José Vejarano, donde se muestra la manga del pantalón garracín | 153 |
| Imagen 32. (Fragmento) Jacinto Jaramillo junto a una de sus pinturas donde aparece Simón Bolívar y El potro azul. Archivo del autor | 157 |
| Imagen 33. Presentación Potro Azul en Televisa, México, noviembre 21 de 1983. Archivo personal de Carlos Rojas (Cimarrón) | 204 |

Agradecimientos

A la Beca “Cuerpo y Memoria de la Danza” del Ministerio de Cultura porque me ayudó a concretar un proyecto aplazado hace muchos años. A Carlos Eduardo Sanabria mi tutor y cómplice en esta consolidación. A mi amiga Nubia Flórez quien me facilitó documentos escritos y audiovisuales sobre el maestro Jaramillo. A todos mis amigos que soportaron mis monólogos, disertaciones, dudas, temores sobre el potro: Leyla Castillo, Mauricio Lozano. A mis estudiantes de historia de la danza en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital quienes me impulsaron a profundizar en la historia de la danza. A Óscar García quien dedicó buen tiempo a recordarme y a enseñarme la clase, ejercicio a ejercicio, de la propuesta del maestro. A Juan José Vejarano quien de forma amena con su charla me brindó muchos de los recuerdos de su vida junto a los integrantes del Ballet Cordillera y al maestro Jaramillo. A los integrantes del tercer Ballet Cordillera especialmente a Stella Sandoval, Jairo Echeverri, Edgar Sandino, Rafael Barrera, David Escorcía, quienes concedieron entrevistas a lo largo de estos años. A todas las personas que cada vez que hallaron un recuerdo sobre Jacinto Jaramillo o *El potro azul* me lo hicieron llegar por cualquier medio. A mi maestro Yesid Carranza.

Introducción

En el momento de asumir la asignatura de historia de la danza (2004), de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital, al término de mis estudios de teoría de la danza, mis reflexiones se centraban no tanto en la historia universal como en la historia de la danza en nuestro país. El deseo de saber de aquellos que desde el pasado construyeron el presente que habitamos; querer conocer los eventos, las luchas, los descubrimientos y las confrontaciones de bailarines-coreógrafos-pedagogos que habitaron el mismo suelo que pisamos, hace parte del caldo de cultivo que me llevó a interesarme por el rescate de obras.

El presente texto, fruto de una búsqueda de una decena de años, se soporta en la reflexión historiográfica y estética sobre el fenómeno de la corporeidad y el movimiento en danza, durante los últimos 60 años en Colombia, y además para encontrar la relación de esta práctica artística con los contextos políticos, sociales, culturales y artísticos colombianos, vislumbrando formas de creación desde la visita, apropiación y recreación de una pieza coreográfica. De manera específica, se plantea la indagación teórica y práctica de la obra *El potro azul* (1975), del maestro Jacinto Jaramillo, quien con sus propuestas artísticas, pedagógicas e investigativas, contribuyó a fundar las bases para el desarrollo de la danza escénica en el país, como un primer ejercicio para la reconstrucción de una pieza importante del patrimonio dancístico nacional.

En términos generales, es muy importante incentivar, acompañar y fomentar la reflexión conceptual y la producción escrita, desde perspectivas historiográficas, estéticas y, en general, teóricas, sobre y desde la danza en Colombia y, particularmente, llegar al reconocimiento y producción de discursos y propuestas para construir la historia de la danza y de sus transformaciones, así como de identificar

problemas epistemológicos para la definición de los objetos y fenómenos dancísticos de esta historia. Es necesario reconocer lo que en danza constituye el legado tradicional del país, como objeto de conservación patrimonial, sobre todo como tradición viva y encarnada de las formas de pervivencia y diseminación de ese legado en las prácticas artísticas, culturales y educativas actuales en el campo dancístico. Incluso es necesario, en un giro estético-ontológico, esclarecer lo que constituye la obra de arte dancística, toda vez que su naturaleza efímera se encarna en las memorias corporales de los ejecutantes, intérpretes y coreógrafos, así como en las experiencias de las audiencias y en las formas de registro escrito y audiovisual en cada momento histórico.

Lo anterior puede darse respondiendo a algunos de los siguientes interrogantes: ¿Desde qué modelos, dentro del actual debate historiográfico y artístico, se puede formular una historia de la danza en Colombia? ¿De qué manera se registra o se sigue el indicio de la memoria para el caso de obras dancísticas, que viven en y del cuerpo y del movimiento? ¿Qué prácticas mnemotécnicas y de archivística intervienen en el cuidado, conservación y recreación de obras dancísticas que han configurado este campo en el país? ¿Por qué en algunas investigaciones sobre la danza tradicional colombiana, frecuentemente no se tiene en cuenta el movimiento y específicamente al cuerpo en movimiento, al gesto?

Al igual que en las demás artes y otras prácticas culturales inmateriales, el ejercicio de la memoria en la danza se apoya en el acopio y cuidado del registro fotográfico, textos escritos y registros audiovisuales que van quedando como rastros, síntomas o indicios. Sin embargo, surgen dudas acerca de la suficiencia y la adecuación de tales ejercicios de memoria para una forma artística que aún no cuenta con un sistema único de registro ampliamente difundido y compartido. Al lado de estas dificultades relativas acerca de la definición del objeto de estudio, creación e indagación en la danza, es necesario re-

conocer, en el caso colombiano, la enorme dificultad para ubicar y rastrear centros de documentación que den cuenta de procesos de archivo de lo que ha sido la historia de la danza en el país. Si bien hay que reconocer que el problema de la documentación ha sido objeto de discusiones y esfuerzos individuales aislados (por ejemplo, los pocos programas formales de educación superior en danza en el país han requerido y animado la construcción de repositorios en el campo de la danza), en todo caso aún no se dirime o, al menos, no se dilucidan los límites de la discusión sobre los formatos técnicos de registro y archivo, los criterios de curaduría que amparen y salvaguarden expresiones dancísticas significativas, y las relaciones entre el movimiento dancístico y corporal y la memoria y construcción histórica.

Alrededor de la pieza *El potro azul* y del trabajo del maestro Jaramillo en particular, he realizado trabajos previos que los señalan como punto de interés donde confluyen de forma evidente los problemas antes enunciados. Una aproximación a lo anterior es el resultado de la Beca de Investigación otorgada por el Ministerio de Cultura y forjada en compañía de Emilsen Rincón y Edwin Vargas, donde propusimos y realizamos una serie de trabajos biográficos sobre 3 maestros de la danza en Colombia, bajo el título “Memorias de cuerpo” (2008). En este trabajo, para el caso del maestro Jacinto Jaramillo, presentamos documentos sobre el desarrollo de la danza en el país en relación con la influencia del maestro y su obra. En el libro *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia* (Orozco, 2012), se encuentra el texto “El potro azul” de mi autoría. Se han desarrollado otros trabajos, particularmente en el convenio hecho por la Universidad Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura (2008), que han llevado a obtener gran parte del material audiovisual y escrito que apoya y sustenta la presente investigación.

De estos ejercicios anteriores surgieron varios interrogantes que en gran medida le dieron dirección a la actual investigación: ¿Cómo abordar el ejercicio de la reconstrucción, reposición, apropiación y/o

intervención de esta pieza de danza, a partir de los indicios que han quedado de la misma? ¿Cómo la reconstrucción e interpretación de un suceso histórico hacen que *El potro azul* se configure como un hito de la danza y del arte escénico en Colombia? ¿Cómo fue creado *El potro azul* y cómo se configura su estructura composicional, tanto como escritura de movimiento, como en relación con la plástica (vestuario y utilería) y la música? ¿Cómo en la estructura de *El potro azul* se abre una veta de exploración rítmica y formal sobre los pasos del joropo, haciendo uso de nuevas nociones sobre el cuerpo identificables en la danza moderna, y a la vez arraigadas en corporeidades locales e históricas?

La obra *El potro azul* responde a un proceso de indagación del maestro Jaramillo de un movimiento de larga tradición como el “joropo”, así como de las circunstancias históricas entre las que encontramos las guerrillas de los Llanos Orientales, en la década de los años cincuenta. Por otra parte, en ella también se concreta la búsqueda formal y técnica, así como la expresión escénica de los bailarines-intérpretes desde la propuesta de un entrenamiento para la danza y una forma de composición coreográfica aportada por el maestro. Adicionalmente, la indagación histórica, ideológica, formal y técnica desemboca en una pieza en que los bailarines, nutren las posibilidades de representación de una obra de danza basada en la danza tradicional de los llanos orientales colombianos, con nuevas nociones y expresiones de cuerpo y movimiento, y transmiten una cierta narrativa histórica y de memoria sobre la violencia a la audiencia de la década de los setenta.

Esta investigación utilizó variadas fuentes de información tanto sobre la pieza coreográfica, como del maestro Jaramillo: videos, fotografías, testimonios orales y escritos, evidencias del impacto de la pieza en el medio de la danza al momento de su aparición (programas de mano, cartas, entrevistas, artículos o reseñas de prensa y publicaciones periódicas). Rescatar una obra del olvido puede ser una tarea bastante difícil, no sólo por el ejercicio de seguimiento de indicios, sino incluso por el esfuerzo por dilucidar el modo de ser de la obra misma, su propia identidad, que para el caso de las obras performáticas, acontece de manera renovada en cada puesta en escena, en cada experiencia de montaje y encuentro con los espectadores. Sin embargo, rescatar esta obra dancística del olvido, puede abrir la posibilidad de construcción de un capítulo de la historia de la danza, desentrañando la estrecha relación entre danza, sociedad e historia, no sólo desde un objeto historiográfico, sino también desde una historia de la corporeidad danzante.

De esta manera, el presente texto busca, en primera instancia, plantear el estudio de la danza como patrimonio inmaterial y de las prácticas de transmisión y conservación de las danzas del pasado; en segunda instancia, pretende hacer una aproximación pedagógica y creativa al maestro Jacinto Jaramillo quien fue autor de una gran cantidad de danzas consideradas actualmente como parte de la tradición folclórica colombiana y; en tercer lugar, adentrarse en *El potro azul*, su temática y sus rastros para que nos conduzcan a una descripción de la pieza coreográfica.



Capítulo 1

Incorporación y transmisión de la memoria danzada

El artista se apropia de los materiales del pasado para crear ya no tanto una nueva narrativa, sino sobre todo para plantear y exponer una serie de problemas en el ámbito de la danza vinculados a la historia y a la memoria. Usando su propio cuerpo, el artista rompe el sistema, entra dentro de él para cuestionar las políticas dominantes de investigación histórica.

Victoria Pérez (2011)

Cuando nos referimos a la memoria de la danza, generalmente nos referimos al recuerdo que tenemos de un hecho pasado, de unos cuerpos en movimiento que pasaron en un tiempo y un espacio específicos. La memoria de estos hechos danzados, por lo general está inscrita en los cuerpos de los bailarines, de los coreógrafos así como de aquellos que tuvieron algún contacto con ella. Cabe preguntarse si la investigación sobre la danza no debería hacerse también desde el cuerpo, toda vez que la danza se aprende con el cuerpo y se hace con el movimiento del cuerpo. Traer a la memoria una danza del pasado se convierte en la posibilidad de recordar corporalmente en movimiento una sensación, un estado anímico, un fragmento de vida. Estos rescates del pasado nos enfrentan a nuevas formas de construcciones históricas y nuevas formas de acercamiento y de pensamiento que dan prioridad a lo subjetivo del recuerdo corporal.

Con esta perspectiva, el presente capítulo trata sobre la visita a las danzas del pasado, para luego preguntarnos sobre la presencia “fantasmagórica”¹ del cuerpo y de la danza. Adicionalmente se ocupa de algunas prácticas de recuperación y conservación de danzas que se han hecho en los últimos siglos. Por último se ocupa de la recuperación de la memoria danzada en nuestro país. La creciente bibliografía sobre historia e historiografía de la danza y los tratados de danzas que se han publicado tanto en el país como en el extranjero apoyan esta reconstrucción de la historia². Recientes investigaciones de bailarines y hacedores de la danza se centran en prácticas de conservación y recuperación que permiten el rescate de esta memoria, razón por la cual el presente escrito recurre primordialmente a referencias bibliográficas de esta procedencia³.

1En adelante los términos fantasma y fantasmagórico son tomados de Michel Bernard especialmente los descritos en *De la création Choregraphique* (2001).

2 Véase la bibliografía temática presentada al final del documento.

3 Particular mención merecen: Hilda Islas, Frédéric Pouillaude, Victoria Pérez, Susana Tambutti, Laurence Louppe. Las citas que se mencionan de aquí en adelante fueron traducidas por el autor.

Historiar y recordar las danzas

La historia de la danza ha conocido en las últimas tres décadas un desarrollo sorprendente en el mundo, en cuanto a investigaciones desde perspectivas tan variadas como los estudios de género, políticos, sociales, culturales, étnicos, artísticos, estéticos, kinestésicos, gestuales⁴, hecho que ha ampliado el abanico de vínculos de este arte con diferentes ciencias, otras artes y otros pensamientos. Es importante señalar que a los estudios de historia y teoría de la danza se han integrado áreas del conocimiento como la antropología, la psicología, la fenomenología y la filosofía, llevando consigo aspectos intrínsecos a las danzas como movimiento, cuerpo en movimiento, gesto y estéticas. En esta apertura investigativa es importante destacar que los mismos artistas bailarines, coreógrafos y críticos han proporcionado reflexiones propias del oficio, dentro de las que la danza se constituye como el centro mismo de la investigación y desde donde surgen teorías que responden a las necesidades del oficio y constituyen un campo amplio para la investigación. El conocimiento experto del cuerpo, del movimiento y del cuerpo en movimiento constituyen los ejes transversales en las investigaciones realizadas por los bailarines y coreógrafos. Como considera Isabelle Launay (2010), la danza se inventa como todas las artes en una relación con el mundo, sin embargo ella se inventa especialmente en una relación consigo misma. En este sentido, la constante reflexión sobre las

4 A continuación, y de forma sintética, podemos encontrar algunos ejemplos sobre estos estudios: **Género**, Notredame Sophie (2013) *La construction des identités de genre en eps, le cas de la danse à l'école primaire*, Institut Universitaire de Formation des Maîtres, École interne de l'Université d'Artois; **Política**, Guilbert Laure (2000) *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Paris, Editions complexe; **Danza social**, Cifuentes María José (2007) *Historia Social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*, Santiago de Chile, LOM Ediciones; **Culturales**, Pontbriand Chantal (dirección) (2001) *Danse: Langage propre et métissage culturel*, Canadá, Parachute; **Étnicos o raciales**, Manning Susan (2008) *Dances noires, blanche Amérique*, Pantin, Centre National de la Danse; **Artísticos**, Keersmaecker A. & Cvejic Bijana (2012) *Canets d'une chorégraphe: Fusa, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruselas, Fonds Mercator; **Estéticos**, Pouillaude Frédéric (2009) *Le désauvrement chorégraphique, études sur la notion d'oeuvre en danse*, Paris, Librairie Philosophique J VRIN, Louppe Laurence (2011) *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca (España), Ediciones Universidad de Salamanca; **Kinestésicos**, Rouquet Odile (1991) *La tête aux pieds, les pieds à la tête*, Paris, Recherche en mouvement; **Gestuales** Shawn Ted (2005) *Chaque petit mouvement, à propos de François Delsarte*, Paris, Éditions complexe, Centre National de la Danse.

formas de creación, las obras, los intérpretes, los creadores y del quehacer dancístico, que hacen los actuales teóricos de la danza, permite adentrarse profundamente en la comprensión de los elementos esenciales de este arte.

Teniendo en cuenta que la historia de la danza se resumía, especialmente hasta la primera mitad del siglo XX, a algunos escritos que buscaban enseñar a admirar y a querer la disciplina, solo para finales de siglo se conforma “un espacio teórico y académico suficientemente sólido como para estudiar y discutir de danza de otras maneras” (Pérez S. C, 2008, p.36-37). Lo anterior no quiere decir que a lo largo del siglo XX no existieran investigaciones en este campo; por el contrario, se encuentran muchos trabajos especialmente hechos por antropólogos, para quienes era primordial registrar las prácticas danzarias de algunas comunidades tradicionales del llamado Tercer Mundo, en las que el desarrollo cultural no privilegiaba exclusivamente el lenguaje verbal. De la misma manera, cierto tipo de historia del arte, desde reflexiones que se centran más en aspectos simbólico-imaginarios, ha dejado de lado las reflexiones de operación-acción, que caracterizan a la danza. Esta situación se explica en parte debido a la ausencia de instrumentos metodológicos que sirven para la recuperación conceptual del fenómeno del cuerpo en movimiento, lo que ha resultado en la exclusión del cuerpo como constructor de historia. Es así como en las reflexiones de las Bellas Artes no encontramos una reflexión sobre la peculiaridad estructural, ni sobre el lugar de la corporalidad humana y la danza en su relación con el contexto social (Islas, 1995, p.41).

Sin embargo, dentro de las propuestas sobre historia del arte y que permiten un acercamiento al estudio del fenómeno de la danza, aparece una obra de George Kubler, quien abre las posibilidades de nuevos instrumentos conceptuales, o mejor, define una estructura formal lo bastante universal como para abarcar la enorme diversidad del arte y los artistas en todas las sociedades y culturas (Reese en

Kubler, 1988, p.15), y que incluye a las artes del tiempo, entre las que está considerada la danza. El fenómeno histórico de las cosas no es comprendido como una sucesión de épocas en ascenso o progreso continuo, sino que cada momento histórico es analizado en su complejidad, sin juicios de valor, apreciando la época y el momento en que las “cosas” aparecen en su relación con el contexto histórico y social.

En *La configuración del tiempo* (1988), George Kubler dice que al hablar de la historia de las cosas se intenta unir ideas y objetos bajo la rúbrica de formas visuales, que cuentan con una identidad colectiva de la tribu, de la clase o de la nación que las produce. Esta imagen reflejada en las cosas creadas se convierte en punto de referencia de este grupo social o cultural (p.66). Pero no todos los objetos producidos por este grupo son considerados artísticos, debido a algunos factores. La diferencia existente entre los objetos artísticos y los que no lo son está en que, primero que todo, aquéllos son productos de la “invención artística”, y se apartan de toda rutina, de toda forma de repetición de la producción; y, en segundo lugar, al considerar la naturaleza artística es importante revisar la naturaleza utilitaria o estética de los objetos en cuestión. Sin embargo, es importante aclarar que la producción artística en sí misma se constituye como un complejo de fenómenos entre los que se encuentran incluidos el autor, la estructura de la obra, los intermediarios y el público, quienes interactúan con las dinámicas sociales.

Con relación a lo anterior, Hilda Islas (1995) llama la atención sobre los nexos arte-sociedad, revisándolos desde dos modelos de “mediación”: el ideológico y el socioeconómico. El primero considera la forma como el mundo social se refleja en las imágenes producidas por el arte y aunque corriendo el riesgo de reducir el significado de las obras a su pertenencia a cierta clase social, se

destaca su poder automático de dominación sobre los grupos sometidos, ya que trasmite las ideas de las élites (p.24). El segundo modelo tiene que ver con las mediaciones “socioeconómicas concretas”, es decir, con las interacciones entre las prácticas sociales en general y las del arte en particular, en cuanto a su producción, distribución y consumo. Estos dos modelos de acercamiento a la obra de arte no buscan contraponerse, sino complementarse, mientras el interno busca “descifrar” las imágenes al interior de la obra, para relacionarlas con su contexto, el segundo busca definir las relaciones establecidas entre las imágenes, los creadores y la estructura social. Para la historia del arte, la relación arte-sociedad es considerada como una dialéctica entre los dos modelos de mediación en que, tanto la actividad subjetiva simbólica, como el conjunto de determinaciones exteriores deben ser tomados en cuenta en el estudio de la obra de arte. De esta manera, para explicar los lazos existentes entre la obra y el mundo histórico que la rodea se tienen en cuenta los análisis formales, espaciales e iconográficos propios de cada una de las obras que se han considerado artísticas; el contexto histórico y social de la obra y del artista; las circunstancias personales del creador o de los creadores; y el ambiente artístico que rodea al objeto artístico y a sus creadores (p.34).

La importancia que tiene la valoración cultural de cualquier grupo humano, propia de algunas vertientes de la historia del arte, está en los vínculos que pueden establecerse entre el pasado y el presente; entender el pasado nos aclara lo que sucede en el presente. Según Kubler, la investigación histórica del arte trata sobre los productos de la industria humana menos útiles y más expresivos, que han aparecido a lo largo del tiempo y que nos subrayan su esencia lineal cronológica. El papel de cronista e intérprete del historiador de la danza, que selecciona y valora los residuos del pasado, es el de utilizar métodos de trabajo para representar, trasponer, reducir y componer el tiempo en forma

de discurso. La contribución especial del historiador es descubrir las múltiples formas del tiempo y su misión, al margen de su erudición especializada, es la de representarlo; él tiene el compromiso de revelar y describir el tiempo, y siempre tiene la posibilidad de decidir dónde se corta la continuidad temporal. En general el historiador debe descubrir un sistema flexible y globalizador que reúna diversos enfoques metodológicos, poniendo de manifiesto las similitudes y diferencias entre la historia del arte y otras disciplinas.

Ahora bien, cuando queremos ampliar el conocimiento de nuestro pasado dancístico, recurrimos a aquello que ha sobrevivido o a sus fragmentos. Este acercamiento requiere de ciertas formas de aproximación debido al carácter efímero y volátil de la danza. Si en artes como la literatura, la plástica, el cine, incluso la música y el teatro, podemos acceder a alguna forma de presencia física constante, a la danza del pasado sólo es posible acercarse desde las trazas dejada por ella: pinturas, grabados, dibujos, videos, fotografías, programas de mano, críticas y descripciones escritas que nos recuerdan la danza ejecutada, pero no la describen en su totalidad. Así mismo, aunque la presencia de la danza en la sociedad sea de larga data y existan danzas que han trascendido durante largos periodos de tiempo, la preocupación por el rescate de obras del pasado es reciente. Aunque su transmisión haya sido posible, según Hilda Islas, de cuerpo a cuerpo, de maestro a alumno, de un individuo a su pareja, ésta ha sido una transmisión cinestésica y emotiva de difícil seguimiento al no contar con medios de divulgación masivos, ni una sistematización y registro de las formas de transmisión y recuperación. La reconstrucción del movimiento de una obra de danza supone tanto la posibilidad de imitación e interpretación, como la necesidad de invención, determinadas por las fuentes a las que se tenga acceso como, por ejemplo, obras de danza que están registradas en alguna técnica de

“notación”⁵, o por el contrario aquellas que no responden específicamente a un registro de movimiento corporal y que hacen referencia solamente a la composición de la pieza, al uso del tiempo o del espacio. La reconstrucción del movimiento requiere, en estos casos, además de los procesos historiográficos y antropológicos, de métodos de análisis de la corporeidad y del movimiento humano y principalmente del movimiento danzado. Quienes nos hemos convertido en reconstructores de la memoria de la danza, nos vemos forzados a llegar a los rastros que la obra dejó y como los detectives, tenemos que tomar cada una de las pistas dejadas en su aparición: artículos periodísticos, dibujos, fotos, vestuarios y otros, sin dejar de lado los registros hechos en los sistemas de notación⁶ como Benesh o Laban o las más contemporáneas formas de escritura y registro numéricos como el utilizado por Merce Cunningham, el *Life Forms* y los registros visuales.

El *life forms* es un programa gráfico de animación realizado para asistir a coreógrafos y profesores de danza en la creación inicial de pasos o rutinas completas. En una entrevista Merce Cunningham decía al respecto lo siguiente: Esta es una herramienta de memorización [...] tengo grabados en la memoria de mi computador una pequeña cantidad de ejercicios particulares que hemos trabajado en nuestros cursos. Pero mi principal interés está como siempre en el descubrimiento. Con la figura denominada editor de secuencias (Sequence Editor), uno puede inventar movimientos, guardarlos en la memoria y enseguida obtener una frase de movimientos que pueden ser examinados desde

5 Notación del movimiento: Proceso mediante el cual se consigna por escrito el movimiento corporal, los patrones espaciales y los valores de tiempo con relación a la música. Algunos de los sistemas más conocidos son el de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Beauchamp en el siglo XVIII, el de Arthur Saint-Leon, Friedrich Zorn y Vladimir Stepanov en el XIX, el de Rudolf Laban y el de Joan Benesh en el siglo XX.

6 Sistemas de notación: Según el *Diccionario Larousse de la Danza* (2008), la notación del movimiento es un procedimiento de consignación del movimiento mediante el escrito. Dentro del diccionario se describen algunas notaciones efectuadas desde el siglo XV hasta el presente, entre las que se encuentran Toulouze, Arbeau, Lorin, Feuillet, Favier, Thêleur, Conté, Laban, Benesh, entre otras.

cualquier ángulo, incluso desde una vista aérea, ciertamente una ventaja para el trabajo de la danza y la cámara. Por lo demás, esto también ofrece posibilidades que ya estaban presentes en la fotografía, por ejemplo, al captar una forma que nuestro ojo jamás había visto. En el computador, el ritmo puede ser modificado para ver en cámara lenta cómo el cuerpo se transforma entre una y otra posición. Evidentemente esto puede producir formas y transiciones humanamente imposibles de realizar, pero como esto ya había pasado por primera vez con la estructura rítmica, y después en la utilización de las operaciones de azar, y luego también en la utilización de la cámara de cine y de video, y ahora con el computador, es por lo que estoy nuevamente consciente de las nuevas posibilidades con las que se puede trabajar.

Estos vestigios se convierten en las fuentes para la investigación y pueden llegar a ser, a pesar de sus limitaciones, medios que proporcionan información para que las danzas puedan sobrevivir.

Nuestro trabajo es recordar para reconstruir, pasearnos entre los fantasmas del pasado e impregnarnos corporalmente de movimiento para producir no sólo como investigadores, sino como creadores, proponer desde el cuerpo en movimiento nuevas narrativas y acercamientos propios a la investigación histórica de la danza. A continuación se presenta la condición intrínseca a la danza.

Lo tangible y lo ficcional del hecho danzado

Como hemos visto al aproximarnos a las danzas del pasado, surgen algunos cuestionamientos relacionados con la no presencia o ausencia de una danza o, mejor aún, al hecho de que ésta se haya convertido en un recuerdo. Entonces, ¿en qué momentos a una danza se la puede considerar como perdida? ¿Será porque ya no hace parte del repertorio de una compañía? ¿O porque desapareció de la

memoria corporal de los intérpretes al olvidarla o porque éstos han muerto? ¿Qué tanto de una danza tiene que faltar para considerarla perdida? ¿Cuánto se debe recuperar para calificarla como encontrada? ¿Sólo porque ya no se baila está perdida? ¿Si está grabada en un registro audiovisual se puede decir que la danza existe? O, si está en notación, ¿la partitura vale como obra de arte completa? La simple supervivencia de un título en el seno de la memoria colectiva, dice Pouillaude (2009), se considera como su estado de existencia, aunque éste sea fantasmagórico, lo cual nos conduce a cuestionarnos sobre la naturaleza efímera de la danza, sobre el estado de fantasma de la creación coreográfica. Este último puede ser considerado desde dos puntos de vista: en primer lugar, en cuanto a la percepción del cuerpo bajo la influencia de la escena por parte del espectador; y, en segundo lugar, a la desaparición continua del espectáculo a medida que éste ejecuta.

El cuerpo en escena es definido por Michel Bernard (2001)⁷ como corporeidad espectacular, es decir que el cuerpo y su movimiento al estar sumergidos en las metáforas del espectáculo son vistos como campo relacional con el mundo, como instrumentos de saber, de pensamiento, de emoción y de expresión poética. El cuerpo del bailarín en escena se convierte en un laboratorio. A través de la experimentación del movimiento, su historia, su saber y los condicionamientos socioculturales se fusionan para producir nuevas formas estéticas y, con ello, inventarse otro cuerpo. Bernard considera que el cuerpo en escena pasa obligatoriamente por un cuádruple proceso de deconstrucción. En primera instancia, el cuerpo que se muestra en escena “no solamente no es real, sino que no puede serlo”, porque la escena teatraliza y convierte en ficción todo aquello que está puesto sobre ella, estableciendo convenciones con el

7 Cfr. los capítulos 3) L'avènement de la danse ou l'ivresse des métamorphoses y 4) Les fantasmagories de la corporité spectaculaire ou le processus simulateur de la perception.

espectador. Este espacio espectacular, ayudado por la iluminación, la escenografía, el vestuario y las caracterizaciones propias de personajes y roles, ejerce sobre el cuerpo del bailarín transformaciones furtivas a las cuales difícilmente puede escapar. Un segundo aspecto nos sugiere que el cuerpo pierde en muchos casos su forma humana y hasta su identidad, porque la imagen escénica de este cuerpo aun permaneciendo inmóvil “no sólo deja de descomponerse a lo largo de sus apariciones, sino que curiosamente, parece, debido a las oscilaciones perceptivas, querer sustraerse al reconocimiento eventual de su propio ser” (p.88). en tercer lugar, un espectáculo coreográfico en general se caracteriza por el continuo movimiento del cuerpo a través de desplazamientos espaciales, gestos, posturas, actitudes, cambios de orientación y juegos donde aparecen, se transforman y desaparecen ciertas figuras híbridas, esto es transformaciones y cambios casi instantáneos que hacen que el cuerpo sea percibido por el espectador sólo de forma fragmentada o confusa, en “una dinámica de tejer y destejer la corporeidad, una desintegración temporal de la aparente unidad del cuerpo” (p.89). Y el cuarto elemento del proceso de deconstrucción se refiere a la posibilidad de mutación del cuerpo humano en la escena:

Si la espectacularización de la corporeidad tiende a la transformación en una ficción efímera, a borrar su forma, a esfumar su identidad, a romper su unidad anatómica, entonces ella puede hasta despojarse de su dimensión metafísica y ética de emblema humano para reducirla a su materialidad biológica, a su sustancia de organismo viviente (p.89). Lo anterior nos recuerda que el cuerpo que está dentro de un espectáculo escénico, la corporeidad espectacular, se somete a un acto perceptivo, que lejos de ser un mecanismo homogéneo y permanente, es más bien un proceso ambivalente e inestable. En este sentido la interpretación que puede hacer el espectador de un espectáculo coreográfico es un ejercicio bastante complicado, porque debe combinar tanto su forma de ver y oír lo que presencia, como las formas en que se presentan los cuerpos que danzan en escena, y comprender que las ficciones corporales y danzadas desaparecen o se transforman inmediatamente después de haber emergido.

Hay que recordar que el cuerpo del intérprete es mortal y que, como materia y material primordial de la danza, este cuerpo es sujeto y objeto. El fantasma o mejor el cuerpo fantasmagórico es sólo una “temporalidad provisional que produce otra temporalidad provisional: el movimiento”⁸ (Fontain, 2004, p.11), que obedece al espacio físico y metafórico para transformarse continuamente. Esta capacidad de aparición y desaparición del cuerpo que danza y de la danza ha conducido a coreógrafos como Merce Cunningham a afirmar que la danza es un arte no permanente (*impermanent*) que se “aferra al instante en que se presenta, y su vitalidad, su fuerza y su seducción provienen justamente del carácter único del instante” (Vaughan, 1997, p.87). Igualmente, cada instante requiere de un estado de cuerpo, de una forma de estar y de proceder en el movimiento que caracteriza a cada danza y nos es recordado cada vez que visitamos las danzas del pasado. Si, como hemos visto, para la investigación son necesarias metodologías historiográficas de análisis, contextualización, comentario y verificación de resultados, basadas en una voluntad objetiva, no podemos olvidar la subjetividad producida en la experiencia al reconstruir movimientos provenientes de un cuerpo con una historia de vida diferente. Acercarse al estudio del movimiento es encontrarse con lo inmaterial del movimiento danzado teniendo en cuenta siempre al cuerpo, en estrecha relación con la cultura y la sociedad que lo moldea y como medio de aparición del movimiento.

Una segunda categoría de fantasma que se cuestionan los teóricos de la danza, es la de desaparición de la danza, de su carácter efímero, de la pérdida de la obra inmediatamente después de su

⁸ En general los cuatro componentes o factores del movimiento han sido definidos por R. Laban, como: el espacio, el tiempo, la gravedad (fuerza gravitacional) y el flujo (flux), los cuales están en una constante y estrecha relación. Ver Laban R. (2003) *La danse moderne éducative*, Ed. Complexe et Centre National de la danse. París; (2006) *El Dominio del Movimiento*, Madrid, Segunda edición, Editorial Fundamentos, traducción Jorge Bonso; (2003) *Espace dynamique. Textes inédits*, Bruselas, Nouvelles de Danse. Textos que ayudan en la comprensión del movimiento en danza.

aparición, de su conversión de visible en invisible. Pero, ¿cómo puede definirse entonces la danza? ¿Es indefinible porque no es tangible? ¿Dónde comienza y dónde termina? ¿Qué es lo que queda en la memoria luego de que ella “desaparece”? ¿Qué y cuáles son los trazos dejados en el espectador? Merce Cunningham prefiere considerar la danza como “evanescente” y la compara con el agua (Cunningham & Lesschaeve, 2009, p.33). Esta metáfora nos ayuda a entender que la sensación de pérdida y el deseo de saber a dónde se va, quedan relegados por el deseo de saber qué parte de mí como espectador queda impregnado de ella. De la misma manera que el agua que se escapa de las manos empapándolas, la danza queda en la memoria corporal de los cuerpos que la bailaron y, por el contagio kinestésico, en el cuerpo del espectador. Para el “reconstructor de danzas”, tal memoria y tal contagio son proyectos de memoria de imágenes, y proyectos sobre la desaparición física del hecho danzado.

Cuando nos acercamos a los intérpretes de una danza en particular y queremos averiguar cómo fue bailada, recurrimos a los recuerdos que ellos tienen de la danza, de su creación e interpretación, de los vestigios corporales y mentales que aún les quedan. Estos recuerdos son una “documentación orgánica” y “no oficial”, en palabras de Ayara Hernández. Ésta es una documentación que sucede naturalmente, y que se constituye por los trazos que permanecen en los espectadores y en el contexto donde tuvo lugar la obra, sin necesidad de acudir a ningún otro tipo de documentación. Acudir a aquellos que tuvieron un contacto con la obra de danza, continúa Hernández, es recurrir a aquellos que luego de una experiencia estética la han procesado y en “dicha documentación nada se fija, porque al respetar el proceso natural de la memoria, la ‘documentación’ se transforma continuamente en un juego constante de traducciones y transposiciones” (Hernández s.f., Web).

La utópica posibilidad de acercarse a un hecho danzado pasado, que por un instante fue palpable, contiene el deseo enorme de poderlo describir y ser fiel a este hecho insólito, actividad en la que se sumerge el reconstructor de danzas. Esta actividad se despliega entre el material tangible y el ficcional que le servirá para la pesquisa de esa danza esquiva, de ese fantasma que pasó fugazmente, ejercicio hecho desde hace siglos por los bailarines que interesados en el patrimonio de la danza, han inventado diferentes acercamientos para conservar, recuperar, rehacer algunas danzas que bien vale la pena revisar.

Prácticas de reconstrucción y conservación de danzas

El hecho de visitar una obra coreográfica nos conduce a comprender que el proceso de gestación, creación y presentación escénica de la misma obedece a una “transmisión” oral y corporal, que contiene ya un juego constante de interpretaciones, tanto por parte del coreógrafo, como del intérprete y del investigador. En este proceso de transmisión de movimiento, se crean dispositivos para pasar ciertas informaciones relacionadas con lo cinético, pero también con lo sensible; uno muestra, el otro repite; uno guía, el otro sigue; uno mira el movimiento en el cuerpo que guía e intenta copiar el movimiento buscando los mismos mecanismos (cambios de peso, motores, continuidad, dinámicas) que lo acercan a las diferentes calidades, direcciones y sentidos propuestos. Sin embargo, podemos preguntarnos qué tanto se transmite y cuánto se conserva para sí, porque no podemos olvidar que en la elaboración de lo sensible y lo kinestésico se construye un “sistema donde pueden leerse de forma más clara y elaborada las articulaciones de un proyecto artístico, de un imaginario y de una poética de cuerpo” (Louppe, 2011, p.302). Pero esta transmisión, aunque no deja de ser fascinante cada vez

que sucede, tiene sus consecuencias, al no dejar registros tangibles. Aspecto que ha conducido en el arte de la danza a la pérdida o desaparición constante de obras coreográficas.

Las diferentes experiencias que se tienen al entrar en contacto con las danzas del pasado, contienen potencialmente un resultado creativo, una reacción artística que busca acercarse a las originales, que sirven de referentes para ser danzadas o como impulso creador de una nueva danza. Algunas de las prácticas de conservación, recuperación o visita que han sido utilizadas por compañías, grupos, investigadores, creadores o estudiosos de la danza son: adaptación, repertorio, versión, relectura o reapropiación, reconstrucción, reescenificación, reposición, *détournement* (tergiversación), entre otras. Algunas han sido utilizadas desde hace tiempo por compañías de danza clásica, y han sido importantes para la conservación de coreografías del siglo XIX. La posibilidad de revisar estas prácticas es importante porque éstas nos ayudan a comprender y a estudiar las formas de recuperación de danzas folclóricas que se han interpretado en el país durante el siglo XX. Así mismo, nos ayudan a entender que las descripciones de las danzas del pasado son fruto del recuerdo y de la creación, del juego de la imaginación de aquellas personas que tuvieron algún contacto corporal con ellas.

Sin embargo, uno de los cuestionamientos que surge con relación a estas prácticas creativas de recuperación es el de la fidelidad al original, al cual se recurre con frecuencia en el medio de la danza. Victoria Pérez Royo (en Naverán, 2011) considera que las obras visitadas deben ser consideradas no tanto como “productos finales de una actividad creativa”, sino más bien como procesos, lo que posibilita su reescenificación ya que las posibilidades de acercamiento a la obra original se amplían exponencialmente. Toda reescenificación, continua Pérez, contiene grandes cargas de subjetividad, creatividad e imaginación, que son propias del reconstructor y que se verán reflejadas en

la producción final. Tales posibilidades de acercamiento a la obra original pasan por la dificultad de reconstruir el momento histórico en que fue puesta la obra; la formulación de un segundo sentido de la obra, así como la creación de historias faltantes; el interés particular de reproducir experiencias propias del creador (estados de cuerpo, intereses temáticos personales, etc.) y la interpretación que hace el reconstructor sobre la obra investigada. La reconstrucción en estos términos se presenta no sólo para “actualizar” las obras del pasado, sino para plantear problemas propios de la danza, al incorporarlas, al hacerlas cuerpo, al reflexionarlas y proponer conocimientos con y desde el cuerpo del investigador, quien generalmente reinterpreta la danza investigada al no poseer los mismos elementos de estilo y ni las cualidad de ejecución propios de la obra reconstruida (Archer & Hodson, 1999, p.123). En general, las danzas, cualquiera sea su género, más que objetos acabados con una estructura estable, son hábitos motrices repetidos miles de veces, compuestos y recompuestos con diversos grados de libertad (cfr. Islas, 1995, p.49), en las que su material primario es el cuerpo humano “que despliega sus acciones en un espacio-tiempo tridimensional y que se produce como experiencia vivida” (p.59).

Otro cuestionamiento se refiere al cuerpo de los intérpretes. Es en el cuerpo donde confluyen los aspectos sociales, biológicos y éticos que conllevan a ciertas acciones técnico-constructivas que impone de forma diferente cada grupo social y que diferencian el tratamiento del movimiento. Reconstruir una danza requiere no sólo que conozcamos el contexto en el que ella apareció, sino que comprendamos que las técnicas corporales (cotidianas y extracotidianas) han cambiado, y que por tanto la ejecución del movimiento por parte de los nuevos bailarines será diferente en relación con la pieza original.

Las técnicas cotidianas son aquellas que tienen lugar en la educación social del cuerpo, y van creando desde la lactancia, una vida tónico-motriz. Técnicas extracotidianas, o del entrenamiento, son las conductas tónico-motrices que no tienen una finalidad utilitaria inmediata (alimentación), sino que suponen modos, resultados o productos de ese entrenamiento (técnicas de danza, artes marciales, gimnasia, oficios). Para profundizar ver a Marcel Mauss y a Hubert Godart.

Determinar las fronteras entre las dos técnicas corporales sólo es posible, según Islas, dentro del contexto específico de una cultura, con la ayuda del análisis del movimiento⁹.

Con esta herramienta se pueden clarificar las semejanzas y las diferencias, e incluso los bordes de estas dos técnicas ya que nos permite detectar los usos diferenciales del espacio-tiempo-energía, presentes en el movimiento corporal de cada cultura. Esta investigación sitúa al historiador de la danza en los roles de archivista, reconstructor, detective, inventor, en fin, de creador que actualiza una tradición dancística, rebuscando en el pasado para comprenderlo e incorporarlo al presente. En definitiva, como indica Susana Tambutti (2009), la finalidad de una historia de la danza no es el aumento del conocimiento “objetivo”, sino el enriquecimiento de nuestra experiencia como investigadores creadores, quienes no buscamos exponer hipótesis, sino proponer interpretaciones provisionarias justamente por el hecho de que el historiador de la danza construye el objeto sobre la base de una serie de datos con características muy particulares.

Con las consideraciones anteriores podemos ahora adentrarnos en algunas de las prácticas de recuperación utilizadas en danza que tienen en cuenta los dos cuestionamientos mencionados.

⁹ Este estudio del movimiento corporal se ha basado en los trabajos de grandes pioneros y teóricos del movimiento como F. Delsarte, R. Laban, E. Jacques-Dalcroze y de los conceptos y prácticas corporales educativas o terapéuticas de F. M. Alexander, I. Bartenieff, Bonnie Bainbridge Cohen, M. Feldenkrais, entre otros. Igualmente los aportes de la biomecánica, del análisis funcional, de la neurofisiología y de los resultados de diversos estudios como la cronofotografía y de las imágenes de síntesis, han enriquecido esta práctica investigativa que puede aportar significativamente a la historia de la danza.

Entre las prácticas más comunes se encuentra la adaptación: según el Diccionario Akal de Estética (Souriau, 1998), aunque desde hace tiempo ha sido un recurso para creación en danza, como término su utilización es casi nula. La adaptación, en primer lugar, puede presentarse como inspiración de una obra dramática, como la realizada por Serge Lifar con ayuda de Jean Cocteau de *la Fedra* de Eurípides (1950); o de una obra literaria como es el caso de *El espectro de la rosa* (1911) de Michel Fokine quien se basa en el poema *Después del baile* de Théophile Gautier. También es común la adaptación de una obra musical a obra coreográfica como es el caso de *Scherezade* (1910), creada por Michel Fokine a partir de *Scheherazade* de Rimski-Korsakov. Igualmente, una obra coreográfica puede inspirarse en una obra plástica, como es el caso de Isadora Duncan y Nijinsky, quienes adaptaron para sus danzas las poses que descubrieron al contemplar las esculturas antiguas. Una segunda forma de esta práctica, según el mismo Diccionario, es la adaptación de una obra de danza anterior, como por ejemplo el controvertido *Romeo y Julieta*, de Prokofiev, realizado con modificaciones musicales¹⁰ para el Teatro Kirov de Leningrado, hechas por el coreógrafo Lavrovsky (1940). Aunque Serge Lifar, en 1942, retoma esta pieza, lo hace con música de Tchaikovski, resultando una coreografía completamente nueva. Posteriormente, en 1955, hace una nueva versión con la música de Prokofiev. La adaptación de la obra de Shakespeare, hecha por el compositor, incluía un final feliz, aduciendo que si estuvieran muertos los dos amantes no podrían bailar. Esta partitura para danza de Prokofiev, desde su estreno en el Teatro Regional de Brno Checoslovaquia (1938), provoca innumerables versiones coreográficas que van desde la propuesta

¹⁰ Lavrovsky hace algunos cambios a la música de *Romeo y Julieta* de Prokofiev (1938) para su adaptación al ballet, que incluyen la eliminación de tres danzas exóticas del III acto, el alargamiento de la música para la danza de París, la reducción de la música para Mercucho, y la adición de una escena llamada “Romero en Mantua”, entre otros.

de B. Cullberg (1944), pasando por J. Cranko (1958), O. Aráiz (1970), J. Neumeier (1971), R. Nuréyev (1977), hasta A. Preljocaj (1990) y N. Duato (1998). Las adaptaciones en danza aparecen constantemente debido a diferentes circunstancias materiales y de presentación, como es el caso de la reducción de ejecutantes por accidentes u otras circunstancias, el cambio en las dimensiones de la escena en los diferentes teatros donde se presenta la danza, la naturaleza del piso (de madera, con o sin linóleo, inclinado, etc.), o la realización para una transmisión televisiva o la filmación de videos que obedecen a una reinterpretación visual de la danza.

En fin, la adaptación en danza es aquella creación que está basada en una obra original, o en otras creaciones preexistentes, como es el caso de una traducción, un arreglo musical o cualquier modificación (temática, de orden o de duración) de una obra literaria, plástica o escénica, así como de un fonograma o interpretación, e incluye las adaptaciones cinematográficas o cualquier otra forma en que la obra original pueda ser transformada o modificada y que constituye una creación autónoma.

De otro lado, las grandes compañías de danza clásica, moderna y contemporánea, cuentan con un conjunto de piezas que regularmente son presentadas y que son conocidas como repertorio. La conservación de estas creaciones, según el *Diccionario Larousse de la Danza* (Le Moal, 2008), está íntimamente ligada a la posibilidad de que puedan ser transmitidas de intérprete a intérprete, condición primordial para que las obras sean perdurables y que puedan sobrevivir a la desaparición de los coreógrafos. Es así como han llegado hasta nuestros días las obras de M. Graham, G. Balanchine, A. Nikolais, y A. Ailey, caso que no ha ocurrido para la gran mayoría de coreógrafos, muchos de los cuales se conocen solamente por sus nombres ya que su obra no se baila más. Aunque en el siglo XX el registro en video de muchas danzas ha aminorado las pérdidas, en general es la transmisión

oral, de generación a generación, entre bailarines, profesores, maestros de ballet y coreógrafos, la que ha permitido que las obras sean constantemente danzadas y transmitidas de generación en generación. Es el caso del repertorio de A. Bournonville, el cual ha tenido una transmisión directa y constante desde la década de 1830, especialmente en el Royal Danish Ballet. Igualmente, y dentro de esta perspectiva, existen hoy en día agrupaciones interesadas en la transmisión del legado coreográfico de algunos creadores del siglo XX, como The Georges Balanchine Trust (1987), The Rudolf Noureyev Foundation (1975), Les Carnets Bagouet (1993), Repertory Preservation Project del Paul Taylor Dance Company (1992), entre otros¹¹.

De la misma manera, con el nombre de versión se conoce otra de las prácticas para la supervivencia de algunos repertorios clásicos, en especial del periodo romántico francés, que ha sufrido diferentes transmisiones histórico-geográficas y que mantiene las referencias al coreógrafo original. Debido a que la coreografía elude la memoria y no reposa en ningún texto garante de su identidad, podemos encontrarla en diferentes compañías asociadas a teatros en forma de versión y que es igualmente firmada por quien la remonta. Se encuentra entonces de manera sistemática doblemente firmada tanto por el creador original, como por quien la remonta, o por el maestro de ballet, o por el coreógrafo asociado a la compañía (Pouillaude, 2008, p.271). Uno de los casos más conocido es *El lago de los cisnes* de W. Reisinger (1877), estrenada en el Teatro Bolshoi, que M. Petipa y L. Ivanov reconstruyen en 1895, primera versión que desde su creación se convierte en punto de referencia de grandes producciones internacionales y que se mantiene en el repertorio de compañías de danza clásica de todo el mundo.

¹¹ Existen algunos videos muy ilustrativos sobre la transmisión de danzas de Dominique Bagouet: *So Schenell, histoire d'une transmission* (1998); *Ribatç, Ribatç; ou le grain du temps* (2003); y el trabajo de Anne Teresa De Keersmaeker & Bojana Cvejic *Carnets d'une chorégraphe* (2012).

A partir de esta creación se conocen versiones como la de A. Gorki (1901), para el teatro Bolshoi; la de Bourmeister (1960), para la Ópera de París; la de Nuréyev (1964), para la Ópera de Viena; la de Baryshnikov (1981), para el American Ballet Theatre; una segunda versión de Nuréyev, para la Ópera de París (1984); la de Peter Schaufuss, para el Ballet de San Francisco (1993); y la de Natalia Makarova, para el Ballet de Perm (2005), entre otras.

La noción de versión no debe confundirse con la de relectura o reapropiación, ya que estas últimas son piezas coreográficas que se basan en obras del repertorio y se constituyen como creaciones propias. Generalmente, toman la música original, pero el esquema narrativo es radicalmente alterado dándole otra lectura. Estas lecturas contemporáneas del repertorio clásico son, dentro de la producción coreográfica de la segunda mitad del siglo XX, constantes y numerosas y en ellas los creadores no buscan rehacer la original sino que, a partir de la misma música y reinterpretando la temática, buscan producir una pieza coreográfica innovadora. Entre las más destacadas se encuentran: las reinterpretaciones de Giselle (1982) y *El lago de los cisnes* (1987) de Mats Ek; las ocho interpretaciones que hace Pedro Pauwels de la Muerte del cisne, tituladas Cygn etc... (2013); la relectura del *Lago de los cisnes* hecha por el antiguo dramaturgo de Pina Bausch, Raimun Hogue, representada en el Teatro de la Bastilla, titulada *Swan lake, 4 Acts* (2005). Otro de los ejemplos es *West side story* (1961) de Robert Wise y Jerome Robins, musical que, basado en *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare, se convierte en la versión moderna de este drama. Para esta pieza, los Montesco y los Capuleto son un par de bandas callejeras (los sharks y los jets) que viven en Manhattan, y que arreglan sus diferencias bailando al ritmo de la música de Leonard Bernstein.

Otra de las prácticas más comúnmente utilizada es la reconstitución o reconstrucción, que se constituye como una versión que intenta ser lo más cercana posible a la obra coreográfica original que,

al haber desaparecido del repertorio, es remontada a partir de testimonios, de investigaciones sobre documentos de la época y de hipótesis históricas. Esta labor aparece cuando ha ocurrido una ruptura en la transmisión oral, que ha conducido al olvido parcial o total de la obra. Cualquiera que sea la exigencia del trabajo realizado, una reconstitución está sometida a las lagunas del material disponible, a la transformación de las técnicas de danza entre el periodo en cuestión y el periodo actual, así como a la evolución que éstas han inducido en los cuerpos de los bailarines (Le Moal, 2008). En general, muchas obras coreográficas que han desaparecido completamente se han recobrado gracias a investigaciones producidas a finales del siglo pasado, como la que hicieron Kenneth Archer y Millicent Hodson sobre *La consagración de la primavera* (1913), de Vaslav Nijinsky, reconstrucción estrenada por el Joffrey Ballet en 1987, que sentó las bases para la visita a las danzas del pasado.

Esta pieza coreográfica en dos actos (*La adoración de la tierra y El sacrificio*), no fue bien recibida por los espectadores europeos de principios del siglo XX. Acostumbrados a temáticas ligeras que priorizaban una estética más banal, reaccionan con gritos y silbidos a la violencia y agresividad visual y sonora del espectáculo. Paradójicamente, aunque en la actualidad esta danza es considerada la pieza angular de la danza del siglo XX y referente histórico y creativo, fue presentada solo 8 veces por los Ballets Rusos y retirada definitivamente de su repertorio. Esta obra coreográfica presenta el regreso de la primavera luego de un glacial frío en la Rusia prehistórica y expone de manera bien directa lo salvaje de un ritual primitivo: los cuerpos anclados al piso y en constante contorsión, miembros dislocados y pies girados hacia el centro (en dedans), brazos levantados hacia el cielo que terminan en unas manos convertidas en garras, martilleo constante de los pies en el piso reforzando el ritmo musical, son un lenguaje bastante ajeno a la danza escénica de ese momento.

Para Archer y Hodson, esta reconstrucción coreográfica contó con tres fases: 1) la investigación inicial, o sea la recopilación de información sobre el ballet y su contexto histórico; 2) la preparación de las carpetas que documentan escenografía, vestuario y libretas para anotar la coreografía compás por compás; y 3) periodo de ensayo, montaje y producción de la pieza coreográfica. Es así que esta investigación, se inicia entrevistando a los bailarines sobrevivientes, espectadores, miembros de la familia de Nijinsky y colaboradores del coreógrafo. Igualmente, encuentran programas de mano, algunas notaciones de movimiento hechas por Nijinsky y por otros notadores¹², las anotaciones hechas a la partitura musical por Marie Rambert (asistente para los ensayos de Nijinsky), así como los figurines donde aparecían dibujados los vestuarios y recortes de prensa, que llevan a la reconstrucción y estreno, en septiembre de 1987, por parte del Joffrey Ballet.

De otro lado, si una danza que pertenece al repertorio de una compañía y que, al haber estado fuera de la programación desde hace un tiempo, es retomada por la misma, hablaríamos de una reposición o remontaje, de retomar o volver a montar la pieza. Una de sus más importantes características es la de volver a poner en escena, de re-poner en escena una pieza que hace tiempo no se baila, de re-estrenarla como aquella de la temporada anterior, aunque el reparto haya cambiado. Durante el siglo XX, esta práctica de recuperación se convierte en una forma que consigue dar un sello de autenticidad a la obra coreográfica, al respetar las formas, los pasos y las más pequeñas sutilezas de la obra original. Este deseo de “fidelidad al original” hace de ésta una de las prácticas esenciales para la conservación de piezas coreográficas (Le Moal, p.795). Podemos decir que la reposición de piezas de danza obedece a un deseo de restauración, de rescatar una danza de su fugacidad. Sin embargo, experiencias como la

12 Notador: experto en algunos de los sistemas de notación del movimiento. Ver pie de página 3.

de Lucinda Childs al enseñar la pieza *Dance* (1979), a los bailarines de la Ópera Nacional del Rin ¹³, además de volver a poner en escena la pieza, se encuentra ante el contraste que resulta entre el pasado y la actualidad. Divergencia que se encuentra en la forma como era danzada a finales de los años setenta, en comparación a como es danzada en 2003 cuando remontó la pieza.

De manera contraria a la anterior, durante los siglos XVIII y XIX se hacían recuperaciones de danzas, que con frecuencia contenían modificaciones, añadidos, cortes, préstamos, cambios musicales, en fin, grandes transformaciones conocidas como re-creaciones coreográficas. Un buen ejemplo es *El corsario*, del cual se sabe que el italiano Giovanni Galzerani hizo una primera versión para el teatro Scala de Milán en 1826, otra en 1830 y, una tercera que durará un buen tiempo dentro del repertorio, realizada en 1842. De igual manera para el King's Theatre de Londres, Albert la re-compone, con música de Nicolas Bochsa, en 1837. Ninguna de ellas sobrevivió. Finalmente, Joseph Mazilier, con música de Adolphe Adams, la produce para la Ópera de París en 1856, versión que permanecerá en temporada durante dos años, aunque al ser re-puesta para la Exposición Universal de 1867, se le adicionará el *Pas de Fleurs*, con música de Leo Delibes, para ser bailada por Adèle Grantzow.

Estas prácticas de recuperación pueden compararse con aquellas que se siguen en Colombia para la recolección y supervivencia de danzas folclóricas y su estudio nos ayudaría de forma objetiva y clara en la práctica de rescate del abundante patrimonio dancístico nacional. Aunque no está de más recalcar, como lo anotamos a lo largo del presente texto, que todo hecho coreográfico está en perpetuo movimiento, en una mutación perenne y por tanto cambiante; que la pretensión de la “danza fidedigna”

13 Ver entrevista hecha a Bertrand d'At, Claude Agrafeil y Stéphanie Madec, directora artística, maestra de ballet e intérprete, respectivamente, de la Ópera del Rin, en Launay I, Pages S (2010) Mémoires et histoire en danse, especialmente: (Re)prendre Dance de Lucinda Childs (1979/2003).

es solo un sueño de Ícaro, que como ideal nos puede, incluso, coartar la libertad de creación que hace tanta falta en la escena de la danza folclórica nacional. De la misma manera, que toda danza, y en especial aquella llevada a la escena, tiene un autor, colectivo o individual; y que las tergiversaciones que se encuentran en algunas danzas folclóricas, y que cuentan con infiltraciones de poses de técnicas poco estudiadas, dan cuenta de la falta de una investigación profunda. Este hecho puede apreciarse desde el no reconocimiento del coreógrafo o creador que hizo la primera versión, hasta en los pasos desdibujados y en uso de una temática cercana al show de algunas propuestas dancísticas. Afortunadamente se encuentran investigaciones y creaciones en danza, como la del maestro Jacinto Jaramillo, objeto de estudio del presente texto, que se han preocupado por la conservación de la danza tradicional desde una propuesta escénica, que partiendo de contexto cultural y de nociones de cuerpo y movimiento propias a él, han producido una danza que ha trascendido el tiempo e influenciado a varias generaciones de bailarines y coreógrafos.

Memoria y reconstrucción de la danza en Colombia

Develar la manera en que se configura el universo de la danza como práctica artística en Colombia y su construcción discursiva nos enfrenta a reconstruir un proceso histórico en que convergen personajes, eventos, sucesos, pensamientos, posturas filosóficas, búsquedas estéticas, modos de vida, entre otros. Recorrer la historia moderna de la danza colombiana, desde la contemporaneidad de los actuales creadores y formadores, permite abordar diferentes relaciones en los procesos culturales y artísticos del país, al tiempo que ejemplifica la manera en que estas relaciones y las tensiones propias de la cultura y el arte, la tradición y la vanguardia construyen un universo rico y poderoso que conocemos como la

danza en Colombia. Sin embargo, hasta hace muy poco investigar sobre la memoria de nuestras danzas se presentaba como una tarea bastante difícil, debido a la escasa o ninguna difusión de las pocas investigaciones realizadas y a la inexistencia de un centro nacional de acopio de documentación visual y escrita sobre la danza. Ahora bien, el panorama sobre investigación en danza en el país comienza a cambiar, gracias a los esfuerzos de instituciones nacionales, departamentales o locales por generar pensamiento y reflexión sobre el desarrollo cultural de este arte en Colombia¹⁴, y gracias a la creación de centros de documentación particulares a lo largo y ancho del país que buscan salvaguardar fragmentos locales de procesos muy situados. Si adjuntamos a lo anterior acciones como la realización de las dos primeras versiones del Congreso Nacional de Investigación en Danza (2012 y 2013), liderado por el Grupo de Investigación Reflexión y Creación Artísticas Contemporáneas, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, comprenderemos que algo está cambiando.

En la actualidad, el medio privilegiado para acercarnos a las experiencias pasadas de la danza es el programa de mano y el artículo o la reseña de prensa, aunque no se cuente con un constructo discursivo historiográfico sobre tales fuentes y fenómenos. La documentación que referencia a la danza folclórica colombiana se limita, en la gran mayoría de los casos, a describir y a reconstruir etimológica e históricamente cada una de las danzas descritas, haciendo particular énfasis en la construcción de planimetrías, contextualizaciones geográficas, diseños de vestuario, parafernalia y estadísticas, y dejando de lado la descripción del movimiento y el tratamiento corporal característico de cada una de ellas y que, como

14 Algunas compilaciones de encuentros teórico-prácticos o sobre eventos dancísticos aparecen a partir de 2004: *Memorias de danza* (4 tomos) (2005) y memorias de *“La danza se lee”* (3 ediciones) del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, así como *“Danza, tradición y contemporaneidad”* (2008) y Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia (2012) del Ministerio de Cultura y, *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* (2011), de Juliana Congote.

hemos visto, es primordial para la recuperación de la memoria danzada. Podemos considerar los textos que tratan sobre las danzas folclóricas como una forma de recuperación y conservación de las danzas o de obras coreográficas, aunque la mayoría de ellos buscan, en la generalidad de los casos, reseñar gran cantidad de danzas de todas las regiones del país afirmando que tal como éstas aparecen descritas es tal cual se bailaban y como deberían bailarse en adelante. La codificación de pasos, de desplazamientos espaciales, vestuario, parafernalia y música ha ayudado al concepto, que muchos festivales de danza folclórica acuñan, de “la verdadera danza” o un poco más corriente “la danza como tiene que ser”. Es sorprendente cómo luego de la lectura de estos tratados, surgen algunos cuestionamientos: ¿aparte de los desplazamientos espaciales y las figuras que resultan, cómo era la danza?, ¿cuál es el o los movimientos danzados que la caracterizan?, ¿cómo son los desplazamientos de los pies por el piso y su métrica musical?

Así las cosas, visitar piezas de danza en nuestro país implica un ejercicio de análisis y ubicación en contexto, así como la búsqueda de modelos de descripción y comprensión de tales prácticas¹⁵. Los cuestionamientos anteriores exigen un esfuerzo adicional para describir la danza desde su particularidad, el movimiento, que a su vez requiere aproximarse al problema de investigación al menos desde tres perspectivas complementarias: la perspectiva teórica e historiográfica de las experiencias y comprensiones recientes de la danza, como documento histórico, así como de los fenómenos culturales y artísticos en que éste hace marcada presencia (tal perspectiva aportaría tanto al conocimiento de hechos y personajes que nos antecedieron, como a la comprensión del desarrollo dancístico en el país, por sólo nombrar dos); la perspectiva de la inserción de los procesos de identidad corpórea de las po-

15 Un cuidadoso análisis de este tipo se puede encontrar en diferentes escritos de Alberto Londoño especialmente en *Danzas Colombianas* (1998) y *¡Baila, Colombia! danzas para la educación*, (1995)

blaciones dentro de un contexto histórico y social que enmarca las especificidades del ser colombiano (diferenciación de formas de asumir el movimiento, dependiendo de las regiones colombianas); y la perspectiva de la relación entre las manifestaciones coreográficas que han sido importantes para la danza en el país (influencias, copias, evoluciones). Perspectivas interesantes de profundizar pero que requieren de una investigación profunda que no es el caso de la presente.

En esta dirección se pueden referenciar valiosos aportes en la publicación bibliográfica en el campo. Es el caso de la publicación de *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia* (2012), del Ministerio de Cultura en asocio con IDARTES y la asociación Alambique, compilación de textos que contienen unas “poéticas del cuerpo y la creación” y habla de treinta y dos creaciones dancísticas colombianas (de piezas folclóricas, contemporáneas, de ballet clásico y performances presentadas), a manera de narración, entrevista o notas. Así mismo, se encuentran los libros ¡Baila, Colombia!: Danzas para la educación (1995), *Danzas colombianas* (1998), *El cuento de la danza. De la danza folclórica en Antioquia 1953-2010* (2011), de Alberto Londoño, que recogen una buena cantidad de danzas folclóricas. En estos tratados se puede encontrar, de un lado, el particular interés por describir cada una de las danzas en su movimiento, la construcción espacial (planimetrías) y el contexto social y cultural en que se desarrollaron. Presentan, de forma importante, las versiones con el crédito respectivo al coreógrafo o grupo que las creó, y en general proponen una contextualización histórica de citación de referentes y una descripción de cada una de las danzas y creaciones, respetando la autoría de las danzas o creaciones consignadas. Igualmente, no podemos dejar de lado las investigaciones y documentos publicados por Guillermo Abadía (1983), Jacinto Jaramillo (1968, 1997), Javier Ocampo (2006), Harry Davidson (1970) y una buena cantidad de

artículos publicaciones, como la *Revista Colombiana del Folclor* y *Nueva Revista Colombiana del Folclor*. Sin embargo, en la lectura de las descripciones de las danzas, muchas veces no es muy claro si la danza pertenece a un repertorio popular que se transmite corporal y oralmente de generación en generación, o si la versión que nos es presentada ha tenido cambios o variaciones.

Desde principios del siglo pasado, existe la preocupación por el patrimonio dancístico y el rescate de la memoria coreográfica, que se han convertido en propuestas de recuperación o de recreación poco conocidas. La inmensa riqueza en formas, géneros, variaciones, proveniencias, intereses particulares o institucionales, en fin las múltiples maneras de llegar a la creación dancística, han hecho que tengamos una “generosa diversidad” de danzas construidas para la escena o para responder a cualquier otro interés (cultural, social, psíquico, terapéutico), que han entramado un tejido que conocemos, en singular, como la danza colombiana. Esta generosa diversidad que reconoce y desde donde parte el Plan Nacional de Danza, para un País que Baila (2010-2020), es la posibilidad de participación inclusiva de todas las danzas en el panorama artístico, social y cultural colombiano, para dar reconocimiento a la danza en general como expresión del desarrollo del país. Reconocer que la

danza produce creaciones artísticas que están presentes en todas las actividades de la vida diaria (inauguraciones, actividades sociales, celebraciones, recepciones, festivales, competencias, en fin, todos los diferentes usos y necesidades que de ella se hacen hoy en día), es reconocer que ella hace parte de una cadena de producción artística, cultural y económica.

Sin embargo las discusiones sobre la danza en Colombia muchas veces tienen un tinte clasista y se concentran excesivamente en delimitar si un fenómeno es o no es danza, o peor aún, en esclarecer si es danza o baile y en diferenciar si es un hecho folclórico o no y si debe reconocerse una autoría coreográfica de una danza o es vetada, entre otras. Discusiones que no nos han dejado visionar la danza y sus producciones como un sector que crece y que se hace importante en el país.

Dentro de este acervo investigativo y bibliográfico, el presente documento intenta dar un primer paso, en la combinación de las tres perspectivas mencionadas, sin pretender ser un tratado historiográfico de la danza. Propone una forma de visita y recuperación de una danza, esto es, en particular del fenómeno dancístico en que se ha convertido Jacinto Jaramillo, como pionero de la danza moderna en Colombia, como formador de bailarines y creadores, y como reconstructor y creador de danzas.



Capítulo 2

Jacinto Jaramillo: pionero de la danza moderna en Colombia

Cultivamos la danza del pie desnudo porque ésta es la forma más antigua de danza que se conoce y que cultivaron nuestros antepasados. La danza de pie desnudo fue de Egipto y de India. Pasó a China, llegó a Creta y la ejecutaron en Grecia de donde pasó a Roma. Es la danza de nuestra América y por eso defendemos su patrimonio como propio. Creo como Isadora Duncan que se puede dar lo mejor de nuestro pensamiento con la sola expresión religiosa de los movimientos del cuerpo y pienso como ella que hay que crear para América una danza que sea la expresión de nuestra América. Es sobre esta base que se ha fundado mi ballet y lo he presentado con tanto éxito en Colombia.

Jacinto Jaramillo

El maestro Jacinto Jaramillo (Sonsón, 1906 – Bogotá, 1997) además de ser el director y coreógrafo del Ballet Cordillera se desempeñó como bailarín, pintor, actor, investigador y pedagogo. Luego de estudiar danza moderna en California con Irma Duncan, heredera de la escuela de Isadora Duncan, y con quien se formó en la “filosofía del cuerpo en armonía con la naturaleza y el sentimiento como motor del movimiento” (Flórez, 1997, p.3), regresa al país en 1932 e introduce esta nueva forma de danza, hecho que lo convierte en el pionero de la danza moderna en Colombia. Junto a una élite de artistas y pensadores colombianos, como León de Greiff, Enrique Pérez Arbeláez, Guillermo Abadía, Arturo Escobar Uribe, Ignacio Perdomo, Fernando González, Mercedes Montaña, e interesado en la cultura nacional, Jaramillo se ocupa del estudio y recuperación de la danza tradicional colombiana. Los múltiples aportes dejados por el maestro pueden resumirse en: su propuesta de la preparación técnico-corporal del bailarín de danza tradicional, basada en la danza de “movimientos naturales”; en su papel como precursor en la investigación y recopilación de las danzas colombianas; en sus creaciones que hacen que él también sea reconocido como pionero de lo que podemos llamar la “danza tradicional de autor”; y por su labor de más de 60 años como pedagogo de más de cinco generaciones de bailarines, muchos de los cuales son los actuales directores y coreógrafos de danza en Colombia.

En el presente capítulo nos ocuparemos de desarrollar estos aspectos en tres partes: el trabajo de la técnica de movimientos naturales; la creación de danzas nacionales; y la danza tradicional escénica hecha para el Ballet Cordillera.



La escuela de movimientos naturales

Cuando me preguntan por el programa pedagógico de mi escuela, respondo: “Enseñemos primero a los niños a respirar, a vibrar, a sentir y a ser uno con la armonía general y el movimiento de la naturaleza. Produzcamos primero un ser humano hermoso, un niño danzante”.

I. Duncan

La propuesta de preparación técnico-corporal de Jaramillo está basada, según Nubia Flórez (1997), en la “escuela de los movimientos naturales de Isadora Duncan [que aplica con sus estudiantes para] dominar una marcha [caminata sencilla], para luego llegar a asumir el trabajo del cuerpo, la posición correcta y el desarrollo de la técnica, todo a partir de una exploración poética” del movimiento. Más tarde, esta escuela de movimientos naturales es conocida en nuestro país como la técnica de danza moderna de Isadora Duncan, así como de “técnica interpretativa”¹⁶.

¹⁶ En muchas de las entrevistas efectuadas a ex-integrantes del Ballet Cordillera, especialmente en el diálogo entre Nubia Flórez y Stella Sandoval, los dos términos son utilizados indistintamente al hablar del entrenamiento del Ballet Cordillera de los años setenta.

Imagen 1. Caricatura tomada de la entrevista hecha a Jacinto Jaramillo por José Cañizales para el periódico *El Heraldo* de Caracas. Fotocopia del archivo del autor.

Sin embargo, podemos deducir que el pensamiento “duncaniano” sobre la danza y la libertad del cuerpo se contradicen con la propuesta de una técnica ya que Isadora nunca estableció una técnica como tal. Esta pionera de la “danza moderna” presenta, por primera vez en el mundo de la danza, una corporeidad propia fuera de modelos o de toda instrumentación conseguida con anterioridad. Desde esta perspectiva, a Isadora no le interesó elaborar una técnica para la formación de sus pupilos, porque tal proyecto, como dice Sánchez (2003, p.12), habría sido incompatible con su concepción de una danza asociada a la emoción, la singularidad de cada intérprete y la proximidad al movimiento continuo que ella interpretaba como un reflejo de la naturaleza.

Isadora Duncan (1877-1927) tuvo siempre el proyecto de fundar una escuela de danza, y algunos intentos se realizaron en diferentes ciudades europeas, como en Grünewald (cerca de Berlín 1904-1908)¹⁷, adoptando una metodología para la preparación corporal que generaba y desarrollaba movimientos propios en cada individuo, contrario a la generación de una serie de movimientos para ser imitados. Contrariamente, sus seguidoras (*las Isadorables*, entre las que se encuentra Irma Duncan)¹⁸, codificaron algunas secuencias utilizadas por Isadora y dieron origen a un sistema de entrenamiento¹⁹. En el escrito *La educación y la danza* (Sánchez, 2003, p.140-141), se afirma que para I. Duncan el objetivo primordial para la creación de una escuela no era el de “entrenar niños para el teatro”, sino que éste era más bien “social y educativo” en que la danza puede ser considerada como parte de la educación del niño en crecimiento y le sirve para transformarlo en obra de arte viva. Sánchez considera que:

17 Las escuelas de Isadora tuvieron corta vida y en general fueron abiertas en compañía de su hermana Elizabeth. Se sabe de la fundación de una escuela en Bellevue (1914) cerca de París que cedió a la Cruz Roja durante la primera guerra, y en Moscú (1921) que sólo duró 8 meses, entre otras.

18 Las seis bailarinas con más talento conformaron un selecto grupo que actuó junto a Isadora entre 1905 y 1909: Anna, Irma, Lisa, Theresa, Érica y Gretel. Fueron bautizadas como las Isadorables por el poeta francés Fernand Divoire, y en 1917 adoptaron el apellido Duncan.

19 En Nueva York existe una certificación en la técnica Duncan en el Isadora Duncan International Institute.

Vestigios de una Insurrección Coreográfica

Isadora había descubierto una ‘Ciencia del movimiento’, que permitía guiar el cuerpo de forma natural a través de una sucesión ordenada de ejercicios. Usando movimientos simples, Duncan enfatizaba en el ritmo, lo desarrollaba de lo simple a lo complejo, y proponía que las variaciones rítmicas fueran usadas como un vocabulario en sí. A diferencia del ballet, construido sobre las cinco posiciones básicas, la base de la técnica de Duncan es el movimiento, más concretamente el caminar: a partir del caminar se desarrolla el correr, el saltar, etc. [...] Lo que resulta evidente, en cualquier caso, es que la eficacia de la supuesta técnica de Duncan tiene grandes limitaciones, y que, si bien a ella le sirvió para la creación de coreografías que causaron general admiración, fue muy poco productiva para la generación de trabajos posteriores interpretados por otras bailarinas, incluidos los de las *Isadorables* (Sánchez, p.45).

La elaboración de una técnica en danza requiere de una codificación de movimientos, hecho al que Isadora se oponía, ya que su ideal de escuela era aquel espacio en que las niñas pudieran “desarrollar y mostrar la forma ideal de la mujer”. Consistía en ayudarlas a encontrar los movimientos naturales propios a la corporeidad de cada una de ellas, sin forzarlas a estudiar movimientos definidos. Además de salirse de sitios frecuentes de representación, y de liberar el cuerpo de la mujer de principios del siglo XX de las ataduras del vestuario (corset y miriñaques), la danza de Isadora busca como fuente de inspiración la naturaleza y sus elementos (agua, aire, fuego, tierra). Así, su danza surge de la emoción y busca llenar de sentido el movimiento del cuerpo en el espacio.

La danza propuesta por Isadora no tiene una forma preestablecida, sino que surge sin responder a códigos estéticos conocidos, y en ella el cuerpo comulga con la naturaleza por medio de la mimesis, de una imitación e intensidad puramente sensual. El cuerpo, para Isadora al igual que para Nietzsche, es el lugar donde se encuentran la naturaleza y la cultura (Sánchez, p.16). Esta nueva danza pone el acento en el proceso de transformación del cuerpo en movimiento y no de las formas físico-corporales que éste produce. Hay un predominio del movimiento sucesivo de la columna vertebral, en que el torso

cobra gran importancia como medio de elaboración de una gestual más expresiva, concepción que se fundamenta en la corriente delsartiana ²⁰ predominante en el medio artístico de los Estados Unidos de la época. Esta danza nueva hace un mayor énfasis en el movimiento de los brazos y en la parte alta del torso, conocido como plexo solar, centro de los sentimientos y fuente del movimiento, lugar donde coinciden “la experiencia física del cuerpo, la emoción y la espiritualidad” (Sánchez, p.11). Los brazos en Duncan expresan la libertad en movimiento, porque, en oposición a la danza clásica, tienen mayores posibilidades de recorridos espaciales al no tener restricciones en posiciones ni caminos pre-establecidos. Es decir, los brazos pueden ser bien ráfagas de aires como en las danzas que expresaban el movimiento del aire en los árboles, o suave manantial que fluye y que puede verse en el Narciso (1904), o los gritos de libertad de *La Marsellesa* (1915). La apertura del plexo solar le permite a Isadora mayor movilidad en los brazos y mayor continuidad en el movimiento, hecho que posibilita que su danza tenga la calidad expresiva deseada por ella. La movilidad de los miembros superiores depende de la amplitud articular en hombro, codo y muñeca, lugares donde se exterioriza tanto la naturaleza de una expresión, como su grado de intensidad²¹. En efecto, Ted Shawn considera que:

Una de las diferencias, realmente vitales, entre la danza del siglo XIX y la del siglo XX está en el reconocimiento del torso como fuente e instrumento esencial de una auténtica expresión emocional: la utilización de sucesiones, que se inician en el torso y se continúan hacia la periferia y hacia abajo a través de todo el cuerpo. Es evidente, entonces, que el torso no puede estar tenso como en la rigidez de la tradición del ballet, sino que debe convertirse en la parte del cuerpo más sensible y la más expresiva (Shawn, 2005, p.115).

²⁰ La corriente delsartiana se desarrolla en los Estados Unidos. Sobre este tema, ver a Alan Porte (1992) *François Delsarte une Antologie*, y especialmente el libro de Ted Shawn (2005) *Chaque petit mouvement, à propos de François Delsarte*.

²¹ Según Delsarte, en esta zona del cuerpo se encuentra la fuente de los sentimientos. Así, en el hombro podemos encontrar el termómetro de la pasión, en el codo el de la voluntad y en las muñecas el de la fuerza vital.

La importancia de la exposición de la expresividad es la nueva propuesta en el naciente siglo XX, y trae consigo una posible transformación trascendental: el bailarín deja de ser solo una representación de un personaje, y pasa a ser él mismo como individuo en escena bailando. En general en la danza moderna del siglo XX, y en particular en la danza de Isadora, el creador es el mismo intérprete y la creación parte del ser humano tanto desde lo psicológico, como desde lo físico. Ya no se danza un personaje, se danzan las vivencias del propio ser. Este regreso al individuo inaugura en danza una de las formas éticas y estéticas más revolucionaria de la danza: el solo²², en que el creador-intérprete se encuentra en escena en absoluta soledad revelando sus propias emociones. El solo en danza se constituye a lo largo del siglo XX como el medio para expresar el “deseo de introspección y representación personal del mundo”, continuando en el tercer milenio como medio para la reflexión y la crítica social (Rousier, 2002, p.13). El solo de danza ha permitido que los cuerpos que hablan mediante el movimiento elaboren una crítica directa o indirecta, aunque silenciosa, de la sociedad, y se ha convertido en un espacio para la experimentación y la innovación estética de las creaciones coreográficas, algo que Isadora Duncan supo apropiarse.

Otra noción fundamental que está en relación con la anterior propuesta duncaniana es la del contacto del cuerpo con el piso. Isadora decía que las formas más bellas eran aquellas en las que el cuerpo estaba en estrecha relación y contacto con la tierra. Así, ella consideraba que su danza de “los pies desnudos” se fundamentaba en la utilización del peso, en la importancia de no negar la existencia de la fuerza de gravedad como uno de los factores del movimiento humano²³. Esta fuerza viabiliza la bús-

22 Para profundizar en este aspecto, ver Rousier Claire (Dir.) (2002) *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, París, Centre National de la Danse

23 Ver pie de página 9.

queda de otras posibilidades de relación con el espacio y de otras construcciones simbólicas. Isadora, al liberar el cuerpo de zapatillas, de vestuario ceñido y al dejar el pelo suelto, buscaba liberar a la mujer de sus ataduras sociales, facilitando que la naturaleza y la cultura cohabitaran en el movimiento. En la defensa de una idea cultural del cuerpo se sustenta la “desnudez como medio artístico” que Isadora tanto proclamaba (Sánchez, 2003).

En general, la preparación corporal que Isadora hacía estaba dada por una serie de ejercicios de acondicionamiento que ella resume en algunos apartes de su libro *Mi vida* (1952), así como en *El arte de la danza y otros escritos* (2003), pero que se encuentran especialmente detallados en el libro de Irma Duncan *The Technique of Isadora Duncan* (1937). Este entrenamiento especial desarrollado tanto por Isadora como por su hermana, en las escuelas temporales europeas, es descrito por Isadora de la siguiente manera:

Los ejercicios comenzaban por una sencilla gimnasia de músculos, preparatoria de su elasticidad y fuerza. Después de estos ejercicios físicos venían los primeros pasos de danza, que consistían en aprender a caminar de una manera sencilla, cadenciosa, avanzando lentamente con un ritmo elemental, y luego más de prisa, con ritmos más complicados. Después corrían, lentamente también, según ciertos momentos definidos del ritmo. Así es como se aprende la escala de los sonidos, y así es como mis alumnos aprendían la escala de los movimientos (Duncan, 1952, p.202).

Con las nociones de libertad del cuerpo, el uso de la gravedad como factor importante para el movimiento, el contacto directo del pie con el piso, el uso del plexo solar y la libertad en el movimiento de los brazos, y la búsqueda de un bailarín creador e intérprete en escena, Jacinto Jaramillo llega a Colombia y por primera vez se propone una formación corporal para los bailarines de danza folclórica.

Reconstrucción de la clase de entrenamiento propuesta por el maestro Jacinto Jaramillo

Entre 1927 y 1932 Jacinto Jaramillo estudió en la escuela de Irma Duncan en California. Si anteriormente consideramos que Jacinto Jaramillo es el padre de la danza moderna colombiana, es debido a que a su regreso a Colombia es el primero en concebir una preparación corporal para bailarines de danza folclórica, basado en la danza de movimientos naturales de Isadora Duncan. Para aquellos que tuvieron la oportunidad de estudiar con Jaramillo, esta formación en danza fue, según Stella Sandoval²⁴, la posibilidad de desarrollar un conocimiento del cuerpo y del movimiento para “dominar la danza tradicional colombiana y para la captación e interpretación poética de la misma”. Este entrenamiento corporal de bailarines de danza folclórica es planteado desde una serie de desplazamientos o caminatas circulares, conocidos como marchas, que se vuelven más complejas a medida que avanza la clase y el nivel de práctica. El movimiento de los diferentes ejercicios tenía como característica primordial el ser continuo, sin grandes variaciones energéticas; las diferentes sucesiones de los brazos, de las que habla Ted Shawn, ocurren en diferentes “formas de caminar” que examinaremos a continuación. En general, podemos decir que la clase se componía principalmente de las siguientes partes: calentamiento inicial, marchas, juegos de expresión de manos, marchas a fondo, rondas o saltos, giros y respiración, y estiramiento final. Veamos cada una de ellas, donde intentaremos describirlas tanto física como emotivamente.

Esta reconstrucción de clase se hizo gracias a la colaboración de Óscar Fredy García, quien estudió en el grupo de Danzas Folclóricas de la Universidad Nacional con Jacinto Jaramillo y Yesid Carranza (1988–1991). También se tuvieron en cuenta elementos de las clases recibidas por Raúl Parra durante

²⁴ Entrevista realizada por Nubia Flórez en 1994. Material sonoro inédito.

los años 1984-1987 en la Escuela Distrital de Danza y en la compañía de danza Xaman Ek, dirigida por Yesid Carranza. Finalmente, se consideró la información del programa analítico de la asignatura Danza moderna interpretativa del Programa de Formación Universitaria en Artes Escénicas, convenio Universidad Distrital-Instituto Distrital de Cultura y Turismo, elaborado por Yesid Carranza, dentro del documento “Proyecto de formulación de la carrera de Artes Escénicas” que se encuentra en el Proyecto Curricular de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Calentamiento: ésta es la primera parte y, al igual que toda la clase, se realiza caminando en círculos alrededor del salón, en una especie de procesión lenta. Como su nombre lo indica, en esta primera parte de la clase se busca disponer el cuerpo al movimiento. Para ello se inicia con la ejecución de movimientos circulares de las articulaciones del cuello, hombros, codos y muñecas, mientras se hace un desplazamiento (caminata).

Marchas: hacen parte de los primeros ejercicios de la clase y pueden ir desde las más sencillas formas de caminar, hasta aquellas que requieren de una mayor elaboración. Aquí el movimiento aparece no solo como la repetición de formas pedestres, sino como una forma de expresión del sentimiento. Así, las marchas tienen diferentes características y pueden ser tristes, alegres o de júbilo, entre las que encontramos: la marcha sencilla, primera, segunda, tercera, cuarta, quinta marcha, y la marcha sostenida. Todas se practican inicialmente a pie plano, y en clases más avanzadas se realizan sobre el metatarso y a ritmo de tres cuartos²⁵. Igualmente se diferencian entre ellas por las formas de brazos y dorso que cada una contiene.

²⁵ Tres cuartos (¾): forma de desplazamiento o de caminata que se asemeja al del vals, pero avanzando hacia adelante y que se hace al ritmo musical de ¾. Se inicia con un paso que se realiza con las rodillas dobladas, seguido de dos pasos con los pies subidos en los metatarsos y con las rodillas estiradas.

De esta manera, la marcha sencilla es una caminata que se inicia apoyando primero los dedos de los pies en el piso, contrario al caminar de la vida cotidiana donde se coloca primero el talón. Al avanzar, los brazos se mueven con los codos estirados por encima de la cabeza, dibujando un semicírculo, uno hacia delante y otro hacia atrás, contrapuestos al avance de las piernas. En cada paso que avanza, que generalmente se realiza a un tiempo musical, los brazos acompañan los pies y en un movimiento continuo dibujan un semicírculo que llega hasta la posición horizontal y a la altura de los hombros. El semicírculo termina con un movimiento ondulatorio suave de los brazos que empieza en los hombros, pasa por los codos y las muñecas para terminar en los dedos de las manos. Las palmas de las manos terminan mirando hacia abajo.

La *primera marcha* es similar a la sencilla, en la forma de avanzar en el tiempo, con la diferencia de que la pierna que sale adelante se levanta desde el muslo hacia arriba, quedando la rodilla a la altura de la articulación de la cadera, mientras que la pantorrilla y el pie se dirigen verticalmente hacia el piso. Los brazos, al igual que la marcha sencilla, dibujan los mismos semicírculos y el movimiento ondulatorio de los brazos para colocar las palmas de las manos de la posición hacia arriba a la posición hacia abajo.

Para la *segunda marcha* se conserva el movimiento de las piernas descrito para la primera, pero ocurre un cambio en el dorso. En este caso, hay una inclinación lateral del dorso hacia el mismo lado de la pierna que se eleva, mientras los dos brazos permanecen con los codos estirados y las manos flexionadas hacia arriba (posición luz), colocados en forma de V diagonales y hacia arriba-afuera de la cabeza, mientras la cara mira siempre hacia el frente y el cuello continúa la inclinación del dorso. Los brazos permanecen en esta posición durante toda marcha.



Imagen 2. Primera marcha. Foto Beatriz Múnica.

La *tercera marcha* conserva los mismos brazos en V y hacia arriba, mientras que las piernas se levantan intercaladamente atrás y estiradas en forma del conocido *arabesque* de la danza académica²⁶, esto es, levantar hacia atrás la pierna con la rodilla y el tobillo estirados. El dorso y los brazos se inclinan en arco hacia atrás mientras la cara y la mirada se dirigen, por encima del hombro, hacia el lado del pie que se levanta.

La *cuarta marcha* retoma la *tercera* y hace una variación. En la primera parte se levanta una pierna atrás y conserva los brazos, tal como en la tercera, y en una segunda parte, todo el cuerpo efectúa un cuarto de giro o cambio de frente en que la pierna que se encontraba atrás pasa a la posición del costado. La pierna se baja hasta juntar los dos pies rozando con el pie el piso. Luego la misma pierna se levanta lateralmente con la rodilla doblada y la pantorrilla en dirección vertical y hacia el piso. En este momento la pierna que está en acción se dirige hacia el frente en que se hace la marcha. Los brazos, en esta segunda parte, cambian hacia la horizontal al lado, terminando en una pequeña ola de hombros, codos, muñecas y manos usada para cambiar la posición de las palmas de las manos que llegan hacia arriba y terminan hacia el piso. Esta marcha se hace a dos tiempos, uno para primera parte, es decir la pierna atrás y el otro con la rodilla doblada al lado. Se intercalan las piernas.

Con una mayor elaboración del movimiento, la *quinta marcha* incluye la totalidad del cuerpo para la realización de la forma. Comienza con una posición redonda y hacia delante de la cadera, el dorso y el cuello, que se acerca a la contracción grahamniana, mientras se eleva una pierna adelante con la rodilla doblada, mientras que la pierna que sostiene al cuerpo dobla la rodilla. Los brazos, que inician estirados al lado y a la altura de los hombros, forman un arco por encima de la rodilla de la pierna que

²⁶ Según *el Diccionario Larousse de la Danza*, como danza académica se conoce a una escuela y al estudio sistemático de la danza y a su desarrollo, desde la creación de la Academia Real de Danza, en 1661. Se utiliza igualmente el término de ballet clásico o técnica clásica, aunque el término “académica” se refiere más a la enseñanza institucionalizada y el término “clásico” a la estética.

se encuentra levantada. Este arco se realiza con la palma de la mano girada hacia afuera del cuerpo. En un segundo tiempo, la pierna levantada se posa en el piso, mientras la pierna contraria se eleva doblada atrás y se retoma la posición total del cuerpo de la tercera marcha (arco posterior de la columna). En el mismo tiempo, los brazos se dirigen estirados hacia arriba, por los lados del cuerpo, para formar un arco sobre la cabeza y con el dorso de las manos uno contra el otro. La pierna que se levanta atrás, pasa adelante en el tiempo siguiente, para iniciar con la primera forma y así sucesivamente.

La última de las marchas, la *sostenida*, es en todo similar a la *primera*. Su nombre obedece a que se toma un tiempo para efectuar el cambio de frente de las palmas de la mano, las que se dirigen hacia arriba, mientras que se ejecuta un movimiento ondulatorio desde los hombros hasta los dedos. Esta marcha utiliza dos tiempos, uno para la marcha y otro para la ondulación de los brazos.

Todas las marchas se ejecutan a un compás de $2/4$ en que cada tiempo corresponde a un movimiento o a un paso de avance con su forma correspondiente y con todo el pie sobre el piso. Las mismas se ejecutan posteriormente sobre el metatarso (talón levantado del piso) para luego realizarlas avanzando en compás de $3/4$. En este compás, el primer tiempo corresponde a la forma corporal de cada marcha (de la primera a la tercera), el segundo y el tercer compases a dos pasos sobre los metatarsos, mientras los brazos ejecutan su movimiento, para el caso de la primera, en tres tiempos. Para la cuarta y la quinta marchas se toman uno o dos compases en $3/4$ para la realización de cada una de las dos formas que se ejecutan dependiendo del nivel en que se encuentre el estudiante.

Juegos de expresión de manos y brazos: son movimientos circulares en los que se enfatiza el flujo continuo de las manos y los brazos, que nos recuerdan el paso del viento en los árboles, el movimiento de las olas, la lluvia, etc. Los juegos de expresión más conocidos son los siguientes: floración,

de brazos, del agua, el narciso, cosecha, de la flor, junco roto y muelles. Al igual que las marchas, y que la clase en general, estos ejercicios se hacen en continuo desplazamiento por la sala de clase, en “fila india”, en los que las articulaciones de los brazos (hombros, codos, muñecas y falanges) se encuentran



en continuo movimiento. Es importante señalar la utilización de distintas cadenas musculares, en los alargamientos laterales, inclinaciones, curvas y arcos de la columna en la zona cervical, dorsal y lumbar, que acompañan las diferentes formas que toman los brazos. *La floración* es uno de los primeros juegos que se aprenden, y es ejecutado en ocho tiempos. Busca representar el ciclo de una flor desde su nacimiento, hasta su transformación en fruto y es representado con el movimiento de los pétalos bajo el efecto del viento. Inicia con dos marchas sencillas (en los tiempos uno y dos), para luego, en el tiempo tres, hacer la figura de un ca-

pullo con los dos brazos, en lo alto y cruzados en los antebrazos, con las muñecas ligeramente dobladas hacia atrás y los dedos de cada una de las manos muy cerca los unos de los otros. La cabeza y el cuello se inclinan levemente hacia atrás para observar en la misma dirección que apuntan los brazos.

Imagen 3. Jacinto Jaramillo en clase con el Ballet Cordillera, Auditorio León de Greiff. Tomada del video *Jacinto Jaramillo un potro azul* de Juan José Véjarano (1990). Archivo del autor.

En el tercer tiempo, con un movimiento ondulatorio que incluye todas las articulaciones de los brazos, éstos se abren hacia los lados hasta la posición horizontal y a la altura de los hombros. Luego, en el tiempo cuatro, los dos brazos, en un nuevo movimiento ondulatorio, se llevan hacia un lado (derecho o izquierdo, dependiendo del pie que dé el paso, si es el derecho los brazos van hacia derecha, etc.) hasta la horizontal y a la altura de los hombros, acompañados del cuello y la cabeza (otra vez la mirada acompaña el movimiento de los brazos), así como de un leve giro del dorso. Esto se repite al lado contrario. Si el movimiento se produce a la izquierda, el brazo de este lado queda con el codo estirado a la altura del hombro, y el contrario (derecho) dobla el codo a la altura del esternón y dirige el antebrazo y la mano hacia la izquierda, en un movimiento ondulatorio. Lo mismo sucede al lado contrario, cada uno ejecutado a un tiempo (tiempos cinco y seis); estos movimientos denotan los movimientos de un lado hacia otro de los pétalos de la flor. Para el tiempo siete, se realiza un giro sobre sí mismo (vuelta técnica) sobre los metatarsos de los dos pies y llevando los brazos redondeados sobre la cabeza. Este giro se realiza llevando hacia delante el pie y la pierna que se encuentran atrás, envolviendo el pie de adelante a la altura del tobillo. Luego, en el último tiempo, y de estar muy



Imagen 4. Floración. Foto Beatriz Múnera

elevados sobre los metatarsos y con los pies juntos y los brazos redondos altos, se termina este juego con una figura en posición a media altura. La pierna que se encuentra adelante, luego del giro, ejecuta un gran desplazamiento hacia adelante hasta apoyar totalmente el pie en el piso, doblando la rodilla y sosteniendo la mayor cantidad del peso. La otra pierna permanece atrás apoyando totalmente el pie en el piso con la rodilla estirada en diagonal, continuando la línea que dibujan la cadera, el dorso, el cuello y la cabeza. Los brazos, al mismo tiempo del desplazamiento de las piernas, bajan en una exhalación, suavemente con los codos que caen hasta estirarlos a lo largo de la línea que dibuja el cuerpo. Las manos terminan flexionadas y dirigen los dedos hacia fuera con las palmas hacia el piso.

Un segundo juego es conocido como juego de brazos, que inicia de la misma manera que el anterior con dos marchas sencillas (tiempos uno y dos). En el tiempo tres de este ejercicio, se hace una diagonal adelante. Sobre la pierna que se desplaza se apoya el peso del cuerpo permaneciendo con la rodilla estirada, mientras la otra pierna levanta el pie del piso estirando empeine y rodilla. Ocurre una inclinación lateral del dorso hacia el lado contrario de la pierna donde se apoya el peso, que induce a la cadera a una inclinación externa y contraria al dorso. La pierna que está libre de peso acerca el pie al otro, dejando elevado el talón y apoyando los dedos en el piso. Los brazos se abren al lado y quedan estirados a la altura de los hombros. Con esta posición inclinada lateralmente del cuerpo, en el tiempo cuatro, se inicia el juego de brazos que consiste en cruzar los antebrazos y las manos, dos veces intercaladamente (por delante y por detrás de cada brazo) frente al pecho. La figura de los brazos que resulta es similar, en forma, a la primera de la floración (tiempo tres). Luego, se abren onduladamente los brazos hacia los lados y, al llegar al estiramiento máximo, se realizan movimientos de aleteo. Este ejercicio se hace a cada lado intercaladamente.

El *juego de agua* inicia, como si se estuviera frente a una caída de agua, con dos marchas sencillas (tiempos uno y dos). En el tercer tiempo, y sobre un tercer paso los brazos y el cuerpo entero se dirigen hacia arriba, manteniendo los brazos estirados hacia el cielo con las dos manos flexionadas. La palma de la mano correspondiente al pie de apoyo, acaricia de forma ondulatoria desde lo alto hasta el piso (como en una cascada) el agua que cae. La mano contraria se queda levantada con la mano flexionada y la palma abierta hacia el cielo (llamada por Jaramillo posición luz de la mano). A medida que la mano desciende, la pierna de atrás se cruza, por atrás de la pierna de apoyo, con la rodilla doblada hasta apoyar los glúteos, el muslo, la pantorrilla y el pie en el piso. Casi inmediatamente, en el cuarto tiempo, se levanta todo el cuerpo desplazándose en una diagonal hacia atrás, con la pierna que está cruzada adelante. Se continúa con la caricia del agua que se evapora y se va con las nubes, al dirigir el brazo y la mano hacia arriba y atrás, acción que es seguida con la mirada y todo el cuerpo.

Imagen 5. Juego de brazos. Foto Beatriz Múnera



Finalmente, con un giro completo de la muñeca, y permaneciendo el brazo en alto, se mima la caída del agua en forma de lluvia sobre el cuerpo. Aquí se pone en juego un trabajo importante en las continuas y complicadas transferencias de peso que llevan al cuerpo a estar arriba y enseguida sentado en el piso, para nuevamente ponerse de pie hacia un frente diferente, e inmediatamente cambiar de frente para continuar con la otra pierna. El juego de agua en general antecedió al juego conocido como narciso.

En el *narciso* se profundiza en los juegos con gran contenido metafórico. Inspirado en la leyenda grecorromana, el juego comienza con dos marchas sencillas y, en el tercer tiempo, tiene lugar una torsión del dorso hacia la pierna que está adelante y que sostiene la mayoría del peso del cuerpo. Las manos dibujan a la altura de la cintura escapular una superficie, cruzando las manos con las palmas hacia el piso y abriendo hacia el lado suavemente los brazos desde los codos, como si se asomara a la superficie de un lago a observar su reflejo. La cabeza se inclina, como en el óleo *Narciso en la fuente* (c. 1597-1599), de Caravaggio, hacia esta superficie como intentando verse reflejado. En el tiempo cuatro, todo el cuerpo se dirige hacia el piso, cruzando las piernas (como en el juego del agua), para con las palmas de las manos tomar el agua. En el quinto tiempo se incorpora, elevando los brazos sobre la cabeza, para regar, sobre la cara y el cuerpo el agua que contenía el reflejo. Durante la regada del agua, la columna adopta una posición de un gran arco posterior. Luego se hace lo mismo del otro lado. Aunque en todas estas acciones los brazos tienen prelación, el cuerpo en su totalidad se encuentra implicado. Las manos dibujan, palpan, toman y vacían el agua y el reflejo de Narciso, seguidas de la mirada, el dorso y todo el cuerpo. La presente es la versión corta o sencilla del ejercicio, ya que existe una interpretación mucho más elaborada que se hacía cuando la clase estaba muy avanzada.

El Potro Azul

Imagen 6. Dos momentos del juego de agua.
Foto Beatriz Múnera.



La *cosecha* consiste en unas caminatas en que, al primer tiempo, la pierna que avanza se sube sobre los metatarsos del pie y sostiene todo el peso del cuerpo, mientras la pierna contraria se levanta atrás. El brazo del mismo lado de la pierna de atrás, forma un arco delante del pecho y a la altura de la punta del esternón (apéndice Xifoides), como si se sostuviera un recipiente (generalmente en la clase se decía: sostener un canasto). El otro brazo, el de la pierna en que se apoya el peso, se dirige hacia arriba y ejecuta la acción de tomar un fruto de una rama, fruto que, con un círculo externo de la muñeca y envolvente de los dedos que se cierran sobre la palma, es arrancado y se lleva al recipiente sostenido por el otro brazo. La mirada acompaña toda la acción de cosechado del fruto. Toda la acción se hace a dos tiempos, y se intercala.

El *juego de la flor* (mejor sería llamarlo el juego de deshojar una flor) se realiza en cuatro tiempos y a un ritmo de $\frac{3}{4}$, como ejercicio de respiración. El juego comienza con una tripleta adelante y el brazo correspondiente se lleva hacia adelante con la palma de la mano hacia arriba a la altura del pecho y el codo ligeramente doblado, al tiempo que se realiza una inspiración. La otra mano ejecuta la acción de quitar un pétalo y lanzarlo al viento. En la siguiente tripleta sucede lo mismo, pero con el brazo contrario. Para una tercera deshojada, el movimiento del brazo que toma el pétalo realiza, en otra tripleta, un semicírculo que termina atrás, al tiempo que se realiza la expiración. Durante el lanzamiento y caída del pétalo ocurre una torsión del dorso al ser conducido por el brazo que desciende. La mano interpreta con movimientos circulatorios de la muñeca, al pétalo que cae al piso. Continúa el ejercicio alternado de forma similar pero iniciando al lado contrario.

El *Junco Roto* es uno de los ejercicios que pone en juego el trabajo de la columna vertebral y la firmeza del apoyo de los pies en el piso. Comienza con dos marchas sencillas, en los dos primeros

Imagen 7. Dos momentos del narciso. Foto Beatriz Múnera.



tiempos. En un tercer tiempo, el brazo que está adelante dibuja una gran circunferencia, que pasa por arriba de la cabeza y termina en el tobillo del pie de atrás. Este pie se encuentra con el talón levantado y apoyándose en los dedos. El otro brazo se mantiene estirado en dirección al cielo, para ayudar con la curva de la espalda, dando estabilidad. La columna se arquea hacia atrás acompañando, junto con la mirada, todo el movimiento que ejecuta el brazo. Las dos piernas se doblan en la rodilla, ayudando al gran arco formado con todo el cuerpo, al sostener con firmeza el peso del cuerpo en el piso, e igualmente, para ayudarlo a levantar y continuar con el ejercicio al lado contrario.

Como una variación del junco roto, el último de los juegos de mano es el conocido como muelles. Se inicia igualmente con dos marchas sencillas, para enseguida dibujar una circunferencia con los dos brazos que caen desde lo alto (arriba de la cabeza), hacia delante y abajo. Este movimiento hace que cabeza, cuello, espalda y cadera formen un arco anterior. Las rodillas se doblan y los isquiones bajan en dirección a los talones. Los brazos continúan su movimiento circular hasta llegar atrás de la espalda, movimiento ahora ascendente, que obliga al estiramiento parcial de las rodillas que dan la sensación de que el cuerpo rebota. Se sueltan nuevamente los brazos y se devuelve toda la acción hasta que el cuerpo recobra la posición vertical. La acción se hace dos veces y en la segunda se sobrepasa la posición vertical y se continúa hacia atrás con los dos brazos, ejecutando un arco posterior de la columna hasta que los brazos llegan a los tobillos del pie que está atrás. Los pies que permanecieron uno al lado del otro durante los rebotes, hacen un desplazamiento hacia delante de uno de ellos, dejando el peso repartido en las dos piernas durante la ejecución del arco posterior, mientras que las dos rodillas se encuentran dobladas. El pie de adelante se encuentra totalmente en el piso, mientras que el de atrás se encuentra apoyado en los dedos y con el talón

muy levantado del piso. Se realiza este ejercicio tanto a derecha como a izquierda.

Marchas a fondo: se caracterizan porque la zancada toma bastante espacio. Se camina en amplios desplazamientos buscando estirar las grandes masas musculares de los muslos, en particular los músculos isquiotibiales y, en general, para calentar y preparar los músculos para los saltos y grandes extensiones en altura de las piernas. Entre las más conocidas están la marcha larga, la súplica, el rechazo, la esclava, la vencida y el jaguar.

La *súplica* es concebida como un ejercicio preliminar para las marchas a fondo que requieren de estiramiento de los músculos de las piernas. Empieza con dos marchas sencillas y, luego para el tercer tiempo, se hace un desplazamiento largo adelante de la pierna (que se encuentra con la rodilla doblada), sosteniendo la mayor parte del peso del cuerpo, mientras la otra rodilla de la pierna de atrás se encuentra estirada y con los dedos sosteniéndose en el piso. El desplazamiento de la pierna está acompañado de los

Imagen 8. Junco roto. Foto Beatriz Múnera.



dos brazos que forman un círculo, se dirigen hacia atrás y pasan largos por la cadera, para recogerse doblando los codos y dirigiéndose juntos hacia delante en un gesto de “súplica”. En este gesto se mantienen los codos casi totalmente estirados y las palmas de las manos hacia arriba con dedos relajados. El movimiento se acompaña con la mirada que está puesta hacia la dirección que indican las manos. El dorso continúa la línea curva que se dibuja desde la pierna de atrás hasta la cabeza. Para el cuarto tiempo de este ejercicio, la pierna que se desplazó adelante pasa atrás, dejando el peso del cuerpo a la otra pierna, que permanece con la rodilla doblada. La pierna que ejecuta la acción, permanece con la rodilla estirada, apoyando todo el pie en el piso. Los brazos se abren hacia el lado, durante el cambio de peso, llevándolos hacia atrás al lado, terminando con las palmas de la mano flexionadas y los dedos dirigidos hacia fuera. La cabeza en este tiempo cae hacia el lado de la pierna de apoyo y la mirada se lleva al piso en dirección de los pies, sobre el hombro. En el quinto tiempo, se hace medio giro hacia atrás, cambiando de frente, para quedar en la misma posición, pero con la pierna contraria. Se repite, a este frente, todo desde el tiempo tres. Al volver al frente inicial, la pierna que viene de atrás realiza un desplazamiento hacia la lateral-adelante hasta terminar con la rodilla profundamente flexionada. Los brazos que en movimiento redondo se han encontrado en el centro del cuerpo suben en forma de arco arriba de la cabeza y se abren en gran círculo hacia el lado y diagonal arriba de los hombros. En el momento de llegar al máximo del desplazamiento lateral de las piernas, los brazos ondulan para cambiar la posición de las palmas de mano, las cuales llegan dirigidas hacia el cielo y cambian hacia el piso (aleteo). Luego, los pies se cruzan, pasando la pierna que viene del gran desplazamiento por detrás de la otra y se repite el mismo desplazamiento lateral-adelante con la pierna contraria. El ejercicio termina al juntar las dos piernas, luego del segundo desplazamiento y se inicia una nueva secuencia.

La *marcha larga* se ejecuta dando largas zancadas que se hacen muy profundas y a un tiempo muy lento. Los brazos que acompañan esta acción inician estirados hacia el cielo y tienen las manos flexionadas con los dedos juntos, los codos totalmente estirados, se contraponen con la pierna que avanza en un movimiento circular por encima de la cabeza. Uno de los brazos se lleva hasta abajo, casi tocando el piso, cuando la pierna contraria avanza, el otro está estirado en dirección al cielo; cuando los dos pies se juntan al cambio de pierna para dar el siguiente paso, los brazos se encuentran nuevamente estirados arriba. La cabeza permanece con la mirada al frente.

La *marcha esclava* se ejecuta como una serie de marchas largas o de grandes desplazamientos de las piernas, en que los brazos cruzados en las muñecas, permanecen “colgados” arriba de la cabeza. La cabeza y las manos penden, igualmente, en una sensación de tristeza. Este ejercicio, como su nombre lo indica, denota suplicio.

El *rechazo* inicia con un gran desplazamiento de las piernas, al igual que las anteriores marchas a fondo, en que los dos brazos, que vienen de los laterales y a la altura de los hombros, se sueltan en los codos y se recogen cerca al cuerpo. Pasan frente a la cara y se estiran juntos hacia atrás, a la altura del pecho del mismo lado de la pierna que está adelante en flexión profunda, denotando que se rechaza algo. Las manos se encuentran flexionadas con los dedos dirigidos hacia el cielo. El dorso realiza una inclinación hacia delante y un giro en dirección de los brazos, ayudando a que el movimiento se haga más profundo y grande. Se hace un rechazo a cada lado cambiando los brazos por el centro arriba al cambiar la pierna que se desplaza en marchas largas. La cabeza y el cuello se mueven y dirigen al contrario de la dirección que toman las manos, como si quisieran huir de aquello que se rechaza y miran hacia el piso. Al realizar un tercer rechazo, la flexión de la pierna que se encuentra totalmente doblada

se profundiza hasta que la cadera toca el piso, que se continúa con un giro del cuerpo. La pierna que se encuentra doblada desde el inicio del rechazo, continúa doblada en la rodilla y sirve de apoyo para terminar el giro del cuerpo. Al apoyarse esta rodilla, sostiene el peso del cuerpo para que la otra pierna, que se encuentra estirada, dibuje un círculo que termina adelante del cuerpo. Inmediatamente ocurre una transferencia del peso hacia esta pierna y el dorso se inclina mientras los brazos dibujan un rechazo hacia atrás, hacia el lado de la pierna que se encuentra doblada. Luego el cuerpo recupera la posición de pie e inicia otra secuencia del mismo ejercicio.



Imagen 9. La Súplica. Foto Beatriz Múnera.

Rondas o saltos: se conocen la *primera*, la *segunda*, la *tercera*, la *cuarta* y la *quinta rondas*; la *ronda larga*, *alta*, *bacanal cerrada*, *bacanal abierta* y la *bárbara*. Las rondas de la *primera* a la *quinta* están basadas en las formas corporales hechas para cada una de las marchas antes descritas, con una marcada diferencia de dinámica. Ésta pasa de continua en las marchas a una más acentuada, debido al salto. De la misma manera, se van alternado los lados y el acento musical se hace cuando se está en la cúspide del salto.

Imágenes 10 y 11. Marcha larga y Esclava. Foto Beatriz Múnera.



La *ronda larga* es un salto que se hace dando grandes zancadas y que nos recuerda a los niños saltando charcos. Puede describirse como el *grand jeté* de la danza académica, esto es, se dan grandes pasos saltados adelante y desplazándose a un tiempo musical con cada salto. Los brazos dibujan círculos completos hacia atrás, uno para cada salto. Este ejercicio requiere que en un momento las dos piernas estén muy estiradas a la horizontal, y que todo el cuerpo avance rápidamente en el espacio. Es importante la velocidad con que se ejecuta este ejercicio, y requiere de desplazamientos diagonales en el salón de clase, y no circulares como la mayoría de ejercicios.

La *ronda alta* es una variación de la *ronda larga*. El cambio consiste, como su nombre lo indica, en darle más importancia a la altura que al desplazamiento. La pierna que desplaza sale con la rodilla doblada y en el momento de mayor altitud se estira toda la pierna, abriendo adelante y la pierna contraria se estira atrás. De la misma manera, se hace con la otra pierna. Puede decirse que es el mismo *saut de chat* de la danza académica.

La *bacanal* inicia con dos marchas sencillas y a la tercera, la pierna que está libre de peso se levanta doblada en la rodilla hacia delante y arriba. El pie de la pierna que se eleva permanece muy cerca de la rodilla de la pierna de apoyo (*pasé* en danza académica). La rodilla de la pierna de apoyo se dobla un poco. Al mismo tiempo, los dos brazos extendidos dibujan una circunferencia que inicia arriba de la cabeza, se dirigen hacia atrás hasta terminar cada uno en una forma específica. El brazo de la pierna que sube, enmarca por el frente la cabeza, doblándose en el codo y la muñeca, hecho que conlleva a un arco posterior de la espalda. La mano contraria se flexiona muy cerca de la cintura y el brazo permanece doblado hacia atrás por el codo. Termina con un paso hecho por la pierna que se eleva, mientras los brazos suben estirados sobre la cabeza, para empezar todo con la otra pierna. Existen

Imagen 12



Imagen 13



Imágenes 12, 13 y 14. Diferentes momentos del rechazo. Foto Beatriz Múnera.



las variaciones abierta y cerrada que dependen del grado de rotación de las piernas. Para la cerrada la rodilla que hace el *passé* se dirige hacia delante, mientras que en la abierta la rodilla está dirigida hacia el lado.

La *bárbara* más que un salto es un ejercicio que se realiza con grandes lanzamientos de las piernas al desplazarse por la sala de clase. A medida que se avanza se lanzan las piernas, sin doblar las rodillas, adelante, al lado o atrás, intentando llevarlas lo más alto posible. Se asemeja en el objetivo de trabajo a los conocidos *grands battements* de la danza académica.

Giros: la tromba es el giro más conocido de esta preparación corporal. Se realiza luego de hacer unas marchas sencillas, generalmente dos, y se acerca, por su forma, al *piqué soutenu* usado en la danza académica. Es un giro sobre sí mismo con brazos que se “abrazan” por encima de la cabeza, mientras los pies permanecen muy juntos sobre el metatarso.

La *tromba alta* es un giro que comienza al subirse sobre el metatarso de un pie mientras el otro se dobla y sube atrás, doblando la rodilla y dirigiéndola hacia el



Imagen 15. Bacanal cerrada. Foto Beatriz Múnera.

lado (*piqué attitude* de la danza académica). El brazo del lado de la pierna que se sube al metatarso impulsa el giro, yendo de adelante a la altura del pecho hasta la lateral del dorso, y sube redondo hasta la posición arriba de la cabeza, donde permanece durante el giro. El otro brazo acompaña la acción llevándolo del lado al frente redondo quedándose allí durante el giro. El ejercicio se ejecuta intercalando las piernas. Existen diferentes clases de tromba que dependen de las posiciones que tomen los brazos y las piernas: con la pierna al lado, con la pierna atrás y cada una está acompañada de diferentes posiciones de los brazos que ayudan a impulsar y a equilibrar el giro.

Respiración y estiramiento final: Uno de los ejercicios que enfatiza la respiración es *el juego de la flor*, donde el imaginario toma relevancia. La idea es deshojar una flor y lanzar los pétalos al viento. Inicia con un paso en el que el brazo del mismo lado de la pierna que se desplaza se eleva doblado en el codo, a la altura del pecho. Esta mano es la que metafóricamente contiene la flor en su palma ahuecada. La mano del otro brazo con un movimiento de “ola” toma un pétalo y lo lanza al viento. Se repite igual con la pierna contraria. Para el tercer tiempo se toma un tercer pétalo y se lanza arriba y atrás del cuerpo demarcando una pequeña espiral del dorso. La mano describe la caída del pétalo al cambiar sucesivamente la posición de la palma de la mano, hacia el techo o hacia el piso. El brazo acompaña la caída del pétalo, produciendo un movimiento en ola. Este cuarto movimiento se realiza en un cuarto tiempo de desplazamiento hacia delante.

Existe otro ejercicio que enfatiza sobre la respiración y es conocido como *Eco*, que retoma la historia de la ninfa del monte Helicón de la mitología griega, en cuyo movimiento de emisión de la voz se expira y durante la inspiración se mima la escucha del eco. Inicia con dos marchas largas. En el tercer tiempo las manos se colocan al lado de la boca, igual a la posición que se hace cuando uno



Imagen 16. Dos momentos de la Bacanal abierta. Foto Beatriz Múnera.

grita (expiración) y se dirigen hacia delante, mientras la pierna de atrás se levanta totalmente estirada. El dorso dibuja una línea horizontal con las piernas y brazos. Luego la cadera produce un cambio de frente, de frontal al lateral, conduciendo al dorso y a la pierna, siempre horizontales, hacia la lateral. Los brazos y manos pasando cerca a la cabeza se abren al lado produciendo un movimiento de ola cuando llegan a la posición lateral. Se inicia todo nuevamente.

En general, una clase iniciaba con el calentamiento, luego se hacía la marcha sencilla, la sostenida y las marchas de la *primera* a la *quinta* en metatarso o $\frac{3}{4}$, pasaba a la *floración*, juego de *brazos*, el *juego de agua*, el *narciso* básico, y la *súplica*. En la segunda parte de la clase se hacían marchas a fondo. Luego el *eco* para el trabajo de fuerza y sostenibilidad de la espalda. El *rechazo*, el *junco roto* que trabaja el arco posterior de la columna. Después, en las rondas generalmente se hacía la *bacanal cerrada* y la *abierta*, la *bárbara* (al frente y al lado) y la *tromba*. Todos los ejercicios se aprendían inicialmente en pasos sencillos y posteriormente se hacía en caminata de $\frac{3}{4}$.

En algunas entrevistas realizadas a los bailarines del tercer Ballet Cordillera (años setenta), ellos hacen especial énfasis en que la formación que recibieron con Jacinto Jaramillo iniciaba siempre con el estudio de la danza de movimientos naturales, para luego pasar al aprendizaje de la danza folclórica. Es decir, realizar una segunda preparación especializada en los pasos y sus variaciones de las danzas nacionales. En palabras de Jaramillo, había que estudiar mucho para poder llegar a interpretar lo que el pueblo hace sin haber estudiado nunca, aprender de la danza de Isadora Duncan para llegar un día a ponerse las cotizas. Este entrenamiento en danza moderna, al igual que el aprendizaje de las diferentes clases de escobillados, duraba un buen tiempo, que daba paso finalmente a la parte



Imágenes 17 y 18. Tres momentos del Eco. Foto Beatriz Múnera.

creativa. Igualmente los bailarines reconocen que la formación recibida de “el viejo”²⁷ no sólo era una construcción corporal, sino que recibían una formación complementaria que, según Jaramillo, hacía de ellos unos “artistas integrales”. Algunos de ellos expresan que durante las horas de ensayo, y para una explicación de un paso o de una danza, podían pasar horas hablando de historia de Colombia, de arte, de poesía, de pintura, etc. Las explicaciones sobre un paso específico no sólo se basaban

²⁷ *El viejo*: Apelativo usado por los bailarines del tercer Ballet Cordillera para referirse al maestro Jacinto Jaramillo.



en lo fisiológico, sino que podían pasar por una imagen, una historia o una experiencia estética que aportaba al entendimiento del mismo. La formación ofrecida por Jacinto Jaramillo no sólo era la construcción de un cuerpo para la danza, sino la construcción desde la danza del individuo:

Para este efecto, los 20 integrantes del “Ballet Cordillera” han desarrollado una permanente labor de capacitación en lo que se refiere a estudios de danza, coreografía y planimetría, escenografía, e iluminación, vestuario, utilería y parafernalia, cerámica, pintura, música e interpretación de instrumentos musicales típicos (El Vespertino, 26-05-1975, p.17).

De la sistematización hecha por el maestro Jaramillo, de la danza interpretativa o moderna que hemos visto, se pasa a una sistematización de ejercicios de danza folclórica, que toma como base el caminar en $\frac{3}{4}$ y los escobillados de la zona andina y sus variaciones. Escobillar, según el *Diccionario de la lengua española*, es zapatear suavemente como si se estuviese barriendo el suelo; y que según Jaramillo, obedece al “restregar” el piso. Sin embargo lo importante para él era el cómo y el por qué que fundamentan la ejecución de este paso base de la danza folclórica de los Andes colombianos.

El escobillado aparece cuando el campesino al sembrar marca con un pie el sitio donde va a poner la semilla. Luego de ello, la tapa con el otro pie haciendo un movimiento en V invertida y, para terminar, con el pie inicial que empuja la tierra hacia delante para cubrir la semilla. Este paso base es característico de danzas como el *bambuco*, las *vueltas antioqueñas*, la *guabina chiquinquireña*, entre otras, y traduce el oficio del campesino durante la siembra. Lo bello de la ejecución de este paso está en el contacto constante de los pies con la tierra, en el arrastre, en el cepillado producido por el pie sobre el piso, así como en la sonoridad que éste produce. Una de las descripciones del escobillado hechas por Jacinto Jaramillo es la siguiente:

Se coloca un pie delante del otro que se halla en reposo, apoyándolo en la puntera y resbalándolo sobre el piso en esa posición, retrocediendo en esa misma dirección al otro pie, que a su vez retrocede en un pequeño salto. Luego es el pie que permaneció atrás el que pasa adelante y se repite entonces lo anterior. Los pasos de avance en esta rutina miden unos cincuenta centímetros y los de retroceso veinte (Gutiérrez citado por Londoño, 1998:8).

Como se afirmó anteriormente, la clase de danza nacional comienza con el estudio del escobillado sencillo y, al igual que en el curso de danza moderna, se hace en desplazamientos circulares por la sala de

clase. De esta forma, y ordenadamente en fila, la clase avanza en un gran círculo de escobillados que van desde los más simples a los más complejos. Entre las variaciones de escobillados encontramos: *dobles*, en $\frac{3}{4}$, *caminitos*, *aguacateados*, *recumbambiados*, *pivotiados*, *arrumacos*, *con vuelta técnica*, *con vuelta española* y *con vuelta en $\frac{3}{4}$* , de los cuales en intentarán describir algunos de ellos. En todas ellas es muy importante el sonido que se daba al escobillar y zapatear sobre el piso, común a muchas danzas nacionales e internacionales.

Los *escobillados dobles* se hacen consecutivamente con un pie y luego con el otro, avanzando en un movimiento continuo que se acentúa al iniciar cada escobillado, en lo que se ha llamado “marcación”. Entonces, se marca con un pie y se escobilla con el otro para, seguidamente, marcar con el pie que escobilló y así sucesivamente. Esta primera variación se usa cuando en una danza se requiere avanzar o dirigirse de un lado a otro.

Los *escobillados en tres cuartos* son aquellos en los que se efectúa un escobillado y seguidamente se hace la caminata en tres cuartos, para luego volver a escobillar con el mismo pie y así sucesivamente. La caminata en tres cuartos se ejecuta dando un primer paso largo y bajo, con las rodillas dobladas (conocido como plié en danza académica) y los dos siguientes un poco más cortos sobre los metatarsos en la cuenta de $\frac{3}{4}$ de la música. Estos escobillados se realizan bien sea caminando de frente o haciendo desplazamientos laterales.

Los *caminitos* son similares a los anteriores, pero ocurre un cambio de frente cada vez que se escobilla. Esto es, al avanzar en los tres cuartos se realiza el escobillado al dirigir todo el cuerpo un cuarto de giro. Luego se avanza en $\frac{3}{4}$ hacia la dirección inicial y se escobilla hacia el otro frente girando nuevamente un cuarto de giro con el otro pie. De esta forma el escobillado se siente como si se hicieran curvas a lo largo de un camino que se recorre.

El *aguacateado* es uno de pasos más bellos y más elaborados ya que además del normal refregado del piso, se zapatea. El paso comienza con un escobillado que se hace normalmente hasta cuando el pie de atrás empuja hacia delante. El de adelante que se encuentra en metatarso se posa adelante en el piso y golpea con el talón. Seguidamente el pie de atrás golpea el piso muy cerca del talón del otro con el metatarso, e inmediatamente se posa atrás golpeando con el talón, mientras el de adelante libre de peso golpea con los dedos el piso al levantar levemente la pierna con la rodilla doblada. Luego se ejecuta al otro lado. Durante este paso muchas veces se hacen unas figuras de los brazos conocidas como la *cosecha*, en que el brazo de la pierna que queda atrás forma una especie de canasto al colocarlo adelante y a la altura del pecho, mientras el otro busca recoger frutos, ya sea arriba, al lado o abajo y llevarlos a la canasta.

Los *recumbambiados* se ejecutan como los escobillados dobles, alternando los pies, con la característica que al traer hacia atrás la pierna de adelante, en el momento de V invertida, la cadera del lado contrario se dirige hacia delante haciendo que el pie de atrás gire un cuarto. Inmediatamente se regresa a la posición inicial del cuerpo y se hace al otro lado.

El escobillado *con vuelta técnica* se inicia con un escobillado sencillo que al terminar realiza un giro sobre los metatarsos y hacia el lado de la pierna que escobilla. El escobillado *con vuelta en $\frac{3}{4}$* igual al anterior, pero el giro se hace caminando en $\frac{3}{4}$.

Las diferentes combinaciones de escobillados que se suceden conforman las secuencias que, combinadas con expresiones del dorso y los brazos, hacen parte de la construcción de movimientos corporales de las diferentes danzas de la zona andina que el maestro creó. Algunos de los pasos, si no todos, son de una gran belleza, y contienen un sonido que los identifica, una musicalidad que es

producto del diálogo música-danza-música del paso, característica que los hacen atractivos por sí mismos, como puede observarse en los videos donde la pareja de bailarines Jairo Echeverri y Estela Sandoval bailan el *bambuco*. Las variaciones del escobillado utilizadas para esta danza se conforman para contar los ocho momentos que Jaramillo compuso. Así, la entrada, las perseguidas, los ochos, en fin cada una de las partes que componen esta danza, las variaciones revelan cada una de las facetas de este juego de conquista amorosa.

Es precisamente sobre la creación de danzas folclóricas nacionales y piezas coreográficas basadas en pasos y contextos rurales colombianos, como todo el pensamiento y apuestas artísticas hechas por Jacinto Jaramillo buscaban un único ideal: creer que el destino de América Latina comenzaba en reconocernos como latinos; en creer en las expresiones culturales “puras”, rechazando el monopolio que nos imponen las culturas foráneas; en ser un nacionalista que se aferra a lo propio, sin dejarse influenciar por los “deformadores de nuestra cultura” (Cañizales, *El Heraldó*. s.f.). Si Isadora buscó sus raíces en Grecia, Jacinto Jaramillo volvió a Colombia a buscar las suyas “entre el mar y la cordillera”.

El nacionalismo en la propuesta creativa de Jacinto Jaramillo

Al hablar de nacionalismo necesariamente pensamos en la construcción cultural propia de un espacio geográfico determinado, así como en las interacciones sociales que se presentan entre sus individuos, quienes conocen y distinguen cada uno de los significados producidos y a los cuales se concede una especial importancia. Cada nación ha buscado una forma particular de cultura, una representación geográfica, una identificación (nombre, bandera, escudo, himno nacional), que la

diferencia de otras y que la hace única. Esta construcción cultural está caracterizada por relaciones de poder y por procesos constantes de imposición, resistencia y acuerdo. El nacionalismo es una forma de identificación que construye cada país para diferenciarse de sus vecinos, que para el caso colombiano, según Wade (2002), tiene sus complicaciones. Una perspectiva de nacionalismo o de identidad nacional, u otro discurso sobre el tema, contiene referencias tanto a la supuesta homogeneidad lograda mediante siglos de mestizaje físico y cultural como a la impresionante diversidad etnográfica de un *país de regiones*. Así, continúa Wade, antes que oposiciones frontales, la homogeneidad y la heterogeneidad constituyen las dos caras de una misma moneda.

De hecho este deslizamiento ambivalente, lejos de accidental es una de las paradojas centrales del nacionalismo [en Colombia]: el intento de presentar la nación como un todo único y homogéneo está en conflicto directo con el mantenimiento de jerarquías de clase y de cultura (y sus corolarios frecuentes, raza y región), impulsado por quienes se encuentran en la cima de estas jerarquías (Wade, 2002:7).

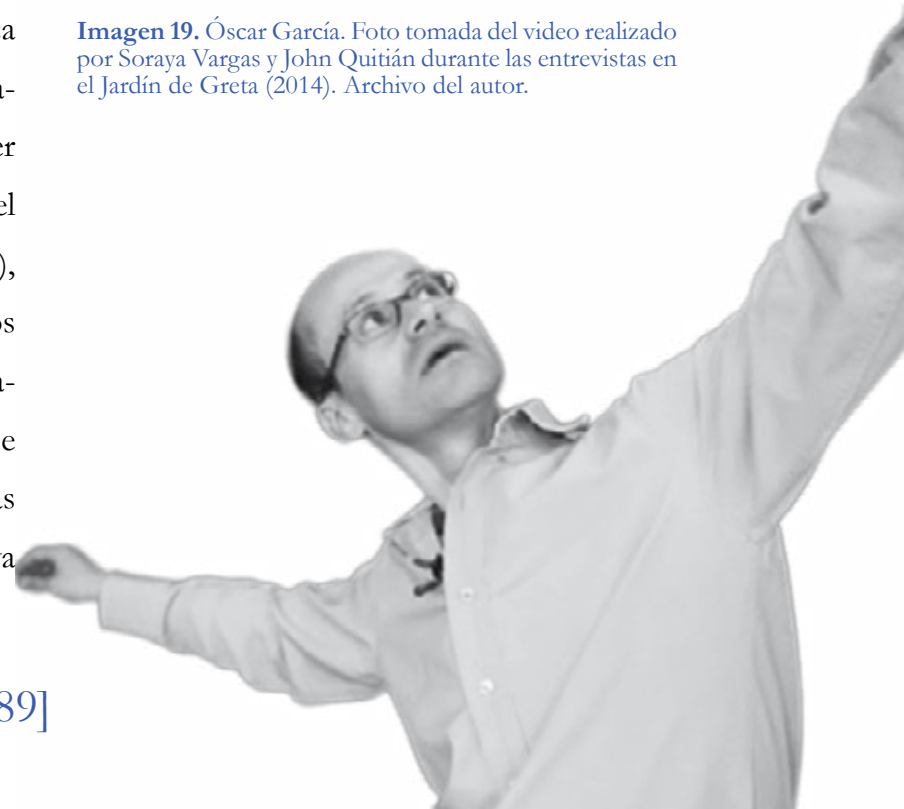
En este sentido, el nacionalismo está inspirado en los ideales del romanticismo, y emerge en Colombia como un proyecto de la élite ilustrada, que se plasmará en las diferentes constituciones que serán promulgadas en el territorio, a partir de 1810. Así mismo, a principios del siglo XX esta misma élite admiradora de la vida, la arquitectura y la cultura europeas, condujo a que el significado de mestizo e indígena se demeritara y fuera calificado de salvaje porque se alejaba del concepto de moderno y de modernización, haciendo más grande la diferencia establecida entre “los ilustrados” y el pueblo. Con este pensamiento de devoción hacia lo extranjero y de rechazo hacia la población no ilustrada, ¿cómo llegar a considerar una expresión de la cultura popular, como aquella que identifi-

que a una nación en nacimiento? Para el caso de la danza folclórica, este concepto de nacionalismo está ligado a lo provinciano, lo local, lo popular, lo folclórico, y demás calificaciones que, a pesar de ser tomadas como negativas, dan un sentido de pertenencia. Paradójicamente, durante la primera mitad del siglo XX en Colombia, el reconocimiento de una danza que identificara al país se hizo primordial, en especial durante los periodos de la República Liberal (1930-1946). Como dice Wade:

Los intelectuales reflexionaron sobre la posibilidad de un arte nacional: por ejemplo, en 1936 se celebró el primer congreso de música que proponía “la propulsión de la cultura musical en Colombia concediéndole gran importancia al nacionalismo”, como dijo Daniel Zamudio, un compositor y musicólogo que participó en dicho congreso, y en el cual también se discutió sobre los valores nacionales en el arte con escritores y pintores que manejaban temas indigenistas y culturas regionales (Wade, 2002:43).

Algunas de las características de la República Liberal son el acento hecho a los “factores sociales” de las configuraciones culturales y el haber construido una cierta “antropología positiva” del “pueblo colombiano”. Según Silva (Web s.f. 1), esta antropología aparece en contraposición a los puntos de vista más conservadores y tradicionalistas que consideraban que el atraso del país se debía a lo poco “modernas” que podían ser las expresiones populares. Esta nueva actitud positiva

Imagen 19. Óscar García. Foto tomada del video realizado por Soraya Vargas y John Quitián durante las entrevistas en el Jardín de Greta (2014). Archivo del autor.



frente a lo popular, que contenía el deseo sincero por cambiar y modificar las costumbres culturales del país, mantenía sin embargo una diferenciación clara entre élites y masas. La educación en valores nacionales estaba dirigida principalmente a las masas y a los niños, ya que con las élites ya no había mucho qué hacer.

Esta actitud por conocer y difundir la cultura popular, por parte de la élite liberal, era primordial ya que aquella era considerada la base de la nacionalidad. En lo popular se encontraba el “alma nacional,” que si bien guardaba y amparaba los mejores recursos de la tradición histórica nacional, permanecía en un estado social y cultural de atraso. Como fruto de estas disertaciones, se le encarga a la Sección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional, mediante la Resolución N° 571, organizar la Encuesta Folclórica Nacional en 1942, con el fin de conocer la “cultura material y espiritual de las mayorías” del país (Silva, 2006). La encuesta, que se aplicó a los maestros de escuelas rurales en todo el país, produjo una gran cantidad de “monografías” con información sobre la situación social y cultural de la nación. En 1943, el Ministerio creó la Comisión Nacional de Folklore (CNF), con el objetivo de analizar la información recolectada, lo cual nunca fue hecho. La Encuesta Folclórica Nacional, conocida como levantamiento del folklore nacional, buscaba finalmente determinar los elementos autóctonos que caracterizaban al hombre colombiano de ese momento:

[L]os liberales colombianos en esos mismos años [...] buscan imponer en el país al lado de la gimnasia olímpica y la celebración de nuevos días de fiesta cívica como el Primero de mayo, los desfiles populares con trajes típicos y las danzas folclóricas que estiman representativas de la tradición, al tiempo que intentan renovar a través de múltiples decretos la celebración de las fiestas patrias y tratan de introducir en la escuela toda clase de pequeñas celebraciones nacionalistas que recreen las gestas fundacionales del país y traigan a la memoria la vida y la obra de aquellos que se estiman como los fundadores de la nación colombiana (Silva, web, sf. 2, p.12-13).

Es de anotar que el cuestionario elaborado para esta encuesta estaba constituido por quince títulos y unas ochenta y cinco preguntas, de las cuales una sola se refiere a la danza y que preguntaba si en cada sitio o escuela encuestada se bailaban danzas extranjeras. En general las preguntas hacen referencia a las costumbres: vivienda y utensilios, educación, transporte, fiestas populares, esoterismo, adivinanzas, refranes, narraciones, entre otros. Las cerca de mil encuestas contestadas fueron guardadas, pero ya que la Comisión Nacional de Folklore no contaba con un espacio permanente ellas fueron desapareciendo hasta solamente quedar 288. La CNF desaparece alrededor de 1948, y los cuestionarios contestados se almacenaron en diferentes instituciones y, ante la caída del régimen liberal, nadie se volvió a ocupar de ellos. El régimen conservador, que toma el relevo, continúa con el énfasis hacia la cultura popular, pero dando nuevas orientaciones hacia la conservación de los monumentos nacionales, el renacimiento de las industrias típicas desaparecidas o en proceso de desaparición, y la organización de un trabajo de valoración y rescate de nuestra riqueza folclórica (Cfr. Silva, web, s.f. 1).

Pero lo anterior no solo ocurría en Colombia, sino que en gran parte de Latinoamérica algo similar estaba pasando, a pesar de la gran diversidad de procesos culturales que se vivían en cada uno de los países. Libertad, independencia, progreso, industria, ciencia, razón y educación eran los discursos que las élites priorizaban en los nacientes países. A mediados del siglo XX el folclor toma relevancia, se organizan reuniones científicas y se crean institutos de investigación y educación que se dedican al estudio de la música y la danza (Benza & otros, 2012, p.169-170). Diferentes movimientos nacionalistas como el “neoindigenismo” en Perú, la “andinización de danzas nativas” en Bolivia y el “criollismo” en Argentina, que se suceden en las décadas de 1940 y 1950, producen

procesos para la conformación de repertorios folclóricos. En esta época se acentúan los procesos de industrialización y mercantilización, así como la migración de la población rural hacia las ciudades. Aunque en los tres países los procesos culturales y sociopolíticos son diferentes, especialmente con relación al acoplamiento/desacoplamiento entre patrimonio cultural y clase, raza, etnia, género y región, existieron importantes puntos de contacto con respecto a los objetivos nacionalizadores de expresiones culturales que los sectores de poder consideraban “supervivencias” en vías de desaparición (p.196). Estas consideraciones son generalmente hechas por una élite de intelectuales nacionalistas que, al estar directa o indirectamente ligados a los aparatos de estado:

[Intervendrán] activamente en el proceso de re-contextualización por el cual deben pasar las danzas populares para convertirse en emblemas y representaciones de la nación. La participación de estos agentes en la selección y puesta en escena de estos bailes en tanto que nacionales, responde al supuesto de que las danzas son más eficaces que los debates ideológicos para la creación de sujetos nacionales. La disciplina académica folklore, nacida del encuentro entre una mirada romántica y la valorización del método científico, fue una fuente importante de intelectuales cuya labor fue, en muchos aspectos, funcional a la dimensión cultural en la construcción de los estados-nación (Hirose, 2010, Web).

Durante el periodo en que Jaramillo permaneció en Argentina (1946-1952), y que coincide con el primer gobierno del presidente Juan Domingo Perón, se recopilaron y rescataron para su conservación algunas danzas folclóricas argentinas, que fueron posteriormente enseñadas en entidades especializadas, pero sobre todo empezaron a ser presentadas como espectáculos por grupos y compañías de danza. Este proceso suponía la institucionalización de criterios de selección y transformación de las danzas que contenían un gran sentimiento de nacionalidad en su coreografía, música y vestuario.

Este folclor académico, al ser considerado como una disciplina científica, sirvió para la consolidación del proyecto nacional al proveer los criterios para la creación del repertorio de danzas que sería enseñado en Buenos Aires e introducido luego en las provincias. Como fruto de este rescate y difusión de danzas argentinas, durante este primer periodo del peronismo, se crea la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas, institución que se ocupará de la formación de cuerpos para la docencia en materia de danzas, con el objetivo primordial de unificar la enseñanza, resguardar la autenticidad y pureza de las expresiones folklóricas argentinas, y contribuir a que conserven su estilo, dentro del más riguroso concepto estético como manifestación del sentir artístico y espiritual del pueblo argentino (Hirose, 2010, Web).

Estas consideraciones sobre las danzas nacionales en particular, y sobre el folclor en general, producidas en Argentina, debieron influir en el pensamiento y la obra de Jacinto Jaramillo. Con la idea de una danza eminentemente colombiana, el maestro no buscaba solamente el rescate de las danzas de las diferentes regiones del país, sino que le interesaba construir una noción amplia de “danza nacional”, que abarcaba la construcción de un cuerpo para la escena que asumiera las danzas folklóricas no únicamente desde lo formal del movimiento, sino también desde la comprensión de su contexto. Este espíritu lo podemos encontrar en algunas declaraciones hechas por el maestro para el periódico *El Tiempo*:

“Hace dos años llevé personalmente un proyecto de ley hasta la Corte Suprema de Justicia. Obtuve una respuesta inverosímil, en un papel todavía más inverosímil y con una ortografía aún más inverosímil. Allí se me decía que la nación no contaba con el presupuesto necesario para el folclor. Es absurdo. La nación es precisamente el folclor. El que no quiere el folclor, no quiere la tierra; el que no quiere la tierra no quiere la Mama y el que no quiere la Mama se lo lleva el Patas”

[las personas que] “bailan una música constantemente, pero jamás se preguntan de dónde viene ni hacia dónde va”.

“Hay que hacer saber que la vena de la creación no está muerta, sino que por el contrario, se fortalece cada minuto que pasa, porque este pueblo es capaz de sacarle música a las adversidades de todo tipo” (Beltrán & Vargas, 1980).

Esta noción de danza nacional se sustentaba en la riqueza dancística que Jaramillo encontró en el país, y con la que buscaba hacer una danza más humana, más grave. Por esto generalmente hablaba de construir una escuela nueva, que se apartara de la concepción del ballet clásico y de los ideales de lo espectacular, para hacer que la danza folclórica tuviese un posicionamiento artístico y cultural que la identificara como colombiana. En el programa de mano del Ballet Nacional (1954), que Jaramillo dirigía, se afirma lo siguiente:

[Esta presentación del Ballet Nacional] no se trata, evidentemente, de una culminación, sino de un punto de partida. Constituye más un acto de fe y de esperanza que un objetivo plenamente alcanzado. Las fuerzas vivas de la nacionalidad, la tierra y el hombre colombianos deben comenzar a adquirir categoría estética y a encontrar su traducción y su vivencia en el arte que hasta ahora las han olvidado o menospreciado.

La riqueza folklórica colombiana es impar en América. Crisol de razas, amalgama de pueblos y costumbres, fundida en el molde hispánico, conserva lo autóctono, lo aborígen en su variedad múltiple. Al alma india, abigarrada y poliforme, de callada elocuencia y numerosa en sus valores plásticos; el ancestro negro, de tan vigoroso ritmo y tan honda angustia elemental; lo español, proteico en sus raíces íberas, célticas, árabes y africanas; y como fuerza cohesiva y aglutinante, la religión, que se adentra en las más secretas fibras del espíritu y preside la vida total, del nacimiento a la muerte.

Es preciso que el arte –floración suprema de la cultura– conjugue estos elementos, los desentrañe y convierta en color, ritmo, danza y armonía. Éste es el ideal buscado: integrar la personalidad nacional dentro de un arte que pueda merecer este nombre y que utilice valores universales.

Esta tímida muestra, balbuceante apenas pero plena de fe, es la que hoy ofrece el Ballet Nacional, como una contribución modesta pero valiente al renacimiento de la Patria.

Este pensamiento, que pone de relieve la cultura del país, está estrechamente relacionado con la admiración que profesaba Jaramillo por el Libertador Simón Bolívar. Ésta se evidencia en sus escritos, pinturas, charlas, entrevistas y está plasmada especialmente en la pieza coreográfica *El héroe* (1954). El personaje principal, llamado Simón, debe subir una gran montaña para rescatar el tesoro que la *Madremonte* tiene guardado en la cima, y así convertirse en héroe. Las penalidades, los engaños, pero también el valor, el deseo de emancipación que este personaje representa, son las características que Jacinto Jaramillo decía eran propias del Libertador. De forma similar a su maestro Fernando González Ochoa, Bolívar “era el continente” y cuando hablaba de América, “hablaba de sí mismo”, porque tenía una “conciencia continental nítida” (González, 1930). En este sentido, la propuesta creativa del maestro Jaramillo consideraba, en primer lugar, que en América Latina se encontraba “el material y la madera de construcción” necesarios para la edificación de nuestra cultura; en segundo, su optimismo en la resurrección del folklore, de donde podía surgir el arte de nuestro futuro (Monroy, s.f.); tercero, su insistencia en que arte, política y economía iban siempre de la mano; y cuarto, al igual que González, al hablar de Bolívar, deseaba que América Latina fuese “el mejor teatro de la expresión humana” (González). El Bolívar de Jacinto Jaramillo y Fernando González no era otro que:

Un hombre todo organizado para emancipar a América, un hombre que tiene la conciencia del continente, es el que puede darse como fin de su vida la libertad americana, y que al ver que sus conciudadanos no la desean, adopta como medio separar a España de América por un mar de sangre y crueldades. [Un hombre] muy aficionado al baile; que siempre había preferido el vals, y que hasta locuras había hecho, bailando de seguido horas enteras, cuando tenía una buena pareja. Que en tiempo de sus campañas, cuando su cuartel general se hallaba en una ciudad, villa

o pueblo, siempre se bailaba casi todas las noches, y que su gusto era hacer el vals, ir a dictar algunas órdenes u oficios y volver a bailar y a trabajar; que sus ideas entonces eran más claras, más fuertes, y su estilo más elocuente; en fin, que el baile le inspiraba y excitaba su imaginación (González, 1995).

De la misma manera, la creación de una cultura nacional, según Jaramillo, debe empezar por la educación de jóvenes artistas, quienes además de formarse como bailarines, deben formarse como artistas convencidos de que tienen algo que decir al pueblo, para lo cual a la par deben ser capacitados como maestros. En este sentido, ahondar en el estudio del folclor es profundizar en “la historia misma de la nacionalidad”, penetrar en las entrañas del suelo para exhibir con orgullo las bases de un arte autóctono (Moreno-Clavijo, 1958), en el que la música, el vestuario y la danza se hacen presentes, no como adornos, sino como parte del conocimiento ancestral desentrañado de los contextos visitados durante sus investigaciones de campo.

El devenir escénico de la danza tradicional, un acercamiento a la danza de autor

Jacinto Jaramillo recorrió el país adelantando la más minuciosa investigación sobre folklore colombiano que se haya efectuado hasta ahora, por no decir la única, en lo que a danzas y trajes se refiere. Veinte danzas puras por él recopiladas, prácticamente redescubiertas mediante prolongados y cuidadosos estudios, están amparadas por registros de propiedad intelectual a su nombre desde hace más de 30 años.

Dora López Palma

Como hemos visto, a Jacinto Jaramillo se le debe la recuperación de una buena cantidad de danzas folclóricas. En sus largos viajes a través del país, pudo recopilar vestuarios, movimientos, desplaza-

mientos espaciales, modos de vida, comportamientos corporales que le llevaron a proponer unas danzas para ser mostradas en escena como síntesis de la investigación “etnográfica” que había realizado.

Como el lector se habrá dado cuenta los términos danza tradicional, danza folclórica, danza nacional o danza popular se han tratado indistintamente debido a que el autor considera que son términos que son más o menos equivalentes. Varios documentos consultados no llegan a una diferenciación clara. Aunque algunos de ellos consideran que la danza tradicional pertenece a sociedades que han desarrollado tradicionalmente ciertas formas danzadas, la desaparición de estas sociedades han llevado a movimientos folcloristas a proponer, desde una mirada nacionalista y romántica, el rescate de danzas en vía de desaparición o totalmente desaparecidas. La transmisión de estas danzas se promueve en escuelas, grupos y compañías de danza en forma de talleres, cursos o repertorios.

Habitualmente hemos escuchado que las danzas recolectadas y escenificadas por el maestro eran como se bailaban anteriormente. Sin embargo, se encuentran muchos indicios a partir de los cuales el propio Jaramillo aclara que algunas de las danzas folclóricas son fruto de su producción artística. Las danzas creadas por J. Jaramillo, contaban, como lo hemos dicho antes, con un cuerpo preparado para la interpretación de danzas folclóricas, un estudio profundo sobre los escobillados y los diferentes pasos que cada danza requería, así como un pensamiento escénico para su representación. Cualquiera de las danzas coreografiadas por él cuenta con un estudio del espacio que tiene en cuenta la perspectiva del escenario; hay un estudio cuidadoso del vestuario desde su fabricación, color, materiales y diseño; es indiscutible que cada una de las danzas tiene una pequeña o gran trama; los bailarines no sólo asumen cinéticamente la danza, sino que asumen un rol específico que hace de ella no sólo una interpretación espacio- temporal, sino vivencial.

La creencia de que existen unas danzas ancestrales bailadas por cientos de años de la misma forma por una comunidad y que como tal han llegado hasta la actualidad, es una afirmación de difícil demostración. Sin embargo, se puede afirmar sin temor a equivocarse, que algunas danzas que pertenecen ahora al repertorio de las danzas tradicionales colombianas tienen un autor claramente identificado: Jacinto Jaramillo. Estas danzas han sido el resultado de pruebas y ensayos, construcciones coreográficas basadas en el material corporal, de movimiento, sonoro y visual encontrado en sus correrías por el país. Jaramillo es un reconstructor de danzas, a quien se le debe un estudio profundo de las mismas y cuyo resultado se ha plasmado en una cantidad apreciable de propuestas escénicas, que el músico y compositor colombiano Emilio Murillo (1880-1942) pone de relieve en su constancia firmada en mayo de 1942.

Sin embargo, la preocupación constante de Jaramillo era las tergiversaciones que se hacían en la proyección escénica de las danzas, en las que primaba la utilidad económica sin importar que el producto fuera chabacano o antipoético (Jaramillo, 1997). Las investigaciones folclóricas son materia base de investigaciones en ciencias humanas; por tanto, la adulteración de los resultados escénicos es una deformación de la cultura y de la sociedad de la que hace parte. La modificación del contexto cultural de las manifestaciones populares que se realizan en el país, omite la información propia a cada una de las versiones de la danza que se presenta. Esto se ha hecho evidente desde la llegada de maestros de ballet clásico para la creación de la Academia Nacional de Danza (1946), como Kiril Pikieris. El maestro letón, para la función del 1 de diciembre de 1955, en el Teatro Colón de Bogotá, presenta algunas danzas nacionales dentro de la programación del Ballet Kiril Pikieris, entre las que se encuentra el *galerón llanero*. Este y otros hechos hacen que Jaramillo envíe una carta a los periódicos, que nos hace pensar en los derechos de autor que existen sobre las danzas tradicionales:

Dice el maestro Jaramillo: “Evité dirigirme públicamente a un periódico para protestar y exigir el respeto que merece mi trabajo y la consideración legal que se debería tener por los derechos de autor. Registrados a mi nombre en la oficina de propiedad intelectual del Ministerio de Gobierno. Entre otras cosas porque ha sido también de los periódicos de donde por aspectos políticos, personales y comerciales han salido ataques contra mí y contra mi obra”. Más adelante al referirse al folclor y danza, comenta: “Kiril Pikieris, Érika Klain, Marcel Bonje, Martha Bruckner y sus compañeras y los discípulos de todos ellos, introdujeron la costumbre de la falsificación de lo nacional y del irrespeto y uso indebido a los derechos de autor y propiedad intelectual de los colombianos y latinoamericanos, creando un clima de desorientación sobre el concepto de las danzas folclóricas”

“Su influencia, agrega el maestro Jaramillo, generó el desprecio por lo autóctono en la danza y por la temática nacional en la pintura y la música, e imperó durante muchos años hasta que:

El negocio del turismo se acordó de que existía el folclor. Apareció entonces la multitud de arribistas que oliendo el negocio cambiaron su conjunto de ballerinas y “partenaire” de lo telúrico español y francés y se constituyeron, sin solución de continuidad de conocimientos, en flamantes “ballets folclóricos colombianos, grancolombianos, panamericanos, andinos, etc., etc.”.

El maestro relata que para poder montar estos improvisados ballets “se echó mano de mi trabajo, se utilizaron mis coreografías y planimetrías, se abusó de mi trabajo de 40 años, disfrazándolo con algunos pasos de ballet clásico, para no hablar del Galerón y el Joropo, bailes de los hombres de nuestra tierra que resultaron groseramente interpretados por señoritos”.

Dice el maestro que no solo se ha venido produciendo un hurto continuado de propiedad intelectual, sino una ofensa permanente a lo puramente colombiano (Anónimo, El Tiempo, 18 de octubre de 1971).

Entendemos con estos apartes de la carta enviada al periódico que el maestro se refería a que las danzas contaban con un autor específico: Jacinto Jaramillo; que se estaban haciendo versiones sobre sus danzas sin darle el crédito respectivo y además se hacían reinterpretaciones adjudicando solamente el nombre del autor de la nueva versión; las creaciones que denunciaba el maestro tenían un formato de espectáculo que prioriza la forma más que el contenido y lo más grave del asunto, era que estas versiones estaban intervenidas o mejor eran interpretaciones que contaban con un

alto grado de tergiversación al agregar formas y figuras traídas de la danza clásica. En muchas de las danzas tradicionales escénicas, que presentan gran cantidad de grupos y compañías de danza, este recurso es ampliamente utilizado; la adopción de pasos de diferentes estilos de danza, que con la disculpa de la innovación, ha llevado a la danza folclórica colombiana a un lenguaje híbrido, que muestra grandes carencias creativas e investigativas, así como la mala comprensión de cada una de las danzas intervenidas.

Las versiones por las que Jaramillo reclama en el artículo de prensa, parecen haber tomado solo el movimiento y los desplazamientos espaciales y, para hacerlas más vistosas, adicionado o injertado movimientos aleatorios, sin pensar en el contexto, en el fondo de la danza misma. Diríamos sin titubear que los coreógrafos citados por el maestro, esto es, Kiril Pikieris, Érika Klain, Marcel Bonje, Martha Bruckner, desconocieron la autoría de Jaramillo, así como las características intrínsecas de su creación, produciendo aquello que podemos llamar danzas folclóricas tergiversadas. La existencia de estas danzas realizadas por estos coreógrafos y con un entrenamiento en ballet clásico, ha conducido a que fácilmente encontremos partes de danzas folclóricas con pasos de ballet clásico como *attitudes*, *arabesques* y hasta *pirouettes*. Esta situación se repite en la actualidad por todo el país, y vemos cómo a veces algunos pequeños grupos de danza agregan sin conocimiento de causa poses, pasos y figuras característicos a otros géneros, que por lo general son ejecuciones de muy mala calidad técnica.

El hecho de reconocer, citar, nombrar al autor de una danza no solo representa un acto de respeto hacia la propiedad intelectual, sino la posibilidad de adentrarse en el estudio de la obra coreográfica que pertenece no sólo a un legado de “nación”, sino que como hecho artístico, a un creador en particular. Si consideramos que una danza no pertenece a nadie, sino que es propiedad de

Bogotá, Mayo 18/42

Hago constar que todos los
 Bailes Colombianos o sea la
 Coreografía de los aires musicales
 de este pueblo, el primero que
 los llevó al tablado de los salones
 aristocráticos fue Jacinto Jarama
 No.

Especialmente Merito la atención
 sobre "El Guabaro", "El Troquiche", "El
 Cumbia" y "El Pasillo".

El fue el primero y el mejor in-
 terprete de la música del pueblo
 de la cual he sido yo el exposi-
 tor.

Bogotá, Mayo 18/42

Emilio Murillo

Imagen 20. Constancia de Emilio Murillo. Fotocopia en el archivo del autor.

colombianas para que nadie se atribuya su autoría? ¿Qué tanto se piensa en la puesta en escena y todo lo que implica hacerla? ¿Por qué no usamos la terminología y las formas de recuperación de danzas que hace siglos se vienen utilizando? ¿Ser autor de una danza le quita validez o crédito a una danza como perteneciente al folclor?

todos, podemos hacer lo que queramos con ella. Aceptar la autoría, la creación personal dancística en el folclor como propuesta coreográfica y escénica, es comprender que dicho coreógrafo ha hecho una interpretación personal, condición propia a todo reconstructor de danzas, quien posteriormente hace una apuesta artística que validará el público y la comunidad de la danza. Es peligroso seguir creyendo que la danza folclórica pertenece a un legado sin autor intelectual-artístico, ya que posibilita toda clase de tergiversaciones, empezando por no informar que es una versión libre sobre la propuesta de otro autor. Ante esto puede preguntarse ¿por qué negar la autoría, propia o de otros, de las danzas folclóricas? ¿Qué tan profundas han sido las investigaciones o las visitas a las danzas populares

Sin embargo, es importante que uno de los folclorólogos más destacados del país hable al respecto. El maestro Guillermo Abadía, reflexionando sobre lo anterior, se hacía los mismos cuestionamientos, si lo anónimo era una condición para ser considerado folclórico y especialmente aplicado al folclor espiritual:

Podemos distinguir dos formas de interpretación coreográfica:

a) La espontánea o libre que realiza el pueblo, sin fijar atención en el orden de las figuras ritmo-plásticas, omitiendo unas o repitiendo otras. No sigue por lo general el campesino un plan definido en las partes de la danza, sino que atiende exclusivamente a expresar el contenido global de ella. Así en el bambuco, concretamente, se limita a interpretar el sentido de “idilio campesino” que informa a esta danza, descuidando la sucesión ordenada de las ocho figuras usuales o presentando sólo algunas de ellas;

b) La estructurada o técnica que realizan los folkloristas instruidos por el coreógrafo que fijó las pautas determinando el orden de las figuras, la concatenación lógica de las partes para obtener una expresión dramática minuciosa y “explicar” el poema danzado. La primera forma, que hemos llamado espontánea, es anónima y presenta un material hasta cierto punto amorfo, disponible para que los coreógrafos organicen sus versiones personales, habida cuenta de la gran precaución que debe tomarse para conservar la autenticidad de pasos y figuras. Y si se desea mantener la condición de danza folklórica deben evitarse las tergiversaciones, estilizaciones y supuestos “mejoramientos” que producen un nuevo fenómeno coreográfico, computable como “estudio” o “capricho” únicamente. La segunda forma, que llamamos estructurada, posee de hecho un autor intelectual que se reserva los derechos de propiedad con la misma razón que un músico que toma la tonada popular folklórica, anónima, del bambuco, por ejemplo, y estructura u organiza una pieza particular de su ideación llamada “las brisas del Pamplonita” verbigracia. El bambuco, por las razones expuestas de su gran dispersión en el territorio nacional es considerado en los países extranjeros como el “aire nacional” colombiano. Por ello de igual modo el joropo lo es de Venezuela, el sanjuanito del Ecuador, el huayno del Perú-Bolivia, la cueca de Chile, etc. (Abadía, Web, 2011).

Pero aquello que el público conoce como danza nacional tiene una “estructura” y un autor. Estos “productos destinados a los escenarios” tienen un objeto común: llevar la danza popular, transformada

en objeto artístico, para ser observada por un público (Rodríguez M., 2012). En este sentido, “la danza escénica” debe transformar la espontaneidad de la danza que se ejecuta en las fiestas o celebraciones populares en una representación estructurada de la misma que debe adaptarse a una música, a una coreografía, un vestuario y en general a todos los elementos que particularizan la danza en cuestión. Todas estas adaptaciones, propias de la recuperación de danzas que vimos en el capítulo anterior, son una práctica bastante bien conocida en el país. Aunque no hayan sido aún reconocidas por sus autores, han sido creadas y producidas como rescates, recuperaciones, reposiciones o recreaciones de danzas que son o están en proceso de desaparición, hasta innovaciones, pastiches, falsificaciones y *collages*. Todas aquellas que conocemos como nuestras danzas folclóricas, y con las que orgullosamente nos identificamos, ingresan al repertorio de un grupo o compañía de danza, estandarizándose como forma estética, para luego ser copiadas y repuestas en versiones similares o diferentes por otras agrupaciones.

Este proceso de conservación de repertorios, que ha ocurrido durante más de un siglo en nuestro país, ha fijado estructuras (como las ocho figuras del bambuco) y se ha configurado como una tradición al ser enseñada y transmitida constantemente a nuevos aprendices, como es el caso del *Sanjuanero Huilense*. El acuerdo firmado por la Junta Directiva del Instituto Huilense de Cultura y Turismo, el 28 de mayo de 1982, lo proclama como la coreografía que debe bailarse para el Reinado Nacional del Bambuco. Ésta es una recreación hecha por Inés García de Durán, quien adapta a la música del *Sanjuanero* de Anselmo Durán (1936), tanto la versión del bambuco creada por Jacinto Jaramillo, como el caminadito del rajaleña y algunas figuras y movimientos observados en los barrios populares de Neiva y sus alrededores. A la formalización, ritualización e imposición mediante mandato la podemos catalogar de invención de una tradición (Hobsbawm, 2012, p.10). Sobre este asunto sería interesante revisar

los actuales concursos de danza folclórica que se realizan a lo largo y ancho del país, lo cual nos daría un conocimiento profundo sobre lo que en Colombia hemos considerado como danza tradicional.

En este sentido, sería importante observar cómo las reconstrucciones y las creaciones hechas por Jacinto Jaramillo como investigador, coreógrafo y reconstructor de danzas produjeron una serie de danzas nacionales y piezas coreográficas que respondían de cierta manera a las necesidades de la nación colombiana. Las danzas que pertenecen a un ámbito popular son rescatadas y actualizadas para ser presentadas en escenarios, haciendo de ellas objetos folclóricos para ser observados en otras instancias (Rodríguez, Web, 2012). Conocidas como “proyección folklórica”, estas puestas en escena proponen tanto una estética particular, una espacialidad escénica, un cuerpo, una teoría de movimiento y un lenguaje motor específico. El trabajo artístico realizado por Jacinto Jaramillo fue una revelación para el país ya que posibilitó que la danza tradicional fuera conocida en Colombia, no ya desde una visión de lo popular, sino que el saber popular fuera plasmado en la escena con una visión artística (Sandino 1997: p.8). Para Jaramillo, la escena era un cuadro en permanente movimiento, donde se aplicaban las leyes estrictas del diseño, el equilibrio y la simetría, con una estructura precisa, donde se mezclaban lo poético y lo dramático (Sandino en Lagos y otros, 2014, p.116).

Su prolífica obra dancística cuenta con una treintena de danzas folclóricas que van desde danzas colectivas como la *guabina*, la *manta*, los *diablitos*, el *torbellino*, el *currulao* el *torito*, el *fandango*, el *porro*, la *trenza*, las *cintas*, el *pasillo*, el *mapalé*, la *jota*, los *gallinazos*, el *bunde*, el *bullerengue*, las *vuelatas*, y la *cumbia*; las de pareja: el *bambuco*, la *chichamaya*, el *sanjuanito*, el *joropo*, el *galerón*, el *seis*, el *gavilán*, el *pasillo*; hasta los tríos como la *danza del tres* y una danza unipersonal conocida como *el papelón* (*Semana* 552: p.40). Con el propósito de hacer un pequeño ejercicio de rescate se presentarán a continuación algunas de éstas acompañadas de breves reseñas en-

contradas principalmente en programas de mano del Ballet Cordillera, o en descripciones hechas en sus dos textos publicados por Jaramillo: *Danzas nativas de Colombia* (1968) y *Cantos y danzas de Colombia* (1997).

JACINTO JARAMILLO Y SU NUEVO "BALLEZ NACIONAL"

"LA DANZA ES TODO"
 SEÑORA JANE LEROY

"COLOMBIA TIENDE DANZA"
 DOCT. AMARIN JARAMILLO

EL BARRANCO COLOMBIANO
 QUEDÓ DE BARRO
 EN EL MOMENTO DE
 SER RECONSTRUIDO POR
 EL BALLEZ NACIONAL
 EN LOS AÑOS PASADOS
 EN LA FERIA DE
 SAN FERNANDO
 EN LA ZONA DE
 BARRANCO
 EN LA ZONA DE
 BARRANCO
 EN LA ZONA DE
 BARRANCO

UNA COLOMBIANA
 DE MAN DE TIENDE
 EN EL MOMENTO DE
 SER RECONSTRUIDO
 EN LA ZONA DE
 BARRANCO
 EN LA ZONA DE
 BARRANCO
 EN LA ZONA DE
 BARRANCO

EL COLOMBIANO

Imagen 21. Nota de prensa en el periódico *El Colombiano* del 8 de agosto de 1954, p.4. Archivo del autor.

- *El bambuco* está inspirado en la música *Palo negro*, de Francisco Cristancho. Es creado como una danza de pareja y se estructura en ocho figuras: la invitación, los ochos, los codos, coqueteos, la perseguida, el pañuelo, la arrodillada y el abrazo, que Jaramillo encontró más comunes durante su recorrido por el país durante la primera mitad del siglo XX. Abadía Morales lo define de la siguiente manera:

[El bambuco] es la danza de mayor dispersión en el país (trece departamentos), y por ello, la más representativa de lo colombiano. Aunque es muy difícil de hallar hoy el esquema original de la vieja danza tradicional, a causa de los múltiples arreglos coreográficos, que no los propios campesinos, sino los coreógrafos –especialmente los extranjeros– han estilizado sobre la estructura de esta danza, podemos afirmar que su significado popular es el de un “idilio campesino” que expresa el tímido balbuceo del amor en los pasos de una danza ingenua (Abadía, 1983, p.295).

Una de las particularidades de este bambuco es la construcción de una historia de coqueteo que sucede entre la pareja que danza. Mediante un juego de seducción, perseguidas, huidas, miradas, la pareja de bailarines recrea una coreografía en que el escobillado de las danzas andinas toma un carácter “fiestero”. Una interpretación bastante interesante hace Alberto Londoño al detallar cada paso y actitud de este baile de pareja, donde se puede percibir en cada descripción no sólo las formas corporales, sino el desarrollo temático de la danza:

Con los cruces comienza el proceso de noviazgo, a medida que se van tomando confianza, los coqueteos son más frecuentes y próximos, hasta que el hombre intenta besarla, la mujer reacciona y le lanza una cachetada que él esquiva ágilmente; después de la palmada, la mujer huye para evitar un enfrentamiento directo con su galán; éste la persigue como queriéndola hacer caer; cuando la mujer calcula que su galán se le ha calmado la rabia, lo enfrenta y le pide aclaraciones sobre su atrevimiento y descaro; el hombre comprende su error y trata de disimular la cosa jugueteándole con el pañuelo (Londoño, 1998, p.24).

- La danza conocida como la *Guabina chiquinquireña* (1938) fue compuesta por Jaramillo a partir de la música de Alberto Urdaneta, la cual a su vez fue creada sobre la letra de Mariano Álvarez Romero. La guabina autóctona es conocida más como un canto a capela, que se complementa con partes danzadas al “ritmo de torbellino entre copla y copla” (Londoño, 1998: p.40); la creación de Jaramillo se inspira en la danza observada en Chiquinquirá, durante una de sus visitas, realizada por una pareja de campesinos y que representaba un idilio amoroso campesino. Al parecer, esta danza hacía parte de la pieza coreográfica (ballet folclórico) *Los promeseros*, presentada por el Ballet Nacional en el Teatro Colón en 1954, sobre la que el periodista de la sección “El Mirador de Próspero” del periódico *El Tiempo* describe:

El pueblo de las guabinas y el pueblo de las cumbias hicieron plena irrupción en el teatro. Aquél estuvo representado por una aldea cordillerana en trance de domingo. La plaza de mercado con sus personajes típicos y el ritmo de los promeseros, cuyos tiples descienden de las montañas boyacenses, invadieron la atmósfera del Colón, sin que faltara el desfile religioso precedido por la figura del párroco y por la Virgen de Chiquinquirá.

En el libro *Folklore de Antioquia y Caldas*, de Benigno Gutiérrez (1955, p.547) encontramos una descripción de la danza hecha por Jaramillo el 20 de febrero de 1951 y que aparece también en el libro *Danzas y cantos de Colombia*:

Para el año de 1937 no quedaba el más mínimo vestigio; fue en el departamento de Boyacá en donde presentamos la danza guabina. Al traer la coreografía a Bogotá, varios compositores, todos amigos míos, quisieron que se acoplara a las [músicas] que ellos habían escrito; escogimos la de Alberto Urdaneta y con el gran respeto que me inspira lo folclórico, acomodamos la coreografía a la “guabina chiquinquireña” (Jaramillo, 1997, p.38).

- De la misma manera, el conocido folclorólogo Guillermo Abadía Morales, al hablar de esta danza hace la diferencia entre las dos “variedades de guabinas”: la primera, la “estilizada”, que “tiene coreografías organizadas por danzarines o aun por coreógrafos profesionales”, como la de Jacinto Jaramillo; y la segunda o tradicional, que no tienen coreografía sino solamente “los interludios” o torbellinos que se danzan durante el canto de guabinas (Abadía, 1983, p.297). La interpretación hecha por Jaramillo es una construcción espacial que resulta de los coqueteos que realiza la pareja: los acercamientos, alejadas y especialmente las miradas con las que se construye una danza de círculos y giros donde los escobillados hacen parte sustancial del coqueteo, produciendo una poética de la conquista amorosa. Uno de los momentos característicos de esta danza es cuando el hombre en uno de los giros, tomando de su cuello un pañuelo rojo, lo extiende con su mano hacia su compañera, quien lo toma, como una sutil forma de contacto físico (Jaramillo, p.38); luego de girar dos veces, envueltos en el pañuelo, la pareja da un paseo en círculo antes de salir muy juntos de la escena. La sutileza usada para la conquista se desarrolla en un pequeño crescendo espacial, la pareja que inicialmente baila en espejo y a una distancia prudente y sin contacto físico, finalmente sale de escena uno junto al otro.
- *El galerón* (1938) es una danza compuesta a partir de la letra y música de *El galerón llanero* de Alejandro Wills. Luego de un viaje del maestro Jaramillo por los Llanos Orientales, compone esta danza a partir de un diálogo de preguntas y respuestas de zapateados entre el hombre y la mujer (Jaramillo, 1998, p.81). Tanto la música como la danza se hicieron muy populares posteriormente, al punto de que hoy en día es considerada como una de las danzas tradicionales más bailadas del país. Sin embargo, Guillermo Abadía considera que es un poco extraño que al galerón, siendo

“esencialmente un canto”, se le cree una coreografía especial. Sin embargo, es bien sabido que, como esparcimiento, era ejecutada durante los descansos de las jornadas de trabajo con pasos y figuras del joropo.

[La coreografía surgió] por los años de 1937 a 38, cuando el supuesto galerón de Wills se puso en boga y los coreógrafos, con la mejor buena voluntad, se decidieron a acondicionarle una planimetría y unos juegos estereométricos completamente convencionales que tienen más las características de un pequeño “ballet” que de un baile popular. Partieron de la base de las figuras del joropo, cosa que no estaba desacertada, pero le acomodaron una serie de “contrapunteos” de tacones, golpes de fusta y “flamenquerías” que nunca se vieron en la vida de la llanura oriental (Abadía, 1983, p.196).

Esta danza, en la maravillosa descripción de Jaramillo (1997, p.81), presenta siete figuras. Una descripción similar, y que contiene mayor información, es hecha por Abadía quien es citado por Ocampo (2006) y por Davidson (1970) donde se hacen evidentes los taconeos y los constantes giros y círculos construidos durante la ejecución de esta danza por parte de la pareja que baila mientras apenas establecen pequeños contactos, hecho que la categoriza como una danza de pareja suelta.

La versión del “Galerón Llanero” es un arreglo musical hecho por Alejandro Wills, para este arreglo el maestro Jacinto Jaramillo estructuró una coreografía basándose en el tema musical y empleando algunos aspectos característicos del medio ambiente llanero, pero es muy elaborada y por lo tanto difiere bastante de las formas que caracterizan al pueblo llanero sobre todo en los bailes de joropo [...] La presente coreografía se apoya en la versión antes mencionada; el aspecto planimétrico es con base en filas, círculos, avances y retrocesos, con zapateos, valseos, repiques, taconeos, giros, vueltas, galopes, galanteos y coqueteos; sus movimientos son

rápidos, alegres y de mucha fuerza. En cuanto al contenido temático, se quiere mostrar la faena de la lidia del ganado, los zapateos repicados y taconeados lo mismo que el galope representan al caballo; por otra parte se refleja el dominio del hombre no sólo sobre la naturaleza sino también sobre la mujer (Londoño, 1998, p.329).

- *La manta jilada*, según el maestro Jaramillo, es una bella pantomima de “la esquila de las ovejas, desde que el animal es aprisionado hasta que la manta es hecha” (Hernández, 1958). En la danza se muestra la esquilada, los husos, las lanzaderas, la pintada de la manta, todo lo anterior bailado a ritmo de torbellino y representa un juego amoroso que finaliza con una pareja arropada por la manta tejida. Esta danza colectiva es una reconstrucción hecha por Jaramillo, basada en la danza que vio bailar en sus visitas a Cundinamarca y Boyacá sobre la cual se hacen algunas apreciaciones como la siguiente:

Después de saludarse el hombre y la mujer hacen el ademán del corte de la lana con el dedo índice y el corazón. Luego, un hombre entrega un huso a la mujer, y continúa la ceremonia hasta que la prenda está terminada. Es un verdadero ballet. Incluso contempla el montaje del telar, mientras la gente baila en corro. Y este es el folclor, el entendimiento de todas estas cosas y no dedicarse únicamente a bailar unas “vueltas” con alguna desenvoltura. En realidad, esto es una ciencia y no un divertimento (Hernández, 1958).

De la misma manera podemos encontrar muchas de las danzas reconstruidas por el maestro en su libro *Danzas nativas de Colombia* (1997) o en *Danzas colombianas* de Alberto Londoño (1998). Y, según el programa de mano del Ballet Nacional (1944), el maestro realizó varias danzas de corte internacional entre las que se encuentran las danzas españolas *la Macarena, el Tilín, Alegrías* y *Canción toledana*.

De otra parte, aunque la mayoría de las piezas coreográficas o ballets folclóricos de Jacinto Jaramillo se han perdido, existen algunas trazas de estas creaciones. En general, muchas de ellas partían de una historia

local, de un cuento, de una anécdota, en cuanto a la dramaturgia de la pieza. En cuanto al movimiento, es notoria la utilización de pasos de danza tradicional los cuales eran la base de su “lenguaje coreográfico”, según los parámetros de la danza moderna²⁸. Dentro de estos ballets creados por Jaramillo a lo largo de su vida, podemos citar los siguientes: en la década de los cuarenta crea *Sabana*, *Romance*, *Monserrate* y *La Cosecha*. Posteriormente y al regreso de Argentina (1954), donde trabaja para diferentes instituciones como el Teatro Colón de Buenos Aires, forma el Ballet Nacional, para el que crea *El héroe* (1954), con música de Luis Bacalov.

En el programa de mano del Ballet Nacional, realizado en enero de 1944 en el Teatro Bolívar de Medellín (ver imagen 7), presenta tres recitales con una programación dividida en tres partes: la primera, subtitulada *Clásico*, estaba compuesta de danzas como *Narciso* (música de Nevin), el *Cisne* (música de Saint-Saens), *Bolero* (música de Ravel), *Intermezzo N° 1* (música de Calvo), *Canción hindú* (música de Rimsky Korsakov), *Danza ritual del fuego* (música de De Falla), entre otras; la segunda parte, del primer y tercer recitales, que se subtitula *Interpretativo*, presenta *Bachué* pieza coreográfica que subtitula: coreografía indigenista en cuatro cuadros; finalmente, la tercera parte llamada *Popular* presenta danzas “típicas” colombianas como la *guabina*, el *galerón*, la *cumbia*, el *bambuco*, así como danzas internacionales, la *macarena* (canto gitano), *canción toledana*, la *feria* (zarzuela) y la *madre del cordero*.

Invitado por el gobierno venezolano en la década de 1960, crea *Guanaguare*, historia basada en la virgen de Coromoto, para el Retablo de las Maravillas; y *El Carite* (1960), creada en la Isla Margarita, Venezuela.

²⁸ En general, la danza moderna (*modern dance*) tiene algunas características específicas que la identifican: importancia de la narración de una historia donde los intérpretes representan un personaje y la creación de un lenguaje coreográfico específico para cada pieza, tema en que veremos en el siguiente capítulo.

Temando Jaramillo J.

Temando

EXPOSICION NACIONAL
SECCION ARTISTICA

PRESENTA

TRES RECITALES

61

BALLET NACIONAL

DIRIGIDO POR

JACINTO JARAMILLO

TEATRO BOLIVAR

Sábado 15 de Enero a las 9 p. m.
Domingo 16 de Enero a las 4 p. m.
Jueves 20 de Enero a las 5 y 45 p. m.

PRIMER RECITAL

PRIMERA PARTE (Clásica)

- 1.— Naxos (Naxos) — Gladys Zamorano
- 2.— Cuestión moral de la ópera "Hedra", Rimsky, Eugenia Givó
- 3.— El Ciego (Naxos) — Gladys Zamorano
- 4.— Ave María (Schubert), Mary Zamorano, Chela Jacobo, Eugenia Givó y Gladys Zamorano
- 5.— ~~El Ciego~~ y otros fragmentos

INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE (Interpretativa)

- 6.— RACHUE (Coreografía indígena en cuatro cuadros). Coros generales.

INTERMEDIO

TERCERA PARTE (Popular)

- 7.— La madre del ardore (Música) Jacinto Jaramillo, Irma Zamorano
- 8.— La Masarona (Canto gitano) — Chela Jacobo
- 9.— Corralito (Tipica colombiana de Efraín Orozco) — Jacinto Jaramillo y Chela Jacobo
- 10.— Cuestión moral (Lira y Gaiter) — Jacinto Jaramillo - Eugenia Givó y otros solistas
- 11.— Guachira (Tipica colombiana de Alberto Velazquez) — Jacinto Jaramillo, Chela Jacobo, José Prieto y coro femenino

Sábado 15 de Enero a las 9 p. m.

SEGUNDO RECITAL

PRIMERA PARTE (Clásica)

- 1.— La villa de los árboles de Oro (Debussy) — Gladys Zamorano
- 2.— Incensario N.º 1 (Cabe) — Gladys Zamorano
- 3.— Ballet (Juegos de la corte "Four Ours" de St. Saens, Coro femenino)
- 4.— Cuestión moral (Rimsky) — Eugenia Givó
- 5.— Duetto sinfónico del fuego (De Falla) — Jacinto Jaramillo - Chela Jacobo

INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE (Popular)

- 6.— El Tiro (Música) — Jacinto Jaramillo
- 7.— Los guachiles (Reyes) — Jacinto Jaramillo, Irma Zamorano
- 8.— Alegria (Valencia) — Gladys Zamorano
- 9.— Estaba guachita al pavo, (Catalanesa) — Chela Jacobo - Jacinto Jaramillo
- 10.— Cuestión moral (Lira y Gaiter) — Jacinto Jaramillo - Eugenia Givó y otros solistas

INTERMEDIO

TERCERA PARTE (Popular)

- 11.— Bambuco (Tipica colombiana de Emilio Marfil) — Eugenia Givó y Jacinto Jaramillo
- 12.— La Fada (Comedia de A. Lacoux) — Mary, Irma y Gladys Zamorano
- 13.— Rama rosa (Tipica de Montecarlo) — Gloria Segura
- 14.— Guachira (Tipica colombiana de Alberto Velazquez) — Jacinto Jaramillo - Irma Zamorano
- 15.— Guachira (Tipica colombiana de Alberto Velazquez) — Jacinto Jaramillo, Chela Jacobo, José Prieto y coro femenino

Domingo 16 de Enero a las 4 p. m.

TERCER RECITAL

PRIMERA PARTE (Clásica)

- 1.— Naxos (Naxos) — Gladys Zamorano
- 2.— Duetto sinfónico del fuego (De Falla) — Jacinto Jaramillo - Chela Jacobo
- 3.— Ave María (Schubert) — Mary Zamorano, Chela Jacobo, Eugenia Givó y Gladys Zamorano
- 4.— Incensario N.º 1 (Cabe) — Gloria Segura
- 5.— Ballet (Barro) — Jacinto Jaramillo y coro femenino

INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE (Interpretativa)

- 6.— RACHUE (Coreografía indígena en cuatro cuadros) - Coros generales

INTERMEDIO

TERCERA PARTE (Popular)

- 7.— Bambuco (Tipica colombiana de Emilio Marfil) — Jacinto Jaramillo - Eugenia Givó
- 8.— La Masarona (Canto gitano) — Chela Jacobo
- 9.— Corralito (Tipica colombiana de Efraín Orozco) — Jacinto Jaramillo y Chela Jacobo
- 10.— La madre del ardore (Música) — Jacinto Jaramillo - Irma Zamorano
- 11.— Guachira (Tipica colombiana de Alberto Velazquez) — Jacinto Jaramillo, Chela Jacobo, José Prieto y coro femenino

Jueves 20 de Enero a las 5 y 30 p. m.

Imagen 22. Programa de mano del Ballet Nacional, 15, 16 y 20 de enero de 1944- Archivo del autor.

Algunos de sus bailarines y continuadores afirman que el maestro tardaba mucho tiempo para la creación de una pieza coreográfica y parte de estos procesos nunca llegaron a presentarse debido a diferentes circunstancias, la mayor de las veces económicas, y otras porque simplemente para Jaramillo el proceso creativo era principalmente un proceso de formación de sus bailarines. Así los ensayos se podían convertir en un espacio para la conceptualización, la poesía, la filosofía, el estudio de la historia del arte, etc. Entre sus piezas inéditas, según Edgar Sandino (Sandino 2013-1), se encuentran entre otras: *La trinca*, *Las Marías* y *La mina*.

A continuación se presenta la síntesis de la pieza *El héroe*, que aparece en el programa de mano, para el estreno en el Teatro Colón con el Ballet Nacional, y que tenía el subtítulo *Leyenda coreográfica para niños americanos*. Esta danza es la última parte del programa y la anteceden, en la primera parte: 1. Himno Nacional; 2. Música de Orquesta (2º Movimiento del Divertimento Opus 10, dirigido por el autor: Luis Antonio Escobar); 3. Los promeseros; 4. Danza Negra. Luego del intermedio aparece 1. Música de Orquesta (Danza indígena colombiana, dirigida por el autor: Santiago Velasco Llanos) y 2. Ballet El Héroe. Sin embargo la presentación programada es cancelada debido a la censura porque el personaje de Bolívar aparece desnudo en escena, y la temática de lucha contra el feudalismo y el imperialismo no complacían las expectativas del gobierno colombiano, como diría en la entrevista hecha por la revista *Variedades* de Caracas en 1969. Veamos esta síntesis:

I. En una fundación campesina de la América tropical vive una familia con tres hijos; los dos mayores trabajan en el comercio y el menor cultiva el campo y cuida de los animales. El padre resuelve aprovechar las capacidades de este hijo de manera más lucrativa y decide enviarle al tío, un herrero afamado que vive en una aldea del Norte. Antes de cumplirse sus planes, el hijo menor encuentra un día a un grupo de campesinos entregados

al regocijo popular; entre éstos, un viejo relata las leyendas campesinas y los mitos selváticos americanos de la “patasola”, la “madremonte”, etc. De la “madremonte” refiere su ferocidad y dice de un tesoro que guarda en lo alto de la montaña. El viejo dice que nadie ha podido subir a la cima sino un hombre llamado Simón, por los años de la Independencia. El muchacho se promete subir a la cima a toda costa para convertirse en “héroe”. Así lo manifiesta al padre, quien al ver contrariada su voluntad se resigna a perder al hijo. Este se marcha a cumplir su propósito.

II. Pasa las grandes llanuras en medio de inmensas penalidades y llega a la selva. En la selva le asaltan todos los pobladores misteriosos, legendarios, imaginarios, los mitos selváticos. Las “patasolas” le embriagan y le dejan abandonado después de solazarse en su debilidad, producida por un brebaje misterioso que le han dado. Al despertar descubre que éstas se están riñendo por causa de él y se destrozan mutuamente. Una de ellas le da alcance, y el muchacho tiene que engañarla con una flor para librarse del peligro. Llega hasta el pie de la montaña alta.

III. En su ascensión le sobrevienen infinitas penalidades, pero no disminuye su deseo firme de subir; en lo alto ve unas columnas de colores; súbitamente oye pasos que se acercan, y aparece un personaje de cabellos grises que por su fisonomía y su atuendo le recuerda al señor Simón de que hablaba el viejo narrador. Dialogan, y el muchacho le refiere su propósito. El hombre de cabellos grises le dice que ha muerto hace cien años, pero que tiene que caminar sin un minuto de reposo hasta el día en que debe sonar una campana en lo alto de la montaña. Le refiere que la “madremonte” guarda en una olla la sangre de todos los que han perecido en su intento de llegar arriba; en la olla se funde el metal de tres colores: cobre rojo, hierro negro y plata blanca, metal de las razas americanas. Se alegra mucho de ver la decisión inquebrantable del muchacho y le recomienda no temer los mil peligros que le esperan y no detenerse. Se despiden, y más adelante se halla con unas inmensas cacatúas, puestas sobre pedestales de gran tamaño, que tratan de disuadirle de su empresa; le halagan con darle todo lo que necesite y colocarle sobre otro pedestal semejante a los suyos; luego, al oír su negativa, le amenazan, pero él no las teme y las increpa diciéndoles que son impotentes contra él. Después de innúmeros sufrimientos llega el muchacho a la cima de la montaña completamente extenuado, y cae al suelo, rendido por el sueño. Al despertar puede ver a su lado a una mujer de color de tierra, que le ofrece agua en sus manos. Este vacila, pero la “madremonte” le disipa sus temores ofreciéndole todas sus riquezas una vez haya vaciado el metal de la olla en un molde que dará la campana que ha de sonar un día. El muchacho pregunta cómo debe proceder, y la madre monte le dice que con el pecho y los brazos desnudos debe abrazar la olla y volcarla en el molde que está cavado en la tierra. Cuando la campana pueda sonar, el hombre que camina eternamente por la montaña tendrá reposo por fin, y los seres que lloran en la selva hallarán por su sonido el camino que asciende a la cima. El muchacho cumple lo indicado, pero al querer vaciar la olla, cae envuelto con el metal fundido entre el molde

de tierra. La madre monte, danzando de alegría, levanta la campana, que va subiendo con claros tañidos. A su sonido se unen las voces de los que están en la selva y que, entonando un himno de gloria, suben por el camino hasta la cima del monte.

Para ese mismo año (1954), existe otro programa de mano, igualmente para el Ballet Nacional, donde esta pieza se presenta como *Danza de las Patasolas: cuadro segundo del ballet "El Héroe"*, acompañada de las danzas las *Vueltas*, *Danza Negra*, y las mismas piezas musicales presentadas en el otro programa de mano y antecedendo el *Ballet los Promeseros*, cuya descripción hecha por Jacinto Jaramillo (1997: p.111) aparece a continuación.

A la hora del alba, los campesinos se han reunido en la plaza del pueblo; llevan sus mercados que colocan en el suelo en líneas iguales. Es el día de la "Patrona". Campanas y cohetes anuncian la fiesta y al abrirse las puertas de la iglesia, todos abandonan sus puestos y entran a misa; solo queda en la plaza, una chiquilla que se entretiene arreglando flores.

De una casa sale un señorito y convencido de estar solo, se le acerca a hacerle el amor; la niña temerosa huye a la iglesia. Por el otro extremo de la plaza viene el novio de la niña y trata de detenerla, pero ella no le escucha. De la iglesia sale ahora la procesión, presidiendo cirios, llevados por monaguillos y una niña con vestido de primera comunión. Cruza la escena, siguiendo la línea que enmarca la plaza en cuadrilátero y regresa a la iglesia. Luego, por las puertas laterales, haciéndose la señal de la cruz, salen los campesinos y se dedican a la pantomima de sus oficios. Dos niñas avanzan con canastas de flores y danzan en el centro de la escena (ella siempre remisa). La orquesta repite el estribillo y luego el mismo es coreado por el pueblo. Van formando una calle por la cual van a la puerta de la iglesia los dos amantes, y allí son bendecidos y atados por el cura. Gritos, cantos, cohetes y canción del bambuco, con el cual van abandonando la escena.

Este ballet contaba con las siguientes escenas: 1. El mercado; 2. Salida de la imagen (luz); 3. La procesión; 4. Copla del señorito y la niña; 5. Entrada del campesino (silencio). 6. La orquesta canta la

copla; 7. Los enamorados de la chica cambian de puesto; 8. El pueblo sale del templo (Canastas, danzas telúricas) (pareja) 9. Copla del campesino, cambio de puesto al estribillo: decí que sí; 10. Matrimonio (lazo) cohetes; 11. Final de danza y salida.

Es de aclarar que a pesar de las síntesis escritas de estas creaciones, parece que el maestro Jaramillo no las remontó con el Ballet Cordillera ni con ningún otro grupo. Sin embargo, podemos decir con toda seguridad que con la fundación del Ballet Nacional, Jacinto Jaramillo cumple con el sueño de crear una danza nacional, con bailarines preparados para la escena y donde la danza folclórica no sólo estaba hecha por “aficionados pasajeros que van a la danza como a una fuente de mera diversión, para mermar de paso, o por simple fingimiento de una cultura que no poseen” (*El Colombiano*, 1954: p.4).

De otro lado, la actividad del Ballet Nacional²⁹ (creado en la década de los cuarenta), se ve interrumpida en Colombia, con el viaje de Jaramillo a Argentina, en 1946. Sin embargo, ese mismo año y junto a Chela Jacobo se presentan en Buenos Aires como Ballet Nacional en varios eventos y allí crean el Ballet Cordillera. El Ballet Nacional es retomado a su regreso de Argentina (1954) y nuevamente se interrumpe al viajar a Venezuela, donde es contratado por el Retablo de las Maravillas. Finalmente, crea la segunda versión del Ballet Cordillera en 1957 dedicado exclusivamente a las danzas nacionales. En 1970, funda el tercer Ballet Cordillera y abre una escuela en el barrio Restrepo donde se forma la última generación de bailarines. Sin embargo, al no contar con una subvención oficial que pagara los salarios, sus integrantes se apoyaban en diferentes profesiones para sostenerse económicamente. Lo anterior se hace evidente en un programa de mano del Ballet Cordillera, atribuible a esta época, donde al hablar de

²⁹ Artículo del periódico *El Tiempo*, Comisión de la Cámara visita ahora la Exposición Nacional. Lo que debiera decirse al oído de los representantes. Los parlamentarios pierden una buena oportunidad. Regresa el ballet nacional. Por Jaime Quijano Caballero. 23 de enero de 1944, p. 3.

los integrantes de la compañía se manifiesta que ellos eran “obreros, empleados, estudiantes, maestros, dedicados varios de ellos a la pedagogía artística, pintores y músicos.”

El Ballet Cordillera, luego del éxito de *El potro azul*, sale de gira por Venezuela, México y España, y se presenta por última vez en septiembre de 1989 en el Teatro Colón de Bogotá, para el homenaje que le rinde Colcultura al maestro Jacinto Jaramillo, ceremonia en la que se le otorga la medalla de la Cultura. Tras la muerte de Jacinto Jaramillo, el Ballet Cordillera es refundado por Margoth Velásquez y Rafael Barrera, que continúan con la obra del maestro, reponiendo constantemente sus danzas. De otro lado, en el departamento del Huila y como forma de homenaje al maestro, se realiza desde el 2005, el Festival Internacional de Danza Jacinto Jaramillo, dirigido por Fausto Sánchez.

Es importante anotar que el maestro desde su regreso de California en 1932, formó una gran cantidad de bailarines, que podemos distribuirlos por generaciones y/o grupos, así:

Primera generación: Alberto Zamora, Alfonso Cano, Blanca Baquero, Cecilia Camacho (Fonseca), Cecilia López, Chela Jacobo, Concha Moreno, Ernesto Moreno, Eugenia Giró, Gladys Zamorano, Gloria Segura, Irma Zamorano, José Prieto, Mercy Zamorano. De esta primera generación se recuerda principalmente a Cecilia López quien fuera pareja de baile de Jacinto Jaramillo y quien funda una escuela de danza en la Jiménez con 6^a luego de estudiar en el Martha Graham School de Nueva York, en 1949.

Para el Ballet Nacional de 1954: Adelfa Giovanni, Alicia Torres, Amalia Pradiñas, Bertha Gómez, Betty Meléndez, Carolina Molano, Cecilia López, Cecilia Osorio, Clara Silva, Concha Potier, Diva Ferrer, Doris Castañeda, Fanny Correa, Inés Rubio, Isabel Ruiz, Leonor Bácares, Lilia Vargas, Lina Potier, Lucila Caro, Lucila Pinillos, Margot de Raigosa, María Manrique, Marina Cifuentes, Olga Echeverri, Olga García, Raquel Heredia, René Puentes, Alberto Leal, Alejandro Miranda, Alfonso

Muñoz, Alonso Cano, Alonso Serna, Alonso Vargas, Ángel Velasco, Armando Cáceres, Augusto Londoño, Benjamín Henao, Daniel Junquito, Eladio Tamayo, Ernesto Contreras, Flavio Camero, Gabriel Carrillo, Humberto Ariza, Jaime Hernández, Jesús Zapata, Jorge Navarrete, Jorge Riveros, Jorge Santamaría, José Luis Escobar, Julio Román, Lisandro Torres, Marco V. Mejía, Narciso Mora, Oscar Richards, Pedro Osorio, Saúl Castelblanco, Tito Montes, Víctor Mora.

Oswaldo Granados, teórico del folclor, y Ligia de Granados, fundadora y directora del “Ballet Folclórico Colombiano”. Su trabajo diferencia el legado de Jacinto Jaramillo desde la preparación técnica y combina clases de danza clásica y danza africana. Sus “danzas” a diferencia de las de Jaramillo son “danzas altas”, es decir buscan la elevación de los pies (media punta en los escobillados, saltos, alzadas). Alberto Londoño, quien estudia con el maestro Jaramillo entre 1957 y 1960 y en el Conjunto Típico de Tejicondor de Medellín. Trabaja en el Conjunto de Danzas del Instituto Popular de Cultura de Medellín que posteriormente es conocido como Escuela Popular de Arte (EPA), dirige el Grupo Experimental de Danzas de la Universidad de Antioquia. De la misma manera ha fundado y dirigido una gran cantidad de agrupaciones de danza, y escrito varios libros sobre la danza folclórica nacional³⁰.

Generación de los años setenta: Álvaro Camacho, David Escorcía, Edgar Sandino, Enrique Sandino, Ernesto Valdés, Filiberto Beltrán, Jairo Echeverri, Margoth Velásquez, María Teresa Martínez, Omar Beltrán, Patricia Losada, Piedad Ávila, Rafael Barrera, Stella Sandoval y Yesid Carranza. De esta generación destacamos a la pareja conformada por Stella Sandoval y Jairo Echeverri (prime-

³⁰ Existe una bibliografía extensa de Alberto Londoño en la página Web: <http://www.danzacolombia.org/hojavida.htm>, que detalla su inmenso recorrido por la danza folclórica colombiana.

ros bailarines del Ballet Cordillera), dirigen la Escuela Distrital de Danza, del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, entre 1984 y 1987. Sandoval murió a finales de los noventa y Echeverri luego de la muerte de Jaramillo toma el grupo de Danza de la Universidad Nacional que éste dirigía. Esta magnífica pareja de baile continúa el legado del maestro Jaramillo, tanto en la formación físico corporal como en la reposición de sus coreografías. Margoth Velásquez y Rafael Barrera: dirigen la Fundación Ballet Cordillera Danzas y Cantos de Colombia³¹, la cual busca “mantener viva la tradición de nuestro pueblo, proyectando las coreografías y la música nacional”, así como la de conservar la investigación dancística de Jacinto Jaramillo. Yesid Carranza: “el Potro” llamado así por algunos de sus compañeros, ya que es él quien interpreta el papel principal de *El potro azul*. Yesid funda el grupo “Xaman Ek” junto al maestro Germán Morales en 1986. La inquietud de este continuador es la de fortalecer la formación de los bailarines para la cual junto con otros intelectuales crea la Licenciatura en Educación Artística de CENDA, así como la profesionalización de artistas a finales de los años noventa, en la misma institución. Yesid murió víctima de una grave enfermedad en 1998. David Escorza orientó durante 15 años el grupo de danza de la ETB, y en la actualidad dirige algunos grupos de danza y cuenta entre sus recuerdos el video de la presentación de *El potro azul*, en el Teatro Colón de 1986. Edgar Sandino dirige el grupo Danza Teatro Arte de Bogotá, que hace parte de la Fundación Artes y Ciencias Escénicas, integrado por estudiantes y egresados de la Universidad Nacional de Colombia. Ha propuesto un entrenamiento que mezcla la danza moderna y el ballet clásico, llamada por él *Moballet*, con la cual, según Sandino, el bailarín recibe una completa formación al combinar la danza de Jaramillo, es decir la moderna que es muy libre, con el ballet que es más preciso.

31 Ver página Web : <http://balletcordillera.es.tl/INICIO.htm>

Existe una última generación y son los estudiantes de la Universidad Nacional, donde Jaramillo trabajó sus últimos años. Puede ser que el sueño del maestro Jacinto Jaramillo, se haya realizado finalmente a través de bailarines como Óscar García, quien se inicia (1987) en danzas folclóricas, en el Grupo del INCORA, bajo la dirección de Yesid Carranza. Continúa su formación en la Universidad Nacional, con el maestro Jacinto Jaramillo (1989 a 1994), desempeñándose como su asistente en los últimos años. Desde 1992 estudia danza colombiana, danza clásica y danza moderna con Edgar Sandino. En 1994 funda con Patricia Martínez, la compañía Xue-Danza Teatro, grupo con el cual participó en el Primer Concurso Distrital de Danza, Ciudad Santa Fe de Bogotá (1994) y Concurso Nacional de Danza, El Cuerpo Habla (1995). En 1999 funda la compañía: Artes y Ciencias Escénicas, actualmente es primer

bailarín y coreógrafo del grupo Danza Teatro Arte de Bogotá. Ha dirigido el grupo de danzas del Municipio de San Bernardo (1995), el grupo de Danzas de Bavaria (1996). Ángela Bello y Wladimir Rodríguez quienes junto a Olga Cruz y más adelante con Edwin Vargas fundan la compañía Cortocinesis (2003), desarrollando una propuesta coreográfica y estilística de danza contemporánea, que se fundamenta en el conocimiento de sus integrantes. De la misma manera han desarrollado un “sistema” de entrenamiento llamado “Piso Móvil” que se desarrolla junto a la investigación coreográfica.

Jaramillo antes de morir repartió sus manuscritos con sus coreografías, sus pinturas, el vestuario de su grupo y un libro sin editar entre sus alumnos más dilectos, por eso su memoria escrita y visual se encuentra dispersa en manos de personas particulares y ha sido difícil, aunque no imposible, acceder a ella.



Capítulo 3

El Potro Azul

*El potro azul recién montado huele
el aroma del pan y de la alfalfa:
campanas, amapolas, herrerías,
y en los destartalados cinemas silvestres
el amor abre su dentadura
en el sueño nacido de la tierra*

Pablo Neruda

El *potro azul* es una pieza coreográfica de veintisiete minutos de duración³², en la que se utilizan los pasos de la danza del Joropo para recrear un tema histórico ocurrido durante los años cincuenta, en los Llanos Orientales. Estrenada el martes 27 de mayo de 1975 en el desaparecido Teatro Popular de Bogotá (T.P.B.), la obra es recibida con beneplácito por el público capitalino. Según el periódico *El Vespertino*, seis danzas folclóricas del interior —el *tres*, el *sanjuanito*, las *vueltas*, la *manta*, la *guabina* y el *bambuco*— componían, junto al “ballet folclórico” *El potro azul* el programa de esta temporada de estreno.

La forma de creación de El potro azul y en general del pensamiento de Jacinto Jaramillo responden a los cánones de la modern dance: la búsqueda de un sistema de entrenamiento corporal, la formulación de un pensamiento sobre el cuerpo y sobre el arte, la creación de una escuela, el hecho de que cada uno de los artistas modernos (M. Graham, D. Humphrey, J. Limón, H. Holm, entre otros), hayan escrito sobre la danza y se dedicaran durante la mayor parte de sus carreras a la enseñanza (Martin, 1965). La modern dance³³ más que un sistema es un punto de vista en que cada bailarín-creador elabora su propio vocabulario. Este movimiento se desarrolla en el periodo comprendido entre las décadas de los años veinte a los sesenta, principalmente en Estados Unidos y Alemania, aglutina a una gran diversidad de artistas que comparten una historia social y política: “hacer reconocer la danza como un arte con derecho propio” (Le Moal, 2008). Muchos de los

32 El tiempo de duración se toma con base en el video hecho en la última función del Ballet Cordillera, en septiembre 27 de 1989 y sobre la cual se hace la presente reconstrucción de la pieza.

33 Para profundizar en el conocimiento sobre la *modern dance*, se encuentran importantes textos que documentan al respecto: Abad Carlés Ana (2008) *Historia del Ballet y de la danza moderna*; Charlou Bolenn (2010) *La danse contemporaine, du corps du danseur au corps du spectateur*; Frimat François (2010) *Qu'est-ce que la danse contemporaine (politiques de l'hybride)*; Garaudy Roger (2003) *Danzar su vida*; Louppe Laurence (2011) *Poética de la danza contemporánea*; Pérez S. Carlos (2008) *Proposiciones en torno a la historia de la danza*.

creadores de la danza moderna como R. Laban, T. Shawn, L. Horton, E. Hawkins, K. Dunham, P. Primus y E. Pomaré desarrollan sus creaciones a partir de la investigación en las danzas tradicionales indígenas, populares o africanas, de forma similar a como lo hacía el maestro Jaramillo, para sus piezas coreográficas. En la obra de Jacinto Jaramillo se manifiesta la búsqueda de un lenguaje coreográfico, espacial y temporal donde por medio del movimiento basado en las danzas nacionales se busca transferir un concepto estético; así como asumir un papel político al denunciar realidades económicas, sociales y políticas propias del contexto colombiano.

En esta pieza, Jaramillo reúne los resultados de muchas de sus investigaciones sobre la danza tradicional y en ella se hace patente la temática sobre el héroe traicionado, sobre la que nos ocuparemos más adelante. A continuación se hará una descripción de la pieza; para luego hacer una revisión de los textos que aparecieron luego del estreno de *El potro azul*; seguidamente se presentará una breve descripción de la música, la danza y el vestuario para; finalmente tratar la temática del héroe.

El potro azul: versión narrada

El potro azul refleja la idiosincrasia, historia, danzas, música y vestuario auténticos de los llanos orientales.

El Vespertino, mayo 26 de 1975

La siguiente descripción se estructura con base, en primer lugar, al programa de mano de septiembre 27-28 de 1989 (ver imagen 23), que cita el artículo de prensa del periódico Nueva Frontera: El Ballet Cordillera en el T.P.B. (junio 14 de 1975), y que presenta la pieza en cinco partes: el Joropo,

Imagen 23. Yesid Carranza como el Potro. Tomada del video *Jacinto Jaramillo un potro azul* de Juan José Vejarano.



la Doma, el Amanecer, el Presagio y el Combate; igualmente, en algunas entrevistas efectuadas a lo largo de varios años a miembros del Ballet Cordillera, en especial la realizada por Nubia Flórez a Estela Sandoval y a Jairo Echeverri (1994), quienes consideran que la pieza estaba construida en diez cuadros en tres actos, y que se corrobora en el análisis

hecho al video. Y como tercer fuente, en el video del Ballet Cordillera de la función del 27 de septiembre de 1989 en el Teatro Colón, en homenaje al maestro. Esta versión fue danzada por el siguiente cuerpo de baile: María Teresa Martínez, Estela Sandoval, Amparo García, Piedad Ávila, Margoth Velásquez, Dana Moreno, Yesid Carranza (en el rol de El Potro), Alexander Amaya, Jairo Echeverri (en el rol del guerrillero), David Escorcía, Edgar Álvarez, Juan Carlos Martínez y Orlando García³⁴.

De la misma manera, hay que aclarar que es un primer ejercicio de descripción de la pieza, que intenta poner en palabras un hecho danzado. Que como ejercicio de transmisión de una pieza coreográfica solo es una parte que, como lo vimos en los capítulos anteriores, haría falta la repetición de movimientos y paso de movimiento de un cuerpo a otro, lo cual se produce en el salón de ensayo y que puede ser posible en una futura reconstrucción coreográfica. A continuación se describen cada uno de los diez cuadros.

³⁴ Este reparto hecho tomando en cuenta los créditos dados a los bailarines en las danzas nacionales, especialmente las vueltas según el programa de mano. En otro programa, más antiguo, el reparto es el siguiente: Stella Sandoval, Piedad Ávila, Patricia Lozada, María Teresa Martínez, Amparo García, Jairo Echeverri L., Edgar Sandino, Ernesto Valdés, Yesid Carranza, Omar Beltrán, Filiberto Beltrán y David Escorcía.

Primer cuadro: *entrada y joropo*, en general es la misma descripción de la danza del joropo para una pareja, hecha por Jaramillo en su libro *Danzas y cantos de Colombia* (1997), que en el caso del Potro se realiza a tres parejas. La música inicia con algunos arpegios. Inmediatamente, del lado derecho (patio)³⁵, aparece una mujer con un cántaro en la cabeza que se acerca caminando, a ritmos de $\frac{3}{4}$, a los músicos quienes están en el lado opuesto del escenario (jardín). Antes de llegar donde ellos, realiza un pequeño círculo para permanecer balseando junto a ellos. Posteriormente y, del mismo lugar de donde salió la mujer, salen, igualmente a ritmo de $\frac{3}{4}$, otras tres mujeres quienes se distribuyen en línea recta frente el público y en el centro de la escena, al llegar hacen una vuelta en $\frac{3}{4}$ por la izquierda en espera de sus parejas. Tres hombres las siguen, cuando éstos están cada uno junto a su pareja, hombres y mujeres se toman de las manos derechas e inmediatamente las mujeres giran sobre sí mismas ayudadas por sus parejas. Al finalizar el giro, se enlazan para bailar en pareja y al cambiar la música, se inicia el valseo. La distribución en el espacio escénico se hace en triángulo, una pareja adelante en el centro, la mujer está ubicada de espaldas al público y el hombre frente a ella, y las otras dos parejas al fondo de la escena, las mujeres hacia el centro y los hombres hacia las bambalinas del escenario para iniciar con el joropo.

“*El valsiao*” o valseo es el inicio del Joropo, el hombre toma a la mujer por la cintura con la mano derecha y con la izquierda la toma de la mano derecha, por el contrario la mujer coloca su mano izquierda sobre el hombro derecho del hombre, para quedar frente a frente. A ritmo de $\frac{3}{4}$ se inicia este movimiento girando sobre la misma pareja. Luego la mujer se suelta del parejo y pasa la mano izquierda detrás de la espalda de donde el hombre la toma para con su mano derecha hacerla girar

³⁵ En adelante se considerará tanto el lado derecho como el izquierdo en relación al público. En general se podrá decir *patio* al lado derecho público y *jardín* al lado izquierdo, nomenclatura que es usada en el arte escénico francés y que aclara, tan pronto se nombra el espacio escénico. Para la posición adelante llamaremos *proscenio*, y atrás *fondo*.

Ballet Cordillera

**Cantos y Danzas
de Colombia**

Teatro Colón

Septiembre 27 y 28 - 7:30 p.m.

EL POTRO AZUL - Ballet -
(Temática de Nueva Frontiera)

El gran coreógrafo que es Jacinto Jaramillo se manifiesta en todo lo que, no obstante la pobreza material de los elementos con que cuenta, en su guerra plástica -musical que se llama "El Potro Azul". Combatió y resistió con orgullo en la batalla en contra la rigidez y larga disciplina que se enseñaba en Europa o en los EE. UU. para formar un conjunto de danza y que incluso desde danza española hasta expresiones corporales en diversas prácticas dancísticas realizadas desde la esfera de los amos Jacinto Jaramillo logró en cinco escenas de danza el "ballet de más calidad y el más auténticamente nuestro que se ha creado en el país".

Toda concuerda en la concepción de esta ballet: los elementos antropométricos y músicos con los elementos musicales y coreográficos, un conjunto de reinvención local con su forma musical (Ballet) (El Ballet) y con los pasos y figuras que se estructura la obra. Los cinco cuadros de la coreografía y con base en los cuadros que integran el ballet se podrían describir someramente así: 1) El Joropo, se encarna en que se "mueve un Joropo", 2) La Dama, en la cual el futuro combatiente llora en su aliento y lo dice, "hasta que los dos son uno", hasta configurar un organismo que integra y simboliza la tierra llorosa, el hombre indígena y la mujer brava, unida como una prolongación de su propio cuerpo. 3) El Amante, que es también la escena de la despedida. Y la despedida es después amor porque es el comienzo de la vida.

Los músicos se colocan a un lado y después a los hombres que se alzan a combatir contra la invasión del torero y la especie que amenaza al llano. 4) El Perro y escena de la angustia. Una mujer es acosada por un novato amante de las tramas del Rastro, los marzopas de la muerte y el torero que acosa a los hombres ya trabados en el combate.

5) El Combate entre el perro -corriente, compaginato de naturaleza e inteligencia, de llana firme y conciencia alerta (El Potro Azul) y los monstruos amos, especie de guerreros y aves de presa, secundado por los valientes llanos, combate que amenaza con el triunfo de los toreros. Encomen que la paz, gobernanza, pactada por los señores, se enciende la Gran Cabaleta en el movimiento fúnebre del torero y la Caraca, como presagio de la muerte de los amos y el último combate de la vida en armadura por la espada, aparecen los monstruos en relieve idéntico y compaginato, y de un modo de sus figuras fantasmales, se levanta el río, símbolo de los amos guerreros, que se levanta y armado, empuja y rebota por el perro -corriente, hasta que ambos se pierden llano adentro.

Toda la Compañía.

PROGRAMA

EL TRES

Danza pura de Boyacá y Cundinamarca. Tradicionalmente la ejecutaban un hombre y dos mujeres. Se remonta su existencia a los tiempos precolombinos. Los coreógrafos españoles le dieron el nombre de "Cartera", por ser una danza acompañada por una flauta en forma de "Cartera". Va acompañada con música de torbellinos.

Ampero García - María Teresa Martínez - Alexander Amaya.

SAN JUANITO

Danza del Departamento de Nariño de pura procedencia indígena. Se fue asociando con el tiempo y obedeciendo a la movilidad de los cambios religiosos y sociales, pasó su nombre de las fiestas de San Juan. En la presentación folclórica para recreo de esta danza se resalta el juego armónico con el bajo.

Estela Sandoval - Juan Echeverri.

LAS VUELTAS

Danza pura tradicional de Antioquia la Grande. Se tienen noticias de que se bailó también en el Cauca, pero no atengo sustento. Fue en el pueblo campesino de Antioquia, donde con tiempo surgió.

Se baila en la danza colombiana más conocida en sentido de que se coreografía y su planteamiento son sencillos. El número de parejas que la bailan puede ser limitado.

La música con que se interpreta se exclusiva para esta danza.

Estela Sandoval - Ampero García - Margoth Velázquez - Juan Echeverri - Yvelit Carreña - Alexander Amaya - Juan Carlos Martínez - Piedad Ariza.

JACINTO JARAMILLO JARAMILLO
DIRECTOR - COREÓGRAFO

Director y coreógrafo del Ballet Cordillera. Su dedicación al arte, especialmente como investigador folclórico, coreógrafo y profesor de danza ha sido total desde que abandonó a Semestre, Antioquia, siendo con un niño. Ha recorrido desde entonces como artista profesional casi toda América, comenzando por los Angeles, Hollywood, donde permaneció como actor estudiando danza moderna, artes escénicas y coreografía a tiempo que trabajaba como actor de cine. Ha vivido y dirigido importantes compañías de danza y folklore en Argentina y Venezuela, donde también fue actor y director en teatro, cine y televisión.

En el año de 1978 tomó parte en la "Conferencia Mundial sobre la importancia del folklore dentro de la cultura de los naciones", que se desarrolló en Washington D.C. (Estados Unidos). Entre los años 1976 y 1980 estuvo vinculado a Colcultura como Asesor Musical. Actualmente dirige la Escuela de danza de la Oficina de Desarrollo Cultural de la Universidad Nacional de Colombia.

Músicos

Alonso Escamilla Gonzalo Enríquez
Gustavo Escamilla Raúl González L.
Juan Carlos Debra
Andrés Ramírez David Pardo
Jaime Rodríguez Luis Capriles del Arica

Coordinador General Ballet Cordillera: Pedro Elián Galindo

LA MANTA

Danza pura de Cundinamarca y Boyacá.

Se tiene noticia de esta danza desde 1700. Fue ejecutada en sus comienzos por el pueblo indígena de Boyacá Cundinamarca y Santander. Podría definirse como una bella parodia de la honores del torero, donde los campesinos muestran la espaldas, los brazos, los brazos, la puntada de la manta, torbellinos en una simulación de combates, en parejas armónicas y una danza en cinta. Se interpreta con una de torbellinos o unos coples específicos para el bajo que comienzan así: "Dices que baile la Manta, yo la manta no la sé, que la baile en compañía que saber saca el pie".

María Teresa Martínez - Estela Sandoval - Ampero García - Piedad Ariza - Margoth Velázquez - Juan Echeverri - José Echeverri - Alexander Amaya - Juan Echeverri - David Escobar - Edgar Abenda - Orlando García

GUARINA

Danza de Antioquia, Tolima, Huila, Santander del Norte y Santander del Sur. Tiene solo nombre conocido una coreografía del departamento de Boyacá. Los campesinos que van a trabajar o en campo hacen la danza, acompañada por esta danza en las corralas y cantos.

Piedad Ariza - Yvelit Carreña.

BAMBUCO

Es la danza más representativa del país. Se baila en todos los departamentos de Colombia. Su origen disciende que se, no gana peso, una que espaldas, se de recordada siempre, fue actualizada por folcloristas e investigadores, dando por hecho el valor de esta danza autóctona de Colombia como su particular coreografía.

Estela Sandoval - Juan Echeverri.

Agradecimientos Especiales:
Instituto Colombiano de Cultura
Personal Técnico Teatro Colón.

Imagen 24. Programa de mano del Ballet Cordillera, funciones del 27 y 28 de septiembre de 1989 en el Teatro Colón.

vuelta y media, movimiento que se conoce como *Juego de brazos*; bailando siempre uno frente al otro, pero esta vez tomados de las manos, los hombres inician el *zapataio*, mientras las mujeres escobillan. Las tres parejas giran sobre sí mismas y cuando completan una vuelta juntan los cuerpos y separándose enseguida rehacen la vuelta pero en sentido contrario. El hombre zapatea con el pie derecho cuando



hace el círculo hacia la derecha y cambia de pie cuando el círculo se hace en el sentido contrario, la mujer permanece escobillando; luego y siempre escobillando y sin soltarse nunca de las manos e impulsándose cada uno hacia atrás, juntan los cuerpos para empezar los *arcos*. Los cuales comienzan cuando el hombre conduce su brazo izquierdo hacia abajo, en medio de los dos, y dibujan una circunferencia, girando sus cuerpos al mismo tiempo, hasta llevarlo, junto con el de su compañera, al lado y siempre con los codos estirados. El otro brazo, por el contrario dibuja una cir-

confuencia empezando por arriba. Pasan en un momento espalda por espalda y continúan el giro, siempre agarrados de las manos hasta que llegan frente a frente. Luego se hace en sentido contrario. Antes de terminar este segundo giro permaneciendo siempre tomados de las manos, el hombre con el brazo izquierdo y el derecho de la mujer forman un arco por encima de sus cabezas,

Imagen 25. Figura de la mariposa. Foto tomada del documental *Jacinto Jaramillo un potro azul* de Juan José Vejarano (Fragmento).

quedando los otros brazos estirados adelante y a la altura del pecho. En este momento cada una de las parejas efectúa un desplazamiento por el espacio dibujando dos pequeños círculos; este desplazamiento se produce haciendo el conocido *Cepillao*, es decir con el paso básico del joropo.

Al finalizar los círculos el hombre hace girar a la mujer por la izquierda con su mano derecha soltándose de la otra mano. Luego del giro se vuelven a tomar de las manos y realizan la figura conocida como *la Mariposa*. Las parejas con los dos brazos estirados a los lados se impulsan para acercar los cuerpos por los flancos derechos de cada uno, haciendo tres giros siempre avanzando cada uno hacia su frente. La mujer y el hombre con el brazo derecho estirado y el izquierdo doblado permanecen siempre tomados de las manos. Los brazos están a la altura de los hombros.

Luego de las vueltas se separan y se impulsan y hacen lo mismo en otro sentido. Ejecutan nuevamente los *Arros*, hacia la derecha y luego hacia la izquierda y en el momento en que están de espaldas y con los brazos estirados al lado, permanecen así para girar círculo y medio unidos por la izquierda. La mujer que comienza frente al público, termina el giro frente al fondo de la escena; tomados de una sola mano, el hombre con su mano derecha la trae hace el frente haciéndola girar con vuelta técnica. Con la otra mano la mujer toma y levanta hacia el lado su falda para realizar los giros y círculos siguientes. La mujer continúa girando alrededor del hombre, en la figura conocida como *la bandera*, para lo cual éste cambia la mano con que sostiene a la mujer (pasa de derecha a la mano izquierda) pasando el agarre de las manos por encima de su cabeza, cuando llega ella al frente, nuevamente hace una vuelta técnica ayudada con la mano derecha del hombre; luego se forma una segunda *bandera*, el hombre hace girar a la mujer hacia la izquierda y luego a la derecha, en una vuelta técnica. El hombre simultáneamente (en la segunda vuelta), gira en técnica hacia la izquierda, cambiando la mano, nuevamente hay un giro



Imagen 26. (fragmento) presentación potro Azul en Televisa, México, noviembre 21 de 1983. Archivo personal de Carlos Rojas (Cimarrón).

de la mujer por la derecha; y tomados de las manos izquierdas que se dirigen hacia delante y a la altura del pecho, se toman de las manos derechas por encima de la cabeza de la mujer. Inician un paseo zigzagueando, uno al lado del otro, que los lleva de adelante hacia el fondo de la escena, mientras las otras dos parejas avanzan hacia el frente; luego regresa cada una de las parejas a su puesto. Al terminar el paseo, el hombre hace girar a la mujer en vuelta técnica hacia la izquierda y separándose (la mujer queda de espaldas al público), quedan frente a frente y dan comienzo al “toreo”. Se inicia cuando el hombre zapatea y luego gira por detrás con la pierna derecha cambiando de sitio con la mujer, quien ahora se encuentra frente a su pareja y frente al público, el hombre pasa por la espalda su rabo’e gallo de la mano derecha a la izquierda cuando gira, el cambio se hace tres veces; la mujer hace un giro técnico y se toman de las manos, esta vez la mujer lleva su mano derecha a la cintura y la otra al frente, dan un pequeño paseo hasta ir al fondo. La danza termina con los acordes finales de la música.

Segundo cuadro *el amanecer llanero*, comienza con una tonada mientras ingresan a escena diferentes personajes del pueblo. Al finalizar el joropo sale un hombre del lado jardín y se arrodilla cerca de los músicos, otros hombres hacen su aparición y tomando diferentes posiciones espaciales y actitudes, como si estuvieran en una plaza pública. Las mujeres que bailaban, pasean con sus compañeros o hablan con ellos, cada una, en un punto específico del espacio. La escena se colma de personajes entre los que aparecen tres mujeres: una llevando flores en un cesto, otra repartiendo agua en una olla de barro que lleva en su cabeza, y la tercera paseándose con un gran calabazo que porta también sobre la cabeza; luego de pasearse por entre las parejas se distribuyen en el espacio y cada una a su tiempo, giran sobre sí mismas y bajando el utensilio que portan, se sientan en el piso en medio de los otros personajes. Una de las parejas de baile sale de la escena en un valseo, la mujer gira ayudada por el hombre; se despiden y éste sale del lado jardín del escenario, pasando en medio de la gente. La mujer queda sola, diciéndole adiós con la mano, mientras otra pareja que se encuentra cerca permanece tomada de las manos y mirándose a la cara.

Tercer cuadro. Con el cambio de la música, ingresa del lado de jardín un personaje masculino, ante el cual se crea una especie de revuelo entre los personajes; el hombre que se encontraba hincado se pone de pie y saluda con la mano al personaje que entra, los otros lo voltean a mirar, sorprendidos algunos de ellos cambian de sitio, haciendo comentarios entre ellos. El personaje que ingresa, al parecer es un caballero, recita el poema de Pablo Neruda, *La balada de Manuel Rodríguez*, y para cuando inicia todos los personajes se ponen de pie y se forman en una “media luna” observando y reaccionando ante las noticias de quien declama. Tres mujeres vestidas con camisa roja se encuentran al lado patio, enseguida del hombre que se encontraba tomado de la mano de la mujer, quien también se encuentra escuchando y reaccionando ante la noticia. En el fondo y al lado jardín se encuentra otro hombre con

sombrero oscuro, cruzado de brazos y el bayetón remangado sobre los hombros, al igual que quien declama. Continuando la figura espacial de media luna, se encuentran tres mujeres vestidas con camisa clara y reboso blanco. Finalizando con el personaje que se levantó del piso a la entrada del caballicero. El siguiente es el poema declamado:

1. *Señora, dicen que donde,
mi madre dice, dijeron,
el agua y el viento dicen
que vieron al guerrillero.*

2. *Puede ser un obispo,
puede y no puede;
puede ser sólo el viento
sobre la nieve:
sobre la nieve, sí,
madre, no mires,
que viene galopando
Manuel Rodríguez.*

3. *Ya viene el guerrillero
por el estero.*

4. *Saliendo de Melipilla,
corriendo por Talagante,
cruzando por San Fernando,
amaneciendo en Pomaire.*

5. *Pasando por Rancagua,
por San Rosendo,
por Cauquenes, por Chena,
por Nacimiento:
por Nacimiento, sí,
desde Chiñigüe,
por todas partes viene
Manuel Rodríguez.*

6. *Pásale este clavel,
vamos con él.*

7. *Que se apaguen las guitarras,
que la Patria está de duelo.
Nuestra tierra se oscurece:
Mataron al guerrillero.*

8. *En Til-Til lo mataron
los asesinos,
su espalda está sangrando
sobre el camino:
sobre el camino, sí,
quién lo diría,
él, que era nuestra sangre,
nuestra alegría.*

9. *La tierra está llorando.
Vamos callando (Reyno, Web,s.f.)³⁶.*

36 Se han numerado las estrofas para señalar las partes en que algunos de los personajes hacen intervenciones.

En la estrofa 4, una de las mujeres de camisa roja del lado patio se expresa manoteando y lamentándose detrás de quien declama, parece que la comunicación que el caballicero trae da noticias del hombre del que se despidió anteriormente. De la misma manera, el anuncio ha tomado por sorpresa a todos los asistentes. Cada uno a su manera reacciona, bien sea con los brazos o cambiando de sitio y girando sobre sí.

Durante la estrofa 6, un hombre con sombrero marrón que se encuentra al lado patio levanta con su mano derecha un clavel rojo. La mujer que ha permanecido junto a él cae de rodillas, frente y muy junto a él.

Durante la estrofa 7, la música sube de ritmo y de volumen (Seis por corri'o), al llegar a la parte final de esta estrofa “mataron al guerrillero”, aparece el “guerrillero” quien, inclinado y cabizbajo, se desplaza de izquierda a derecha por el proscenio arrastrando el bayetón con el sombrero que los porta en la mano derecha. Uno de los personajes femeninos cubre su rostro con su rebozo blanco y pasa la escena en diagonal hacia delante y hacia patio, hasta que llega cerca al sitio por donde sale el guerrillero. Los pasos dados por estos dos personajes, guerrillero y mujer, recuerdan la marcha larga del entrenamiento duncaniano de Jaramillo. Durante el paso del guerrillero la mujer que se encontraba arrodillada frente al hombre de sombrero marrón, se levanta para mirar la salida de éste. La mujer que pasa en diagonal la escena llega al extremo se arregla el rebozo y sale de escena en paso de $\frac{3}{4}$.

Al terminar el recitador (caballicero) es rodeado por tres hombres quienes lo acompañan a salir. La mujer que se había levantado a observar el paso del guerrillero, vuelve a hincarse de rodillas frente a su pareja, quien es el portador del clavel. Los demás personajes salen de escena por la parte izquierda presididos por el declamador, saliendo finalmente la mujer de rojo que se encuentra cerca de la pareja. La mujer hincada observa a la cara al hombre y éste la toma con su mano izquierda y la ayuda a ponerse de pie, haciéndola girar con la misma mano que no se suelta, salen por el lado jardín de la escena el

hombre con la mano sobre la cintura de ella y tomado de la mano de ella. Ella cruza su brazo derecho hasta abrazar por la espalda al hombre, quien estira el brazo a la altura de los hombros haciendo una línea larga con su mano derecha que sostiene el clavel. De esta forma salen caminando en $\frac{3}{4}$ de la escena acompañados de la música, que se extiende un momento mientras va quedando el escenario vacío.

*La doma del potro*³⁷ es el cuarto cuadro. El potro hace su ingreso del lado patio marcando un gran círculo al contrario de las manecillas del reloj, haciendo medialunas³⁸. Del lado jardín sale el domador quien persigue con su rejo al potro, que luego de terminar del círculo de medialunas, camina en $\frac{3}{4}$ al ritmo de la música. Seguidamente, el domador ingresa al centro del círculo y espera a que el potro esté en proscenio para enlazarlo. El potro toma la cuerda con sus dos manos separadas a la altura de la cara de la máscara de potro. El domador enseña algunos pasos al potro y luego éste los repite, demostrando con cabeceos su brío de corcel joven. Luego de una vuelta a la cuerda, y cuando el potro llega al fondo de la escena retrocede un cuarto de vuelta. El domador-guerrillero, colocado en la periferia del círculo y el potro en el centro, le enseña el primer paso: el *caballito* que consiste en levantar la rodilla izquierda y golpear el piso con la punta y el talón del otro pie, mientras avanza. Cambiando de posición en el círculo el potro repite el *caballito* realizando una vuelta al círculo. El segundo paso que le enseña es un giro con dorso inclinado hacia delante. Con los brazos separados y levantados en diagonal y a la altura de la cabeza, sosteniendo siempre la cuerda con las dos manos,

37 La doma del potro es una prueba de masculinidad, es un “enfrentamiento frontal entre naturaleza y cultura. Constituye un enfrentamiento frontal entre naturaleza y cultura, en donde el hombre priva de su libertad al caballo, que hasta el momento ha corrido libre por las sabanas, para someterlo a su servicio. El animal lucha hasta lo indecible para acabar finalmente derrotado, aunque a veces puede suceder lo contrario, que el jinete ruede derribado, a veces gravemente lesionado o muerto. (Ortiz, 2011, p.45)

38 La medialuna es un movimiento en el que la persona que la ejecuta se desplaza lateralmente y en línea recta. La espalda permanece recta y las manos se apoyan en el piso para elevar las piernas, que generalmente van estiradas. Las piernas pasan por encima y al finalizar se apoyan los pies en el piso y se continúa con un nuevo giro, similar al movimiento de una rueda.

comienza el giro con la inclinación del dorso y el cruce de la pierna izquierda por detrás de la derecha. La pierna derecha con la rodilla doblada se estira poco a poco pasando el peso a la izquierda durante el giro. Se marca el paso de joropo y vuelve a hacer el giro. El potro, luego de cambiar de sitio, en el círculo realiza el paso aprendido. Luego manteniendo la cuerda bien templada los dos, potro y domador, en la periferia del círculo giran un cuarto de vuelta. El domador enseña un salto, muy parecido al *entrelacé* de la danza académica. Se prepara avanzando con la pierna izquierda, que dobla la rodilla, y lanzando hacia arriba la pierna derecha se hace medio giro con el dorso. La pierna lanzada cae al piso mientras la otra se lanza igualmente durante el salto. La izquierda sostiene el peso del cuerpo a la caída del salto que ejecuta con el dorso inclinado hacia delante. El potro repite el salto terminándolo con el giro que aprendió anteriormente y agrega tres *rondas altas*, algunas coces y pasos de *caballito* y paso de joropo. El domador recogiendo el rejo se acerca al potro, siempre los dos girando en el círculo de luz que ha permanecido en el centro de la escena, le acaricia la cabeza y salen con paso de joropo por el lado patio al fondo de la escena. El escenario queda vacío.

La despedida de los hombres que parten para la guerra es el cuadro quinto. Las mismas tres parejas, entre las que se encuentra el domador y los que hicieron el *joropo*, ingresan valseando a la escena por el lado patio en una formación lineal. Luego, por el fondo de la escena, ingresan del lado jardín tres hombres y se reúnen a hablar en el fondo y al lado patio de la escena, mientras las parejas hablan y/o se acarician. Pasado un corto momento el hombre (el domador), de la pareja que está al centro, se despide con una señal de la mano de su compañera y se ubica con los brazos cruzados muy cerca de los músicos a la derecha de la escena. La mujer permanece en el centro de la escena valseando sola y con los brazos en forma de jarra. Enseguida, el hombre de la pareja que está hacia la izquierda de ella

se despide de su compañera con una señal de la mano y se dirige al encuentro del primero, con quien se reúne para hablar, igualmente lo hace el tercer hombre. Las tres mujeres se reúnen y comienzan a girar al contrario de las manecillas del reloj en un valseo. Luego ingresan del fondo del lado jardín dos mujeres portando canastas con frutas, una en la cabeza y otra llevándola enlazada en los brazos,



pasan en diagonal y por delante de las tres mujeres iniciales que se han reunido en el centro del escenario, al llegar giran y valsean un momento corto, y haciendo un semicírculo parten hacia atrás para salir por donde ingresaron. Durante su desplazamiento, ingresa una de las aguateras por el mismo sitio de lado jardín por donde han salido las mujeres, hace su desplazamiento en el fondo y avanza al frente por el lado patio de la escena donde permanece sola, mirando a las tres mujeres y a la aguatera que están reunidas dialogando en el centro

de la escena. El primer hombre (domador) se ha reunido en el centro atrás de la escena con los tres hombres que ingresaron y permanecieron en el fondo patio de la escena. Con paso de caballito y en diagonal van a reunirse con los otros dos que están al lado jardín adelante. En fila de a dos los seis hombres hacen un círculo alrededor de las mujeres, todos hombres y mujeres se despiden con

Imagen 27. La doma, foto tomada del video *Jacinto Jaramillo un potrero azul* de Juan José Vejarano.

señales de manos en alto. Los hombres en formación y haciendo el paso del caballito se ubican en el centro, mientras del lado izquierdo ingresan tres mujeres y se colocan en fila mirando hacia el centro donde se encuentran los hombres. Cuando están completamente formados en el centro los hombres cambian a paso de joropo y se agachan para remangarse hasta la rodilla las botas de los pantalones (primero la derecha y luego la izquierda).

Para este momento las mujeres están ubicadas en dos grupos, unas, las que tienen camisa roja y la aguatera, al lado jardín y las que ingresaron al final y que portan camisas claras, al lado patio. En un momento y a la señal de un zapateo del hombre que está adelante en la fila izquierda dos mujeres, una de la derecha y otra de la izquierda salen presurosas hacia donde se encuentra el hombre. La mujer de la izquierda acicala al hombre, mientras la otra vuelve a su puesto, luego de la acción ella regresa balseando a su lugar. El hombre en paso de joropo va hasta donde la mujer de rojo y le entrega el bayetón, acto seguido el hombre siempre con paso de joropo se dirige hacia las filas de hombres y acercándose al primero a la derecha le pasa el brazo izquierdo por la espalda y los dos hacen un círculo completo con el paso de joropo, luego el hombre se va hacia su puesto en la fila y aquel con el que ha hecho el círculo sale hacia delante y da un zapateo. Igual que pasó con el anterior, dos mujeres, una de cada lado, salen presurosas a encontrarlo, pero esta vez aquella del lado derecho es más rápida y se interpone a la otra, quien inmediatamente se devuelve. La pareja se toma de las manos derechas y el hombre hace girar, al contrario de las manecillas del reloj, vuelta y media a la mujer, al terminar y sin soltarla de mano terminan con el brazo derecho del hombre en la espalda de la mujer, quien al finalizar las vueltas se encuentra al costado derecho del hombre. Se toman de la mano izquierda y de espaldas al público se dirigen en valseo hacia el

fondo, pasando en medio de la fila de hombres para salir por el fondo y a la derecha del escenario. En este momento todos los hombres buscan cada uno a una mujer, invitándola a bailar. Una pareja de cada lado se cruza en el centro, el hombre toma a la mujer de la misma manera que el hombre que salió primero. Las dos parejas finales se acercan al centro y con una vuelta técnica de las mujeres, hechas con la mano derecha de los hombres, intercambian las mujeres y las toman de la misma manera que las anteriores y salen lentamente una por la derecha y otra por la izquierda al fondo. Se escuchan los acordes finales de la música.

Hay un cambio de música que va del sonido del arpa y el cuatro a una música de percusión. La luz baja notoriamente para el cuadro sexto, conocido como el *Presagio*, o escena de la angustia. Una mujer ingresa por el costado derecho de la escena huye de una sombra en la oscuridad, es otra mujer vestida de negro que la persigue. La mujer perseguida cae e intenta levantarse, otras dos mujeres igualmente vestidas de negro que llevan chales negros en sus manos y que los hacen girar alrededor de sus cuerpos encierran a la mujer y la hacen permanecer en el piso. Según Eduardo Gómez, en el artículo de prensa anteriormente transcrito, la escena corresponde al acoso de las Erinias, que vestidas de negro, como los zamuros, al oler muerte llegan girando y dando vueltas.

El cuadro siete, *La guerra*, es el combate entre aquellos que se despidieron, quienes ataviados ahora con botas enfrentan a tres monstruos enmascarados. La escena comienza con el ingreso por la parte derecha del monstruo que porta la máscara de conquistador y gran pico de ave de rapiña. Al mismo tiempo, del lado izquierdo ingresa el guerrillero y se enfrentan en el centro de la escena. No hay música y ante el golpe en el piso de la lanza que porta el monstruo se detienen los dos frente a frente. Una mujer ingresa corriendo del lado jardín y abraza por la espalda al guerrillero, y

alza los brazos, luego lentamente los baja para tomar con las manos las manos de la mujer. En ese momento se escucha el arpa, es un momento de tensión, el guerrillero abraza fuertemente a la mujer y permanecen un momento cerrados en un gran abrazo. La mujer no quiere alejarse del hombre y éste decide acompañarla fuera del escenario y sale con ella por el lado jardín, acción que se realiza lentamente.

Mientras tanto, el monstruo enmascarado hace sonar el piso dando un golpe inicial con su lanza para luego hacer ta-tará-tatatá (onomatopeya) tres veces. El guerrillero regresa inmediatamente ante el primer sonido y luego de escuchar el tarareo de la lanza repite zapateando tres veces el mismo ta-tará-tatatá, con las manos en la cintura. Inmediatamente los hombres ingresan con lanzas por el lado jardín y responden con el mismo zapateo, dos veces. En seguida, y luego de zapatear una vez (junto con un tercer zapateo de los hombres), el monstruo



Imagen 28. Jacinto Jaramillo durante un ensayo de *El potro azul*. Archivo del autor.

ataca con su lanza hacia la pierna derecha al guerrillero, quien toma la lanza con su dos manos y zapateando el paso del joropo, y tomados los dos de la lanza, hacen un giro al contrario de las manecillas del reloj. Al terminar el giro y siempre tomando con las dos manos la lanza hacen un giro técnico hacia un lado y luego hacia el otro. Luego viene una serie de forcejeos hasta que el enmascarado gana la lanza con la cual amenaza al guerrillero, quien retrocede en una serie de zapateos. En este momento aparece, con paso de caballito, en el centro de la escena, el potro para separar a los dos contendientes, cada uno de los cuales se encuentra acompañado por dos guardias (el guerrillero por dos hombres con lanza y el enmascarado por otros dos enmascarados que portan igualmente lanza). El guerrillero sale de la escena por el lado izquierdo, luego que el potro hace una vuelta alrededor de él.

Seguidamente, el potro acompañado de un lancero y de un hombre que sostiene una carraca, enfrenta a los tres enmascarados (los poderes civiles, militares y religiosos). El guerrillero aparece repentina y sigilosamente detrás de los enmascarados, al lado derecho, y a un zapateo los enmascarados se ponen en guardia, la escena da la sensación de una emboscada, aunque finalmente sucede un enfrentamiento de taconeos entre los guerrilleros y los tres enmascarados. El poder religioso hace frente al potro, el poder civil monta guardia en proscenio y el poder militar confronta con zapateos al guerrillero. La guerra comienza, el potro enfrenta al poder civil, en proscenio; el guerrillero al poder militar, en la línea central del escenario, otro guerrillero enfrenta al poder religioso en el fondo. Un primer ataque (del poder militar) al guerrillero inicia la guerra, acompañado del sonido de la carraca que se encuentra al lado derecho. El guerrillero y el poder militar se dirigen hacia la derecha, luego de que el enmascarado ataca con su lanza, tomando con las manos la lanza; las otras dos parejas

confrontadas se dirigen hacia la izquierda formando espacialmente un gran triángulo. Cuando se encuentran en esta formación hay una pose para mostrar los ataques con la lanza de todas las parejas. Siempre acompañados del ritmo que marca la carraca, las tres parejas cambian sitio, aquellas que se encontraban a la derecha pasan a la izquierda confrontando su lanzas y la que se encontraba a la izquierda va a la derecha con el hombre que toca la carraca detrás de ellos, quien queda en el centro de la escena, y tomados siempre con las dos manos de la lanza. Al llegar, las parejas que se desplazan a la izquierda hacen una vuelta técnica. Luego regresan a la posición inicial de triángulo, donde al llegar a la posición en triángulo hacen una vuelta técnica, antes de un nuevo ataque con las lanzas, y nuevamente ocurre una pose de ataque por parte del potro y el segundo guerrillero a los poderes. Ocurre un nuevo desplazamiento en el cual el guerrillero llega hasta el extremo derecho del personaje que representa al poder y lo ataca con la lanza (pose de ataque), el potro y el otro guerrillero con las lanzas levantadas retroceden solos, ya que los poderes han sido vencidos. El guerrillero, solo, se dirige zapateando hasta el centro del escenario, espera un nuevo ataque del poder, quien llega zapateando rápidamente. Este ataque es retenido al tomar nuevamente con las dos manos la lanza. Los dos, guerrillero y poder militar, giran al contrario de las manecillas del reloj en el centro del escenario. Potro, otro guerrillero, el hombre de la carraca y los otros dos poderes hacen un círculo y giran en torno a la pareja central zapateando sin detenerse. El guerrillero gana la lanza luego de un forcejeo. Acto seguido y con un desplazamiento con vuelta, el guerrillero ataca al poder civil que se encuentra en proscenio y, éste es vencido, cayendo hacia atrás es acompañado hasta afuera por el potro; seguidamente, el guerrillero marcando una media luna en el espacio ataca al poder religioso y lo vence, el otro guerrillero lo acompaña en la caída y en la salida del escenario. Ataca al poder

militar, pero éste huye, saliendo del escenario por la parte derecha. Con los brazos levantados en señal de victoria, el guerrillero, el Potro (que viene de salir por el lado izquierdo), y el hombre de la carraca giran en círculo por el escenario, luego se les une el otro guerrillero; al finalizar una vuelta aparecen por el lado derecho los tres poderes y los guerrilleros y el potro conforman una línea de ataque.

En el octavo cuadro, *La traición*, los tres poderes aparecen con las manos en alto. Ante el ataque con la lanza del guerrillero, el poder militar siempre con las manos en alto, zapatea varias veces y el guerrillero detiene el ataque. El poder militar retrocede, mientras que los otros permanecen zapateando más suave. Ocurre un intercambio entre los poderes: el religioso, que se encontraba en proscenio, pasa marcando el paso de joropo hacia el fondo del escenario, mientras el poder civil hace lo contrario. Ingresa nuevamente el poder militar hasta el centro del escenario y el guerrillero se prepara a atacar con su lanza en alto. El poder militar zapatea muy fuerte con los brazos en alto, el guerrillero voltea a mirar a sus compañeros, y a medida que bajan de intensidad los zapateos, el guerrillero baja la lanza, y la cabeza. Finalmente, clava la lanza en el centro y el poder la toma con una mano al igual que el guerrillero y así vertical al piso comienzan a girar agarrados de ella. Los tres poderes y el guerrillero giran tomados de la lanza al contrario de las manecillas del reloj en un taconeo suave. El Potro, el otro guerrillero y el hombre de la carraca (que ya no suena) giran al exterior de este círculo en el sentido contrario del círculo interior. El Potro, el otro guerrillero y el hombre de la carraca salen de escena por el lado izquierdo. El guerrillero, en medio del poder civil y religioso, desfila también para salir, pero es atacado por la espalda y asesinado por el poder militar. Los poderes religioso y militar lo arrastran a través del escenario y salen por el lado derecho del escenario con él. El poder militar sale victorioso con la lanza en alto, zapateando fuertemente.

En una atmósfera sombría, con tintes en azul, aparece el Potro que se desplaza de jardín a patio por proscenio. Al fondo y hacia el lado jardín unas mujeres, con luces rojas, se encuentran juntas observando hacia donde ocurre *el nacimiento del niño*. Esta novena escena muestra el nacimiento de un niño de la sangre regada por el guerrillero. Un niño vestido totalmente de blanco se levanta en el centro atrás del escenario; luego, se dirige en marcha de súplica hacia donde se encuentra el Potro, quien lo toma por las manos antes de que éste caiga al piso. El potro lo ayuda a levantar y parte inmediatamente hacia donde se encuentra el guerrillero a buscar el sombrero y el *raboe' gallo* para entregárselos al niño. El potro coloca el raboe'gallo y el sombrero al niño, con una pequeña introducción del arpa y música de percusión.

En el décimo cuadro, *La consagración*, el niño recibe del potro la enseñanza de diferentes pasos similares a aquellos que él aprendió del guerrillero. El potro inicia con un zapateo (ta-tará-tatata-tá) e inicia la música de cuatro, arpa y maracas. Potro y niño se dirigen al centro de la escena que se ilumina. El niño en el centro y con el sombrero en la mano derecha observa al Potro que baila el joropo (el paso base) mientras hace una circunferencia en dirección contraria a las manecillas del reloj; al finalizar se dirige bailando de lado al centro donde se encuentra el niño y éste sale repitiendo el paso y haciendo el círculo en la misma dirección. Terminado su círculo va al centro como pidiendo que se le enseñe más. El potro le enseña el paso del caballito que luego el niño repite; el potro observa atento la ejecución del paso, siguiendo con la mirada y todo el cuerpo el desplazamiento del niño. Luego es el turno para aprender a hacer repiques; es un taconeo constante que igualmente el niño repite en círculo. El paso del giro y el cuerpo desbalanceado hacia delante que el potro aprendió del guerrillero es enseguida enseñado. El potro acompaña al niño

antes de que éste termine el círculo hacia proscenio al lado jardín y abrazándolo le enseña un nuevo zapateo un poco más complicado que los anteriores; luego, con el brazo derecho en alto y el sombrero en la mano, sale por el lado patio detrás del potro. De esta forma la pieza termina.

Los escritos sobre el Potro

Entre las principales fuentes que sirvieron para la presente investigación sobre *El potro azul*, están los artículos de prensa que aparecieron en periódicos locales luego del estreno. Escrito por Eduardo Gómez y publicado en la revista *Nueva Frontera* el 14 de junio de 1975, bajo el título *El Ballet Cordillera en el TPB* se transcribe a continuación una parte de él. Apartes de este artículo es tomado a la letra en los programas de mano de las presentaciones siguientes del Ballet Cordillera.

El Ballet Cordillera se caracteriza, en general, por su situación de transición entre lo puramente folclórico y el ballet propiamente tal, entendido como la representación de un episodio o una historia, mediante sucesivos cuadros de danza. En la primera parte del programa que el Ballet Cordillera ofrece actualmente en el T.P.B. todos los martes, se ejecutan una serie de danzas folclóricas nacionales con una limpieza, un lirismo y una ingenua frescura, realmente excepcionales. El antiquísimo “TRES”, ejecutado desde la Conquista, el “San Juanito”, de reminiscencias incas, “Las Vueltas” con sus ancestrales galanteos según los usos de la Gran Antioquia, “La Manta” con sus laboriosas ceremonias que figuran un telar vivo, la dulce “Guabina” con su cantar de romerías, desfilan por el escenario como un amable testimonio de la recatada belleza y la sobria vitalidad de nuestros campesinos.

En segunda parte, el gran coreógrafo que es Jacinto Jaramillo se manifiesta en todo su vigor, no obstante la pobreza material de los elementos con que cuenta, en ese poema plástico-musical que se llama “El potro azul”. Con bailarines y músicos casi improvisados (si tenemos en cuenta la rigurosa y larga disciplina que es tradición en Europa y en los EE.UU. para formar un conjunto de danza y que incluye desde dieta especial hasta expresión corporal en intensas prácticas diarias realizadas desde la niñez de los artistas) Jacinto Jaramillo logra, en cinco escenas de danza el ballet de más calidad y el más auténticamente nuestro que se ha creado en el país.

Todo concuerda en la concepción de este ballet: los elementos antropológicos y míticos con los elementos musicales y coreográficos, su contenido de reivindicación social con su forma musical llanera (el joropo) y con los pasos y figuras que le corresponden y con base en los cuales se estructura la obra. Los cinco cuadros que integran el ballet se podrían describir someramente así: 1) El joropo, o escena en que se “monta un Joropo”; 2) La Doma: en la cual el futuro combatiente llanero enseña al potro y lo doma, “hasta que los dos son uno” hasta configurar un centauro que integra y simboliza la tierra llanera, el hombre indómito y la noble bestia, asimilada como una prolongación de su propio cuerpo; 3) El Amanecer, que es también la escena de la despedida. Y la despedida es despunte autoral, porque es el comienzo de la lucha. Las mujeres se colocan a un lado y despiden a los hombres que se alejan a combatir contra la invasión del terror y la opresión de las amenazas al llano; 4) El presagio o escena de la angustia. Una mujer es acosada por un revuelo siniestro de las Erinias del llanto, las mensajeras de la muerte y el terror que azota a los hombres ya trabados en el combate.

5- El combate entre el potro—centauro, conjugación de naturaleza e inteligencia, de llanura ilímite y conciencia alerta (el Potro Azul) y los monstruos invasores, especie, de guerreros y aves de presa, secundado por los valientes llaneros, combate que termina con el triunfo de los indígenas. Entonces viene la paz, generosamente, pactada por los vencedores, se escucha la Gran Cabalgata en el contrapunto fúnebre del taconeado y la Carraca, como presagio de la traición de los invasores y el último combatiente de la fila es asesinado por la espalda; aparecen los muertos en relieve silencioso y crepuscular y, de en medio de sus figuras fantasmales, se levanta el niño símbolo de las nuevas generaciones, quien es vestido y armado, entrenado y educado por el potro – centauro, hasta que ambos se pierden llano adentro.

De la misma manera, en el periódico *Voz Proletaria* del 5 de mayo de 1975, p.6, Alberto Rojas Puyo, bajo el título: *Algo nuevo en la cultura nacional, El potro azul*, nos muestra una crítica de la pieza al profundizar en la temática y en la estética de Jaramillo:

¡Por fin! El pueblo colombiano sus sentimientos, sus tareas campesinas, sus luchas, sus sencillez, su belleza, traducido limpiamente en danza, en música y danza. Una coreografía, una música, una danza, un vestuario, que restituyen en toda su pureza el arte nacional.

El Ballet Cordillera, del maestro Jacinto Jaramillo, es por lo mismo una gran empresa de rescate y elaboración de la cultura nacional, un desafío a quienes le prostituyen por cuenta de la clase dominante. Aquí, desde la escena, el pueblo dice: a quien le caiga el guante que se lo chante: Y emprende su propia tarea constructora.

Por encima de su división literal el programa comprende dos partes: las danzas y cantos folclóricos del interior del país, y una segunda parte cualitativamente diferente: el ballet EL POTRO AZUL.

Hay entre las dos partes una concatenación. De la primera surge la expresión superior de El potro azul. El potro está hecho de la materia pura y rica de la canción y la danza populares –analizadas en el trabajo y la lucha del pueblo. Es una elaboración cuya materia prima nos expone la primera parte.

En el conjunto el maestro Jaramillo logra, con sus jóvenes bailarines una gran limpieza austera incluso, una sobria ternura –la del pueblo–, y una gran autenticidad que nos place resumir en una imagen: la de aquellas bailarinas que llevan ollas de barro sobre sus cabezas. Como forman un mismo cuerpo estas ollas de barro colombiano, ollas mujeres, y estas bailarinas surgidas de nuestro barro, pegadas a él moldeadas por el pueblo por la mano de un maestro del arte popular. No. Esta greda no coronaría otras cabezas, se haría añicos al vaivén de otras caderas al paso de otros pies.

EL POTRO AZUL... podríamos decir también EL GUERRILLERO. La violencia irrumpe en la vida cotidiana del Llano. Personajes con máscaras grotescas que simbolizan los poderes dominantes invaden y agreden la vida de los que trabajan, aman y cantan. La resistencia se organiza. Es la guerrilla que toma las armas al enemigo. Una perfecta y elegante línea elíptica va del guerrillero que doma al potro, pasa por las peripecias de la lucha y de la paz, ofrecida ésta por el pueblo campesino y traicionada por el enemigo, y se cierra –pero se abre a la esperanza–, con la nueva generación simbolizada por el muchacho que se levanta bajo el cadáver del guerrillero asesinado y recibe del potro, en la más bella y conmovedora ceremonia consagrativa, las armas, la lección, las fuerzas para continuar la lucha. El potro es el Llano, es la tierra, es la base social y material del combatiente. Es la experiencia y la fuerza acumulada de las masas.

Al comienzo, la breve cita de un poema de Pablo Neruda –único texto, homenaje al poeta y a su pueblo– sitúa, con delicado sentido de los límites, el contenido político de la obra.

EL POTRO AZUL, no es un discurso político. Armoniza en sabias proporciones lo lírico y lo político a un nivel específicamente artístico y con un dominio considerable de las técnicas empleadas. De allí su belleza. De allí su eficacia política. Es una obra arte.

Utiliza con rigor los materiales etnológicos, pero no se queda en la añoranza indigenista, ni en lo africanista, ni en lo del ‘pobre campesino colombiano’. Toma la danza auténtica colombiana, resultado del gran sincretismo cultural, más para proyectarlo a un plano coreográfico conceptual y al planteamiento de una temática del presente.

La danza en nuestro país empieza a superar así lo que Luigi Nono llamaría “el momento folclórico” –indispensable etapa, reconocimiento insoslayable del origen propio–, para inventar, elaborar formas, expresiones,

organizaciones, nuevas funciones según las necesidades del país, de su independencia cultural –inseparable del combate por independencia política y económica. EL POTRO AZUL se inscribe en este momento crucial, en la culminación de una etapa y el comienzo de otra. En el proceso de fundación de un ballet propiamente colombiano y propiamente ballet.

En la revista *América Latina*, Dora López Palma publica un escrito bajo el título *La imagen real de Colombia a través de la danza* (1977). López hace una reflexión sobre esta pieza como la posibilidad de recuperación de una danza auténticamente nacional. Para la autora, concienciar sobre la importancia de las danzas autóctonas, es el tema de su artículo, presentando a *El potro azul* como un referente:

En la segunda parte del programa, el ballet El potro azul, un formidable estudio en donde la plasticidad, la danza llanera y la acción dramática se entremezclan, con maravillosa calidad estética, con la fuerza y la lucha del pueblo... Autenticidad, maestría y vigor extraordinario en toda esta maravillosa muestra de lo que es el folklore colombiano y de lo que puede lograrse con ese inimitable lenguaje cuando está en manos de gentes como Jacinto Jaramillo y los integrantes de su “Ballet Cordillera”.

La presentación de este conjunto suscitó amplios comentarios. Fue como una llamarada que hizo exclamar más de una vez: ¡Hay que rescatar el folklore colombiano de las deformaciones que ha sufrido a lo largo de años!

[...] Tenemos abierto el camino hacia la verdadera recuperación y estudio de los valores folklóricos nacionales. Ojalá estos heroicos folkloristas, coreógrafos, bailarines... no queden aislados en su lucha. Que surjan nuevas gentes que, como el maestro Jaramillo lo ha hecho, recorran las veredas del país con oído atento, ojo avizor y gran sensibilidad, captando todos los movimientos de nuestro pueblo, tanto en las plazas provincianas como en los caminos o en los ambientes festivos. Que también lo vean llorar y reír y escuchen con apasionado interés la letra y la música de sus cantos, aprecien en todo su valor las coplas de ocasión que fluyen de los labios con increíble gracia, se detengan a observar el giro de la enagua, el golpe de la ruana sobre la abierta espalda, el paso del floreado pañuelo frente a los ojos emocionados de la joven campesina o los movimientos pasionales entre un círculo luminoso de antorchas.

El maestro Jaramillo ha hecho de cada uno de estos instantes, de cada movimiento, de cada gesto, un tema de belleza plástica en sus coreografías admirables. Y ha logrado además que los motivos populares ocupen los escenarios de los teatros, las plazas. Pronto llegará el día en que estos valores se reconozcan plenamente, a escala

Vestigios de una Insurrección Coreográfica

nacional y con proyección que dé a conocer la verdadera faz de nuestro pueblo en el extranjero, ante un impulso amplio de todas las investigaciones, estudio y conservación, a más de desarrollo multilateral, de las auténticas manifestaciones del folklore de Colombia.

Los anteriores tres artículos se han constituido en una de las bases para la reconstrucción de la pieza y dada la ausencia de una crítica de danza en nuestro país, los textos se constituyen en verdaderas huellas dejadas por el paso de *El potro azul*, en la escena colombiana. Sin embargo, no podemos dejar de lado el texto de uno de los bailarines de esta pieza, Edgar Sandino, que en el libro *Arlequín. Historia de un suicidio* en forma de cuento, nos recuerda apartes del ballet en función realizada en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán

Comenzó el último número, el del “Potro Azul”.

Se inició con un suave arpegio. Con éste salieron las mujeres al centro del escenario y se sentaron frente al público. Esta primera entrada fue recibida por una salva de aplausos. Acto seguido entraron los bailarines que conducían la acción: el protagonista significado en el llanero y el antagonista, el hombre del gobierno. Al centro Jairo e Ignacio, llanero y chafarote; al extremo izquierdo Alfredo y Agustín a la derecha. El Joropo inicial, comenzando por el tradicional “valsia’o” transcurrió en un instante, luego vino el amanecer llanero, con toque de pasaje, mientras las muchachas solas giraban por el escenario, llevando flores, cogiendo agua, en las faenas propias del campo, la traída de los potros, la ensillada de los animales, la partida de los llaneros a la guerrilla en una muestra del lenguaje entre danza y teatro fácil de leer. Luego la guerrilla en los llanos, las masacres de las fuerzas gobiernistas de campesinos enemigos del régimen y finalmente la batalla en la que las huestes del gobierno son vencidas por la guerrilla. La paz pactada, la traición y el asesinato de Guadalupe. Al final, entre cenizas, el potro débil, el niño-potro que se levanta y es enseñado por el Potro-centauro (Agustín) en las artes de la lucha, en las artes de la libertad. Ernesto Sandino, el más joven de los bailarines de la compañía hacía este papel. Al final, ya extinguiéndose el zapateo final, bajaba el telón (Sandino, 2013, p. 67-68).

Música, danza y vestuario del Potro

El potro azul utiliza, como lo hemos dicho anteriormente, la danza de los Llanos Orientales, el Joropo, baile de “pareja agarrada, donde el hombre sujeta a la mujer por ambas manos” (Londoño, 1988: p.315). Se caracteriza por el zapateo que hace el hombre y que nos recuerda los zapateos del flamenco español o del Jarabe

Imagen 29. Escena de la despedida de *El potrero azul*, reproducción tomada de *La imagen real de Colombia a través de la danza* (1977) de Dora López Palma.

Tapatío mexicano. En las descripciones hechas por Jaramillo sobre esta danza colombo-venezolana, los pasos, las figuras en su mayoría se han perdido. En general, el joropo se interpreta con instrumentos como el arpa, el cuatro, la bandola, maracas, bandolín, guitarra, requinto y, dependiendo de la región, con carraca hasta hace poco. Este aire colombo-venezolano tiene origen, según algunos estudios, en el fandango español y cuenta con ciertas variedades musicales como el pasaje, el zumba que zumba, el seis y sus variedades, así mismo son considerados como joro-

po el gaván, la catira, el seis numerá'o, el seis por derecho, la quirpa, San Rafael, el carnaval o la periquera (Ocampo, 2006, p.162). El joropo se puede dividir en dos ramas: la primera, de música lenta como pasaje, tonada, vals pasaje, y la segunda, de música rápida o joropo como tal o guaja (Portaccio Fontalvo, 1994, p.48). Según Abadía:

El joropo casi siempre tiene como base del canto un relato en verso, más comúnmente de los llamados “corridos” y a veces bambas, ensaladas o simple sucesiones de coplas. El canto se desarrolla en forma muy particular y caprichosa y reviste frecuentemente caídas de la voz, alteraciones del tono, melismas o arabescos que le dan gran vivacidad (Abadía 1983, p.192-193).

La danza del joropo, según la reseña del programa de mano del Ballet Cordillera, es característica de los Llanos Orientales (Meta, Arauca y Casanare) prolongándose a los Llanos de Venezuela. Bailada con una o varias parejas es considerada como un baile de pareja tomada o enlazada que presenta diferencias en su ejecución dependiendo de la necesidad que la ha llevado a ejecutar: hecha por un conjunto estructurado, o por una pareja individual o bailada en una fiesta (Londoño, 1998, p.317).³⁹

³⁹ Ver la descripción de esta danza hecha por Alberto Londoño en *Danzas colombianas* (1998, p.315-328), así como la que hace el propio Jacinto Jaramillo en *Danzas y cantos de Colombia* (1997, p.71- 78).



El joropo tiene algunas modalidades, entre ellas el Galerón o Relancino, que equivale en castellano clásico a “Relato”. En sus comienzos el joropo se interpretaba con el cuatro, la carraca de burro o caballo y el capacho o maraca. Más tarde, el músico trajo el arpa y luego la fabricó hasta lograr un arpa de sonido muy característico, por su caja de percusión, que la diferencia de la europea; y hoy es un instrumento tradicional y representativo del Llano (Programa de mano Ballet Cordillera, Danzas y Cantos de Colombia, S.F.).

En general al llanero se le ha identificado como el hombre de a caballo, asociado con el centauro de naturaleza indomable y de alguna manera salvaje, clave en la guerra de independencia (Ortiz, 2011, p.50). De la misma manera, durante la revolución de los años cincuenta, estos centauros, llamados caballiceros, cobran importancia al crear una red de espionaje y contraespionaje por los Llanos Orientales llevando mensajes cifrados o noticias del triunfo o del fracaso de los últimos enfrentamientos, recontando la ruina del incendio, levantando el inventario de los muertos, anunciando la llegada, la circulación y posadas de los “Chulos” (Barbosa-Esteba, 1992, p.124). Esta presencia del hombre-caballo en la lucha y en la vida cotidiana de los Llanos, de la relación existente entre ellos dos, hombre y caballo, ha llevado a vincular en la danza del joropo los nombres de los pasos y figuras a las tareas cotidianas de esta región hechas con el caballo. Es así, que al inicio de los zapateos del hombre se le conoce como “llamado de la cuerda”, y se conocen figuras como: punta de soga, el toria’o, el enchivado, pecho y cola, la tirada de la soga, el galope, entre otras.

Estas representaciones se ocupan de los llaneros como ganaderos y domadores de caballos, actividades de clara rai-gambre hispánica, a la vez que muestra otras creencias y prácticas que son de origen indígena. [...] La ganadería y la doma se exaltan por el coraje, fuerza física y destreza que requieren y por el fuerte valor simbólico que poseen, en tanto que constituyen el compendio de la masculinidad llanera. Las mujeres, por su parte, quedan totalmente excluidas de estas representaciones hegemónicas regionales y nacionales de los Llanos, debido a que ellas no participan en este tipo de actividades y en general su papel económico, social y cultural ha sido ignorado y poco estudiado (Ortiz, 2011, p.44).

En general, en *El potro azul* la música empleada en cada uno de los cuadros corresponde al estilo criollo ya que sus formas interpretativas son bastante planas. Toda la música utilizada en la danza usa el conocido *por corrido*. Compás en $\frac{3}{4}$ en donde se hace acentuación rítmica en los tiempos tres y uno. La pieza comienza con una introducción musical del arpa que desarrolla algunos arpegios⁴⁰ y se acompaña por unos adornos hechos con el cuatro. Luego, en la danza del joropo, éste se baila con un *seis por corri'o*. En el momento de los zapateos de los bailarines el arpa utiliza los *agiles* haciendo unos cueria'os. Entre los instrumentos que se distinguen en esta primera parte musical se encuentra el arpa, el cuatro y las maracas. El segundo cuadro *El amanecer llanero*, comienza con un tempo lento desarrollando una *tonada*. Esta música es propicia para acompañar la letra del poema *La balada de Manuel Rodríguez*, que el recitador declama. Al final del poema la música cambia a *seis por corri'o*, con efectos de cueria'o y bordoneo del arpa. Esta música se continua para el siguiente cuadro *La doma del potro* y es muy similar al *seis por corri'o*, inicial, aunque con improvisaciones dentro del golpe. En el siguiente cuadro, *la despedida*, se usa un pasaje cantado que describe una despedida llanera. Para el cuadro del *presagio* se interpreta una atmósfera musical con la utilización de maracas, bombo, pandereta e instrumentos de percusión, que dan un ambiente de misterio a la escena. Para los cuadros *La guerra* y *La traición*, se inicia con un corto preludeo que usa una melodía más estilizada en el arpa. Luego, solamente se usa la música de los taconeos de los bailarines. Hay un silencio para la salida del monstruo militar, luego algunos arpegios del arpa, para luego de los golpes de la lanza del monstruo, continuar con los zapateos de los guerreros quienes portan botas. Bailan por *corrido* recurriendo a cambios rítmicos de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Posteriormente, el sonido de una carraca acompaña los zapateos en el momento

40 Arpegios: cierta manera de ejecutar los tonos de un acorde con el arpa. Es decir que las notas del acorde se tocan de manera más veloz.

que la guerra está en su clímax. En *El nacimiento del niño* se utiliza música de percusión, bombo, al final con intervenciones del arpa y el cuatro, regresa a la tonada y pasa luego de un corto silencio y del zapateo del potro, al mismo *seis por corri'o*, utilizado en toda la pieza, aunque bordoneando y cuereando al mismo tiempo, para el último de los cuadros, *La consagración*. El acompañamiento



musical se hacía con músicos en vivo, que por lo general estaban al lado izquierdo del escenario. Los músicos que acompañaron la creación del Potro son: Humberto Beltrán, Gonzalo Erazo, Alonso Escamilla, Gustavo Escamilla, Raúl González, Juan Carlos Ochoa, David Parales (Arpa), Alfredo Pereira, Andrés Ramos, Jorge Rodríguez, Los copleros del Arauca. El vestuario utilizado en *El potro azul*, es en general similar al descrito por Jaramillo (1997) para la danza del joropo. Las mujeres usan una faldita a la

pantorrilla, con telas de fondo blanco floreadas y adornadas con franjas y letines blancos. Las blusas de manga larga unas rojas (para aquellas que bailan el joropo inicial) y otras verde marino (para las aguadoras y las mujeres en general), tienen encajes en la manga y en el bolero que cae sobre la falda, igualmente en algunas de ellas aparecen adornando el pecho. Un par de cotizas negras con suela de cuero y un “serenero” o chal azul oscuro para las tres que bailan el joropo y un rebozo

Imagen 30. Estela Sandoval y Jairo Echeverri (el guerrillero) en la danza del Joropo. Tomada del video *Jacinto Jaramillo un Potro Azul* de Juan José Vejarano.

largo blanco para las otras. En el cuadro sexto, las tres mujeres que bailan portan un chal negro grande sobre su cuerpo y tapa las faldas blancas (ver imagen 29).

Los hombres intercalan cotizas y botas de cuero con pequeño tacón, dependiendo de la escena. Portan pantalón blanco de corte recto para los enmascarados y pantalón gris ceñido al cuerpo los campesinos-guerrilleros. A este pantalón se le conoce, según Jaramillo, como “tapabala-zo”, que los campesinos llaneros copiaron del ejercito libertador y que es usado permanentemente en el trabajo, para evitar el agua y el pantano. En la parte inferior del pantalón (la bota), hay un semicírculo de tela que tiene como función poder agarrar de allí fácilmente el pantalón para reman-garlo hasta la rodilla (acción que ocurre en un momento de la pieza) costumbre que dio al pantalón llanero el nombre de “garracín”



que quiere decir, de agarrar (ver imagen 10). Se sujeta el pantalón con correa de cuero de la que cuelga un rabo’e gallo. La camisa en general es la conocida como “cotona”, de cuello militar y manga larga con adornos en el pecho de color rosado pálido, que se adorna con pañuelo rojo, del mismo color que el que lleva en la cintura. Acompaña el vestuario de los campesinos-guerrilleros un bayetón (ruana o poncho) de doble faz, rojo sangre por un lado y azul oscuro por el otro (ver imagen 29).

Imagen 31. Tomada del video *Jacinto Jaramillo un potro azul* de Juan José Vejarano, donde se muestra la manga del pantalón garracín.

Sobre la cabeza los guerrilleros portan sombrero *pelo'e guama* que van desde los tonos claros para el guerrillero, marrón, hasta el negro para el declamador. El personaje del Potro porta una máscara de caballo, hecha en cuero repujado, tal como aparece en la foto siguiente, botas de cuero y pañoleta azul al cuello.

Los tres personajes enmascarados que aparecen en los cuadros siete y ocho, portan camisa y pantalón blancos, botas y una máscara que cubre toda su cabeza, diferenciadas cada una de ellas, según los roles que representan. Así uno corresponde al poder militar, aquella que tiene forma de casco de conquistador español, la que tiene una mitra corresponde al poder religioso y la tercer máscara al poder civil (político). Las tres presentan unos grandes picos de ave de rapiña, en medio de los cuales está la cara del personaje. El niño está vestido con una camisa y un pantalón blancos, porta un rabo'e gallo en el cuello y usa alpargatas negras. Los personajes que se distinguen en la pieza son: aguateras (dos), mujeres de reboso blanco (tres), mujeres de camisa roja (tres), el potro, el guerrillero, el caballicero (recitador), los tres personajes enmascarados (los tres poderes), las tres erinias, el niño, el hombre de la carraca y los campesinos-guerrilleros (tres).

El héroe en la temática de El potro azul

Jacinto Jaramillo fundamenta la creación de la coreografía en la lucha sostenida en la década de los años cincuenta por Guadalupe Salcedo y el movimiento guerrillero liberal de los Llanos Orientales, que combatían contra los poderes políticos y de la clase dirigente concentrada en la capital. Tanto el asesinato (abril 9 de 1948) del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán y que desencadenó una serie de disturbios en la capital colombiana, conocida como *El Bogotazo*, como las peleas por el poder

sostenido entre los Liberales y los Conservadores que incluían persecuciones, asesinatos, desalojos, incendios y destrucciones de la propiedad privada, entre otros, son los factores que llevaron a la creación de una guerrilla liberal en el oriente colombiano. Este movimiento armado, conocido como insurrección llanera, fue alentado inicialmente por la Dirección Nacional Liberal y se concentró en los Llanos Orientales comportándose como un gobierno alterno al dictatorial de los conservadores de Bogotá. Esta insurrección estaba dirigida por los hermanos Bautista en el piedemonte llanero y Guadalupe Salcedo en la sabana, quienes representaban el modo de ser y pensar de los típicos peones de sabana y del pueblo llanero en su conjunto. Guadalupe Salcedo ingresa a la guerrilla en 1949, erigiéndose en comandante en 1953, año en que se firma la paz con el gobierno nacional. Durante sus años de militancia obtiene muchas victorias que lo convierten en uno de los jefes guerrilleros más temidos por las Fuerzas Militares (Álvarez, 2013, web). Luego de la negociación y entrega de armas, Salcedo aparte de la amnistía, demandaba la construcción de escuelas, hospitales y solicitaba becas de estudios relacionados con el agro para los llaneros, solicitudes nunca cumplidas.

El comandante Guadalupe Salcedo fue asesinado por la policía nacional el 6 de junio de 1957, en Bogotá, hecho que lo convierte en símbolo del guerrillero traicionado. Igualmente, se le conoce como el centauro de la revolución llanera que luchó por la restauración de la democracia liberal, durante la “violencia” en Colombia. Aunque esta insurrección llanera estuvo influenciada e incluso provocada por el partido liberal oficialista, carecía de un programa político, económico y social revolucionario (Villanueva M., Web). Conformada por grandes y pequeños propietarios agrícolas y ganaderos, ex militares y campesinos como Salcedo, este movimiento “revolucionario” se estratificaba de la forma similar que la composición social de los Llanos, la cual gira en torno al hato:

En dicha composición se encuentra el conuquero como su base social, quien era considerado cuatrero. Fue el primer convocado a luchar por sus patrones, quienes más tarde le darían la espalda. Le sigue el veguero, encargado de la labor agrícola y dueño de algunas reses. Su labor en el campo era recompensada con vacas viejas para el sacrificio. En un tercer nivel se hallaba el caballicero, encargado de cuidar los caballos necesarios para las faenas; por lo general eran adolescentes y jóvenes, quienes, durante La Violencia, fueron los estafetas de los comandos. Le sigue el vaquero, quien contaba con categoría social y honor en el Llano puesto que era dueño del caballo y demás elementos que utilizaba para la faena. El mayordomo o encargado es quien cuida el hato, donde vive y trabaja con su mujer e hijos, con la salvedad que sólo él es quien percibe un sueldo. Y finalmente, el caporal era quien comprendía y conocía como ninguno cada parte del llano (ríos, bancos de sabana, matas de monte, morichales, etc.); como jefe de ganadería, era quien dirigía los vaqueros y, en tiempos de guerra, fue quien ofició como jefe de la revolución (Álvarez, 2013, Web).

En *El potro azul*, hay la certeza de que el personaje central de esta danza representa a un héroe que lucha por sus ideales y que luego de los acuerdos de paz es engañado por sus adversarios. Sin embargo, no solo Guadalupe Salcedo, sino Simón Bolívar o Manuel Rodríguez⁴¹ son ejemplos de ello y cualquiera de los tres puede perfectamente ser el personaje del guerrillero que aparece en la pieza coreográfica. En este sentido, Jaramillo propone un anacronismo de las imágenes donde héroe (el guerrillero) y hombre-caballo (el potro) aparecen para recordarnos diferentes momentos de la historia política de nuestro país donde se reúnen, lucha y engaño. Si concedemos a Salcedo ser el protagonista de *El potro azul*, por ser considerado un centauro revolucionario, podemos pensar igualmente en Simón Bolívar, quien pasó, de la misma manera, muchas horas a caballo durante, antes y después de la campaña libertadora y quien además se convirtió en el *héroe* admirado por el maestro

⁴¹ *La balada de Manuel Rodríguez* de Pablo Neruda, poema recitado en el tercer cuadro de *El Potro Azul*.



Imagen 32. (Fragmento) Jacinto Jaramillo junto a una de sus pinturas donde aparecen Simón Bolívar y El potro azul. Archivo del autor..

Jacinto Jaramillo. El libertador y Guadalupe Salcedo se encuentran amalgamados y encarnados en el papel del guerrillero que la pieza propone y en un espacio que se repite, los Llanos Orientales de Colombia e, igualmente, en el poema de Neruda que declama el caballicero.

Algunas evidencias encontradas sobre la temática del héroe se pueden encontrar en el documental *Jacinto Jaramillo, un potro azul* (1990), de Juan José Vejarano, donde el maestro hace referencia tanto

a Simón Bolívar como al potro azul. Al hablar de su vida y de su obra, Jaramillo expresa su admiración por aquel a quien considera el héroe latinoamericano que a caballo recorrió durante varios años ríos, pantanos, lagunas, climas nocivos, valles ardientes y cimas heladas, formando hombres (Cfr. González, 1930), en la búsqueda de la libertad de sus coterráneos. Esta admiración lo lleva a dedicarle especialmente una de sus creaciones *El Héroe* (1954), con una temática similar a la desarrollada en *El potro azul*. De la misma manera, en el mismo documental recuerda un regalo hecho por su abuelo a los nietos que cumplían años, ocasión en la que él escogió un potrancito azul, y dice “en ese caballo salí montado para Medellín y en ese mismo año montado: mi potro azul”. El héroe a caballo, el centauro liberador que es traicionado, aparece en la vida y obra de Jaramillo desde la infancia y se hace más profundo al conocer al escritor antioqueño Fernando González con quien comparte la admiración hacia el Libertador. La nacionalidad colombiana, para estos dos artistas, tiene un núcleo, un centro: Simón Bolívar. El héroe de la libertad y de la unidad, que propone una nación próspera y poderosa, se hace presente continuamente en la obra de los dos, veamos algunas de sus apreciaciones:

Yo aprendí a amar a este país, desde que nos regalaron un retrato del Libertador, y lo pusieron en el comedor. Yo desayunaba, almorzaba y cenaba con los ojos puestos en él. Así vivo hoy, lo tengo presente mañana, tarde y noche. Pero yo lo pinté a él, tiene unos ojos podridos de dolor, él no tiene que hablar, sus ojos dicen “no entendieron, no entendieron” (Documental Jacinto Jaramillo un potro azul).

[Bolívar] está dentro de mi alma, metido en mis deseos, pasiones e ideas y hay una lucha terrible. ¿Será la brega poderosa de mi subconsciente para asimilármelo? ¿Triunfarás tú, hombre inquieto, hombre de a caballo, dominante? (González, 1995, p.234).

Como se dijo antes, los Llanos Orientales se convirtieron en un escenario importante para la campaña libertadora del siglo XIX y que en la década de los años cincuenta fue el espacio donde

se desarrolló gran parte de las luchas guerrilleras contra el gobierno central. Este escenario natural aparece en *El potro azul* como un espacio metafórico. En efecto, en el escenario vemos la llanura donde hombres, mujeres, caballos, monstruos y centauro, nos cuentan una historia de estas guerras. La danza, en Jaramillo, deja de ser únicamente la ejecución del movimiento danzado o la repetición estricta de danzas codificadas, para convertirse en el medio en que el espacio poético (los llanos) y el contexto político (las luchas de la independencia y las guerrilleras de los años cincuenta), emergen ante nosotros para recordarnos la historia ocurrida en este territorio. Si el espacio en la danza tradicional obedece a desplazamientos, cruces de parejas, alineaciones, en fin a la ejecución de figuras geométricas, Jaramillo toma algunas de estas figuras para integrarlas a la pieza y llenarlas de contenido. El enfrentamiento armado, la tregua, la traición y finalmente el surgimiento de una esperanza, que como el ave fénix brota de las cenizas en forma de niño, corresponden a las escenas de una narración danzada. La música y la danza del joropo y especialmente los zapateos característicos de éste, son una especie de tartamudeo que hacen audible la vida y las luchas de las grandes llanuras orientales. En esta pieza las imágenes y los sonidos son portadores de memoria, de tiempos diferentes y discontinuos que se conectan, de hechos que se repiten una y otra vez.

De igual manera, y como dato curioso, en el contexto colombiano, para la misma época de creación de *El potro azul* y basados en temas históricos sobre la insurgencia guerrillera, el arte escénico se caracteriza por la representación del “costumbrismo anecdótico y pintoresco de carácter aldeano y campesino” (Carlos José Reyes, Web). Así, se genera un ciclo de piezas teatrales entre las que se encuentran *El grito de los ahorcados* de Gilberto Martínez, escrita en 1967; *La gente del común* de Joaquín Casadiego (1968); *Nosotros los comunes*, creación colectiva del teatro La Candelaria (1972); *El abejón*

mono de Eddy Armando, presentada con el grupo “La Mama” (1973) y; *Guadalupe años sin cuenta*, estrenada en 1974.

Por su similitud temática es interesante detenernos un momento en *Guadalupe años sin cuenta*. El lenguaje oral como instrumento ideológico de resistencia, la utilización de la música del joropo y el rol que tiene Guadalupe Salcedo como eje central de la pieza teatral nos acercan de modo determinante con el potro. Empleando el corrido llanero, esta creación intenta recuperar y reescribir episodios significativos del patrimonio histórico nacional confrontándolo con la actualidad política colombiana (Garavito, Web, 1987). Para Santiago García, director del Teatro la Candelaria, con la creación de esta obra se pretendía:

Contar la verdad sobre qué era lo que había pasado en realidad en los años cincuenta; pretensión que al ser una paradoja nos servía como pretexto magnífico para hablar de lo profundo que queríamos narrar, que es ese mecanismo de permanente engaño que hay en la historia del dominador sobre el dominado, es decir, casi el tema profundo que hay en las tragedias de Shakespeare. Eso era lo que nosotros intentábamos hacer con la obra, y lo que en cierta manera hicimos, porque a pesar de que hablamos muy puntualmente, como argumento, sobre lo que había pasado en los años cincuenta, y sin apartarnos un milímetro de los documentos, de los que habíamos encontrado en los periódicos, en las grabaciones testimoniales de los protagonistas de la historia, muchas de ellas proporcionadas por el escritor Arturo Alape, entre muchas cosas, sin apartarnos para nada del tema, estábamos hablando del momento presente del público, y por eso la obra suscita tanto interés (Duque & Prada, 2004, p.302).

Si establecemos un paralelo entre *El potro azul* y *Guadalupe años sin cuenta*, notamos inmediatamente que estas dos formas del arte escénico, la danza y el teatro, recuerdan que estando frente a estas

historias de una época específica, la violencia en Colombia de los años cincuenta, se encuentran hechos que se repiten una y otra vez. Las dos creaciones presentan tanto una historia pasada, los años cincuenta en Colombia, como las campañas bolivarianas realizadas en la misma zona del país, sin olvidar el papel primordial que juega la traición dentro de estas dos puestas en escena y que afectó a Guadalupe Salcedo.

De esta manera, al *Potro azul*, que visitamos en esta investigación, lo podemos atrapar en los recuerdos, en las imágenes que se repiten en el tiempo y que cargadas de memoria nos permiten reconstruir retazos de la historia. Estos sucesos de engaño y politiquería son contados en estas puestas en escena y pretenden narrar, como se refiere Santiago García de su obra, el permanente engaño al que nos ha acostumbrado la historia oficial (Duque & Prada, 2004). En este sentido, igualmente podemos decir que la temática del héroe traicionado se relaciona con la historia de César Sandino en Nicaragua y Emiliano Zapata en México, ejemplos que nos confirman que *El potro azul* nos habla de una historia universal, a partir de un hecho local: los guerrilleros del Llano. El héroe a caballo, el héroe traicionado, la violencia ocurrida durante dos siglos en nuestro país y en nuestro continente, es la temática en la que Jacinto Jaramillo profundiza en creaciones coreográficas como *El héroe* (1954) o *La mina* (1958), en las pinturas sobre Bolívar, en su discurso sobre la danza nacional y en general en su obra artística. La violencia que en forma tan cruel ha azotado el suelo colombiano durante dos lustros, forzosamente tenía que reflejarse en la temática de Jaramillo (Moreno C., 1958).

Conclusiones

El ejercicio de reconstrucción de danzas hecho en el presente trabajo, tuvo como base la memoria almacenada en recortes de prensa, fotos, videos, textos, pero sobre todo en los recuerdos corporales de aquellos que rodearon la creación de *El potro azul*. Basarse en los recuerdos para reconstruir, es pasearse entre los fantasmas del pasado e impregnarse corporalmente del movimiento que identificó a la danza, de las circunstancias y contextos que dieron forma a la pieza coreográfica. Luego de esto producir, desde el cuerpo en movimiento, como investigadores y creadores nuevas narrativas y acercamientos propios a la investigación histórica de la danza. Los recuerdos de aquellos que vivieron una danza son vestigios corporales y mentales almacenados junto con toda su experiencia en la danza y en la vida. De esta forma los recuerdos son vistos como la “documentación orgánica” o “no oficial”, que ayuda al reconstructor de danzas en la utópica posibilidad de acercarse a un hecho pasado danzado, y contiene dentro de sí el deseo enorme de describir la narración de ese hecho, viviéndolo corporalmente. Con base en estos recuerdos desde hace siglos los bailarines han inventado diferentes acercamientos para conservar, recuperar, rehacer algunas danzas. Formas de rescate que nos ayudarían a la recolección y supervivencia de danzas en Colombia, algunas de las cuales han sido utilizadas por algunos creadores nacionales.

La formulación de historias de la danza en Colombia requiere para la recuperación del movimiento, conjugar los procesos historiográficos y antropológicos con métodos de análisis de la corporeidad y del movimiento danzado. La inmaterialidad del movimiento danzado necesita que se tenga siempre en cuenta al cuerpo en su estrecha relación con la cultura y la sociedad que lo moldea, considerarlo como medio de expresión. Sin embargo, si la danza es el movimiento del cuerpo

sumergido en los cuatro factores que sintetizó Laban, nos recuerdan que todo hecho danzado está en una mutación perenne y por tanto las danzas son cambiantes. Las reposiciones, reconstrucciones, adaptaciones y cualquier práctica realizada para la conservación de danzas tendrá no solo la marca de la danza visitada, sino que de forma importante tendrá la firma de un autor, colectivo o individual que ha impregnado su forma de bailar y de crear particular.

Toda danza folclórica tiene un autor que ha buscado, visitado e investigado en el patrimonio dancístico y ha reconstruido y puesto en escena las danzas que podemos denominar nacionales. Es el caso del maestro Jacinto Jaramillo, quien encontró una riqueza dancística en el país y que junto con sus estudios de la danza de Isadora Duncan, lo llevan a madurar una escuela nueva que piensa el cuerpo que baila y que, alejada de la concepción del ballet clásico y de los ideales de una danza espectacular, hicieron que la danza folclórica colombiana se identificara por su posicionamiento artístico y cultural propio, sin florituras, ni añadidos. Para el Ballet Cordillera, hacer danza folclórica era un honor al que se accedía con mucho trabajo de entrenamiento corporal y con mucho estudio. Las reconstrucciones y las creaciones hechas por Jaramillo como investigador, coreógrafo y reconstructor de danzas produjeron una serie de danzas nacionales y piezas coreográficas que respondían de cierta manera a las necesidades de la nación colombiana. El trabajo artístico desarrollado por Jacinto Jaramillo fue una revelación para el país ya que posibilitó que la danza tradicional fuera conocida en Colombia, no ya desde una visión de lo popular, sino que el saber popular fuera plasmado en la escena con una visión artística

Igualmente, en la producción de piezas coreográficas Jacinto Jaramillo profundiza en temáticas como el héroe a caballo, el héroe traicionado, la violencia ocurrida durante dos siglos en nuestro

país. Esta temática la podemos encontrar en las creaciones coreográficas *El héroe* y *La mina*; en sus pinturas sobre Bolívar; en su discurso sobre la danza nacional y en general en su obra artística. La violencia que en forma tan cruel ha azotado el suelo colombiano durante dos lustros, forzosamente tenía que reflejarse en la temática de Jaramillo. De esta manera al *Potro azul*, que visitamos en esta investigación, lo podemos atrapar en los recuerdos, en el tiempo de las imágenes que se repiten y que cargadas de memoria nos permiten reconstruir pedazo a pedazo la historia colombiana. Es una historia que sucedía en ese momento en el país, “el engaño y la politiquería” que puede contarse desde unas puestas en escena que pretenden narrar, según Santiago García, el permanente engaño

al que nos ha acostumbrado la historia oficial. El héroe traicionado se relaciona con la historia de César Sandino en Nicaragua, Emiliano Zapata en México, ejemplos que nos confirman que *El potro azul* nos habla de una historia universal, a partir de un hecho local: los guerrilleros del Llano.

Esta investigación que se centra en *El potro azul*, fruto de una búsqueda de una decena de años, se ha soportado en la reflexión historiográfica y estética sobre el fenómeno de la corporeidad y el movimiento danzado. Ha buscado hacer una primera narración de la pieza coreográfica que sirva para la apropiación y la recreación futura de la misma. Dentro de este ejercicio se producirán igualmente cinco versiones libres, que toman como base los dos dúos que ocurren en el Potro (la doma y la consagración). En cada una de las versiones se conjuga el problema de la transmisión y la interpretación en la danza, en que los bailarines-creadores se enfrentan a temáticas particulares: el masculino, el femenino, dos formas del zapateo, dos géneros de danza, dos formaciones artísticas. Estas versiones serán interpretadas por Nemesio Berrío, Ana Carolina Ávila, Diego Fetecua, Astrid C. Arenas, Diana Salamanca, Ingrid Londoño, Andrés Lagos y Rafael Arévalo.

De la misma manera, uno de los aportes del presente trabajo investigativo es el particular interés prestado al maestro Jacinto Jaramillo y especialmente en la reconstrucción tanto de su entrenamiento corporal, como de *El potro azul*, danza que pertenece al patrimonio dancístico nacional. Este acercamiento ha dejado bases consistentes para continuar en la investigación y rescate de danzas colombianas, tanto de parte del autor, como de otros investigadores. Las preguntas, los vacíos, las no profundizaciones en temas específicos que la presente investigación suscitó son nuevas líneas para escribir sobre la historia de la danza en Colombia, en las cuales el autor se compromete a continuar en búsqueda.

Referencias bibliográficas

Historia y teoría de la danza

- Adshead J. & Hodson (1999), *Teoría y práctica del análisis coreográfico*, Valencia, España, Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.
- Adshead J. Biginshaw V. Hodgens P. & Huxley M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*, Valencia: Federación Española de Profesionales de la Danza. Ministerio de Educación y Cultura.
- Benza Solari S., Mennelli Y., & Podhajcer A. (2012), “Cuando las danzas construyen nación”. Los repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú. En Citro S. & Aschieri P. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires, Argentina, Biblos.
- Bernard M. (2001), *De la création chorégraphique*, París, Francia, Centre National de la Danse.
- Cámara E. & Islas H. (2007), *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Cunningham M. & Lesschaeve J. (2009), *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham*, Barcelona, España, Global Rhrythm Press.
- Dallal A. (1999), Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXI (75) 235-253.
- Didi-Huberman G. (2008), *El bailaor de soledades*, España, Pretextos.
- Duncan I. (1952), *Mi vida*, México, Cía. General de Ediciones, traducción Luis Calvo.
- Fontain G. (2004), *Les danses du temps, Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, París, Francia, Centre National de la Danse.

- Ginot I. & Marcelle M. (2002), *La danse au XX siècle*, (3 a. Ed.). París, Francia, Ediciones Larousse.
- Guilbert L. (2000), *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, París, Francia, Editions complexe.
- Islas H. (1995), *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CENIDI Danza José Limón.
- Laban R. (2006), *El dominio del movimiento*, (J. Bonso, Trad.). (2 a. Ed.). Madrid, España, Fundamentos.
- Launay I. & Pages S. (Dir.) (2010), *Mémoires et histoire en Danse*, París, Francia, L'Harmattan.
- Le Moal P. (Dir.) (2008), *Dictionnaire de la danse*, París, Francia, Centre National du livre et de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Larousse.
- Loupe L. (2011), *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca, España, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Naverán I. de (Ed.) (2011), *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, CdL 3, Barcelona, España, Cuerpo de letra danza y pensamiento, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre.
- Pérez C. (2008), *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- Pérez V. (2011), *Replantear la historia de la danza desde el cuerpo*, en Naverán I. de (Ed.) *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, CdL 3, Barcelona, España, Cuerpo de letra danza y pensamiento, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre.
- Porte A. (1992), *François Delsarte, une anthologie*, París, Francia, Editions IPMC.
- Pouillaude F. (2009), *Le désœuvrement chorégraphique, études sur la notion d'œuvre en danse*, París, Francia, Librairie Philosophique J VRIN.
- Rousier Claire (Dir.) (2002), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, París, Francia, Centre National de la Danse.

- Sánchez J. A. (Ed.) (2003), *El arte de la danza y otros escritos. Isadora Duncan*, Madrid, España, Ediciones Akal.
- Shawn T. (2005), *Chaque petit mouvement, à propos de François Delsarte*, París, Francia, Éditions complexe, Centre National de la Danse.
- Vaughan D. (1997), *Merce Cunningham: Un demi-siècle de danse*, París, Francia, Plume.

Danza en Colombia

- Abadía G. (1973), *La música folklórica Colombiana*, Bogotá, Colombia, Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia.
- Abadía G. (1983), *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá, Colombia, Biblioteca Banco Popular, vol.112.
- Benavides O., Parra R., Ospina M., Barón Parra N., Noriega Z., Cueto E., Ruiz M., Rincón E., Palacios R., & Castillo L. (2008), *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*, Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura.
- Davison H. (1970), *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danza*, Bogotá, Colombia, Tomos I, II y III, Banco de la República.
- Flórez N. (1997), *Una vida en la danza*, Colcultura, Bogotá, Colombia, Investigación sin publicar.
- Jaramillo J. (1968), *Danzas nativas de Colombia*, Bogotá, Colombia, Voluntad.
- Jaramillo J. (1997), *Danzas y cantos de Colombia*, Santafé Bogotá, Colombia, Fedesocial.
- Jáuregui J. & Bonfiglioli C. (coord.). (1996), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Keersmaecker A. T. De & Cvejic, B. (2012), *Canets d'une chorégraphe: Fase, Rosas danst Rosas*, Elena's Aria, Bartok, Bruselas, Bélgica, Fonds Mercator, Traducción de Catherine Warnant, Christophe Wavelet.
- Lagos A., Carvajal V., Atuesta J. & Roa M. (2014), *Huellas y tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*, Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura.
- Londoño A. (1995), *¡Baila, Colombia!: danzas para la educación*, Medellín, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia.
- Londoño A. (1998), *Danzas colombianas*, Medellín, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia.
- Londoño A. (2011), *El cuento de la danza: De la danza folclórica en Antioquia 1953-2010*, Medellín, Colombia, Fundación Danza Colombia.
- López-Palma D. (1977), *La imagen real de Colombia a través de la danza*, América Latina, Academia de Ciencias de la URSS n.2, Editorial Progreso Moscú. p.174-181.
- Martín J. (1965), *Historia de la danza en fotografías y texto*, La Habana, Cuba, Editorial Nacional de Cuba.
- Martínez G. (2005), La danza folclórica tradicional en Bogotá 1950-2003, en Jaime M.T. & Martínez G., *Memorias de danza*, tomo III, Danza clásica y tradicional colombiana (pp. 89-201), Bogotá, Colombia, IDCT.
- Marulanda O. (1984), *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural*, Bogotá, Colombia, Artestudio editores, Gladys González A.
- Ocampo J. (2006), *Las fiestas y el folclor en Colombia*, (1 a. Ed.). Bogotá, Panamericana.
- Parra R. (2012), El potro azul, en *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*, Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura, Alcaldía Mayor de Bogotá. Asociación Alambique ed.

- Parra R., Rincón E. & Vargas E. (2008), *Memorias de cuerpo*, Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura, Documento informe de beca, sin publicar.
- Portaccio Fontalvo J. (1994), *Canciones y fiestas llaneras. Colombia y su música vol. III*, Bogotá. Logos Diagramación.
- Sandino E. (Director) (2013-1), *La Danza*, Bogotá, Colombia, Fundación Artes y Ciencias Escénicas FACE, edición facsímil.
- Sandino E. (2013-2), *Arlequín. Historia de un suicida*. Bogotá, Colombia, Caza de Libros – Club de Lectores.
- Wade P. (1993), *Gente negra, Nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Santafé de Bogotá, Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología, Ediciones Uniandes, Siglo del Hombre Editores. 487 p.
- Wade P. (2002), *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Multiletras Editores.

Otros, historia de las artes e historia de Colombia

- Barbosa-Esteba R. (1992), *Guadalupe y sus centauros. Memorias de la insurrección llanera*, Bogotá, Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional, IEPRI.
- Didi-Huberman G. (2008), *El bailaor de soledades*, España, Pretextos.
- Didi-Huberman G. (1990), *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Francia, Les Éditions de Minuit.

- Duque Mesa. F. & Prada F. (2004), *Santiago García: el teatro como coraje*, Bogotá, Colombia, Investigación Teatral Editores.
- González F. (1995), *Mi Simón Bolívar*, (6 a. Ed.). Medellín, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana.
- Hobsbawn E. & Ranger T. (2012), *La invención de la tradición*, Barcelona, España, Crítica, Libros de Historia.
- Kubler G. (1988), *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, España, Nerea.
- Merleau-Ponty M. (2010), *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Argentina, Nueva Visión SAIC.
- Neruda P. (1972), *Obras escogidas*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Souriau É. (1998), *Diccionario Akal de estética*, Madrid, España, Akal.

Fuentes de Internet

- Abadía G. (2011), Guillermo Abadía Morales. La música folclórica colombiana, en *Portal de la música colombiana*, enero 21 de 2011, Recuperado de http://portalmusicacolombiana.blogspot.com/2011_02_01_archive.html (consultado enero de 2015).
- Álvarez B. (2013), *El caso de Guadalupe Salcedo y las Guerrillas del Llano entre 1949-1957 como una respuesta a la violencia bipartidista colombiana*, (Tesis de pregrado). Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá, Recuperado de http://www.cedema.org/uploads/Alvarez_Pinilla-2013.pdf, consultado junio de 2014.
- Cosongo (27 de junio de 2008), El espíritu de Jacinto surca los mares, en *El Tiempo digital*, Recuperado de <http://blogs.eltiempo.com/the-american-way-of-life/2008/06/27/el-espíritu-de-jacinto-surca-los-mares/>, consultado el 3 de agosto de 2014.

- De María & Campo A. (s.f.), *Las danzas colombianas de Chela Jacobo*, Recuperado de http://resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/693_490201.php?texto_palabra= , consultado 5 de noviembre de 2014.
- Fuenmayor V. (s.f.), *Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza*, Recuperado de <http://victorfuenmayorruiz.com/files/tecnicasdelcuerpoytecnicasdeladanza.pdf>, consultado en junio 15 de 2014.
- Fuenmayor V. (2008), *El cuerpo de la obra*, Recuperado de <http://arteyexpresiones.blogspot.com/2008/10/el-cuerpo-de-la-obra-vctor-fuenmayor.html>, consultado el 10 de julio de 2014.
- Garavito L., (1987), *Guadalupe años sin cuenta: el lenguaje oral como instrumento de resistencia ideológica*, en Latin American Theatre review, Primavera 1987, KU ScholarWorks | University of Kansas: Portal de Recursos Educativos Abiertos (REA), Recuperado de <http://www.temoa.info/es/node/156448>, consultado mayo-junio 2014.
- Gobernación del Huila (2014), *Reseña histórica del Sanjuanero*, Recuperado de http://www.huila.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=69063:resena-historica-&catid=2107:festival-del-bambuco&Itemid=4562, consultado 18 de octubre de 2014.
- Hernández A. (s.f.), *La poética de la desaparición*, Recuperado de <http://www.lanimal.org/image/memoria/139/pdf/080501-139-8.pdf> , consultado octubre 11 de 2014.
- Hirose M. B. (2010), El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza, en *Revista del Museo de Antropología* 3, p.187-194, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de <http://publicaciones.ffyh.unc>.

- edu.ar/index.php/antropologia/article/view/212/307, consultado en noviembre de 2014.
- Lamo-Jiménez M. (s.f.), *Garlando con Jacinto Jaramillo*, La Hojarasca alianza de escritores y periodistas, Recuperado de <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO50/jacinto.htm>, consultado el 3 de agosto de 2014.
- Ministerio de Cultura (s.f.), *Sistema Nacional de Información Cultural SINIC*, Recuperado de <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&Id-Dep=81&COLTEM=221>, consultado 2 de noviembre de 2014.
- Miñana C. (2000), Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia, en *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, p.36-49, edición digital. Recuperado de www.humanas.unal.edu.co/colantropos/, consultado en 25 de junio de 2014.
- Ortiz Rodríguez M. M. (2011), Ganaderos, domadores, copleros y conuqueros: la frontera llanera en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, en *Lingüística y Literatura* N. 61, Cali, Recuperado de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4234169.pdf consultado en agosto de 2014.
- Paolillo C. (2014), Danza y violencia, Caracas, *El Nacional*, Recuperado de http://www.el-nacional.com/blogs/traspasos/Danza-violencia_7_370832915.html, consultado en septiembre de 2014.
- Patrimonio Fílmico (s.f.), ¡Acción! Cine en Colombia. Capítulo 3, El poder de las ideas (1938-1959), Recuperado de http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/accion_cine_en_colombia-cap3.pdf, consultado 14 de junio de 2014.

- Reyes, C. J. (s.f.), *El teatro: las últimas décadas en la producción teatral colombiana*, Recuperado de http://www.colombialink.com/01_INDEX/index_artes_03.html, consultado 18 de junio de 2014.
- Reyno M. (s.f.), *Tonada de Manuel Rodríguez*, en Manuel Rodríguez Erdíza, Profesor en línea, Recuperado de <http://www.profesorenlinea.cl/biografias/RodriguezManuel.htm> consultado en junio 2014.
- Rodríguez M, M. (2012), El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26, Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> consultado julio 28 de 2014.
- Silva R. (s.f. 1), *Encuesta folclórica Nacional. 1942. Presentación de la encuesta y esbozos de un primer análisis*, Recuperado de http://cms.univalle.edu.co/socioeconomia/media/ckfinder/files/?Encuesta%20Folclórica%20Nacional_%201942_%20Presentación%20de%20la%20Encuesta%20y%20Esbozos%20de%20un%20Primer%20Análisis.pdf, consultado en mayo de 2014.
- Silva R. (s.f. 2), *Reflexiones sobre la cultura popular. A propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942*, Recuperado de <http://sociohistoria.univalle.edu.co/reflexiones.pdf>, consultado en mayo de 2014.
- Tambutti S. (2009), *Teoría general de la danza*, Recuperado de http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/202_1.pdf, consultado 2 de octubre de 2014.
- Villanueva Martínez O. (s.f.) *Composición sociológica de la insurrección llanera*, X Congreso Nacional de Sociología, Recuperado de http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/3-4-Villanueva-Composicion%20sociologica%20de%20la%20insurgencia%20llanera.pdf (p.432-445), consultado en junio de 2014.

Artículos de prensa

A.L. (1977, 8 de junio). Cordillera, de Colombia, en el auditorio municipal, Madrid, *ABC*.

Anónimo (1942, 29 de junio). Una vasta labor de extensión Cultural se ha cumplido en el país durante los últimos meses, Bogotá, *El Tiempo*, pp.1 y 7.

Anónimo (1946, 20 de junio), Dos bailarines colombianos, Buenos Aires, en Notas teatrales *Tribuna*.

Anónimo (1949, 3 de septiembre), La bailarina Cecilia López, La donna é mobile. Bogotá, *Semana*.

Anónimo (1949, 16 de abril), Gran cantidad de turistas visitaron ayer Tandil. Buenos Aires, *Nueva Era*.

Anónimo (1952, 13 de abril), Con un concierto del coro Lagun Onak alabóse en la República de los niños la Resurrección del Señor, La Plata, *El Día*.

Anónimo (1952, 13 de abril), Se presentó ante numeroso público el coro “Lagun Onak” en la República de los Niños, La Plata, *El Argentino*, p.1.

Anónimo (1954, 22 de diciembre), “El Retablo de Maravillas”. Es un Gigante que se nos aparece entre las manos pero que hay que domar, Caracas, *El Universal*.

Anónimo (1955, 2 de marzo), Jacinto Jaramillo ha sido recibido con todos los honores en Venezuela, Bogotá, *El Espectador*.

Anónimo (1955, 26 de mayo), Retablo de Maravillas. Un ballet venezolano y otro peruano serán estrenados en Caracas, Caracas, *El Universal*.

Anónimo (1955, 26 de mayo), Estrenará 2 ballets el “Retablo de Maravillas”, Caracas, *El Nacional*.

Anónimo (1955), “Guanaguare” Un ballet sobre la historia de Venezuela, documento sin procedencia.

Anónimo (s.f.), Jacinto Jaramillo, en Escenarios, documento sin procedencia.

Anónimo (1957, 28 de junio), El bambuco en Europa pasos genuinos, trajes auténticos..., Bogotá, *Semana* No. 552, p.37-40.

Anónimo (1960, 25 de abril), Conjuntos artísticos de Margarita fueron presentados en la feria ayer, Caracas, *Diario del Pueblo* - Últimas noticias.

Anónimo (1962, 18 de abril), Ateneo Cultural para Chapinero organizó Ministerio de Educación, Bogotá, *El Tiempo*, p.27.

Anónimo (1971, 18 de octubre), Habla Jacinto Jaramillo “Se desprecia e irrespeta lo autóctono en la danza”, Bogotá, *El Tiempo*. P. 11.B.

Anónimo (1974, 8 de febrero), Agenda Cultural, Bogotá, *El Tiempo*, p. 5 A.

Anónimo (1974, junio), Desde Eldorado, Bogotá, *El Tiempo*.

Anónimo (1974, junio), Hoy, festival folclórico colombo-norteamericano, Bogotá, *El Tiempo*, p.19 A.

Anónimo (1975, 26 de mayo), El mundo del artista, Bogotá, *El Tiempo*.

Anónimo (1975, 19 de junio), Nuevo ballet colombiano, Bogotá, *Nueva Frontera*, p.6.

Anónimo (1975, 27 de mayo), Batería, Bogotá, *El Tiempo*.

Anónimo (1975, 24 de junio), Agenda Cultural, Bogotá, *El Tiempo*, p.4A.

Anónimo (1976, 24 de mayo), En el T.P.B. mañana: La ópera de tres centavos, Bogotá, *El Tiempo*, p.7C.

Anónimo (1977, 7 de septiembre), 85 colombianos en el lápiz de Moreno Clavijo, Bogotá, *El Tiempo*, p.5B.

Anónimo (1980), El pasado viernes en la CANTV. Presentación del Ballet Cordillera de Colombia en homenaje al presidente Herrera, sin datos.

- Anónimo (1980, 16 de abril), Ballet Cordillera actúa en homenaje a ministro rumano, Bogotá, *El Espectador*.
- Anónimo (1980, 20 de noviembre), El concurso de música típica ¡Por su éxito, hubo que crear más premios!, Bogotá, *El Tiempo*, p. 6D-7D.
- Anónimo (s.f.), Campaña folklórica, Medellín, *El Colombiano*.
- Anónimo (1981, 12 de junio), Aires de los Andes, Noches de Colombia, Bogotá, *El Tiempo*, p.1D y 7D.
- Anónimo (1990, 22 de septiembre), Tercer Encuentro Distrital de Danzas. Festival de Barrios, Bogotá, *El Tiempo*, p.2.
- Arango de Tobón M. C. (1981, 13 de agosto), Encuentro Nacional Folclorista, Bogotá, *El Espectador*, p.5B.
- Beltrán Castillo I. & Vargas Carrera S, (1980, 8 de noviembre), En Colombia: se canta para vivir... y para morir. *El Tiempo*, p.6D.
- Cruz J. de la (1975, 26 de mayo), Debuta Ballet Cordillera, Bogotá *El Vespertino*.
- Cañizales J. (s.f.), Jacinto Jaramillo y el folklore hispanoamericano, Caracas, en “El personaje de la semana”. *El Heraldo*.
- Correa C. (1948, 24 de agosto), La vida de un artista colombiano, Jacinto Jaramillo triunfa en la Argentina, Bogotá, *El Espectador*.
- Chaparro-Soto G. (1993, 10 de mayo), Homenaje al maestro Jacinto Jaramillo. Una fiesta musical se tomó la Calle del Arte, Cali, *El País*.
- De Olid L. (1943, 8 de julio), Jacinto Jaramillo y el arte de danzar, Bogotá, *El Tiempo*, p.4.
- Duque-Márquez N. (1990, 16 de abril), *Jacinto Jaramillo. Datos biográficos*, Bogotá, Documento mecanografiado firmado por el autor.

- Escobar H. (1973), *Orden del Arriero*, Condecoración en la categoría de Caballero otorgada el 26 de septiembre de 1973 en el Teatro Pablo Tobón Uribe de Medellín, por el Consejo directivo de la Orden del Arriero, firmada por el canciller Hernán Escobar Escobar.
- Flórez C (s.f.), Jacinto Jaramillo: folklore, teatro y televisión, Bogotá, *Diario Oficial*.
- F.T. (1946, 9 de noviembre), El Ballet Universitario, Bogotá, en Nota de teatro, *El Tiempo*.
- Giraldo H. (s.f.), Jacinto Jaramillo o la pasión nacionalista. ¿Por qué no hay teatro nacional en Colombia? *El Tiempo*.
- Gómez E. (1975, 14 de junio), El Ballet Cordillera en el TPB, *Nueva Frontera*.
- Gutiérrez-Mejía P (1957, 19 de octubre), Por el folclore nacional, Manizales, *La Patria*.
- Henao-Arenas D. (s.f.), De nuestro folklore. Jacinto Jaramillo y las danzas de América, Medellín, *El Colombiano*.
- Hernández O. (1958, 26 de noviembre), Jacinto Jaramillo, el folclor y Tejicondor. Historia de un artista, de su lucha y de un gran conjunto. Medellín, *El Colombiano*.
- M. A. (1975, 20 de julio), El mundo del artista, Bogotá, *El Tiempo*, p-9-C.
- M. A. (1979, 24 de abril), Arte, espectáculos y TV, Bogotá, *El Tiempo*, p-5.B.
- Manrique R. (1957, 12 de febrero), Punto y coma. La “y” y la “ll”, Bogotá, *El Tiempo*.
- Monroy A. (s.f.), “Vengo a trabajar en la resurrección de nuestro folklore”, dice Jacinto Jaramillo, Bogotá, *El Espectador*.
- Montagú B. (1943, julio 11), Grandioso homenaje popular al presidente de Venezuela, *El Tiempo*, p.1 y 6.
- Moreno-Clavijo J. (s.f.), Chela Jacobo bailarina colombiana, Bogotá, *Cromos*.

- Moreno-Clavijo J. (1954, julio 15), *El Ballet Nacional*, Bogotá.
- Moreno-Clavijo J. (octubre-diciembre 1958), J. Jaramillo, Apóstol de la danza colombiana, Lima, en *IDEA Revista Ilustrada, Artes y Letras*.
- Murillo E. (1942, 19 de mayo), *Constancia de ser el primero en llevar a los tablados la danza colombiana*, Bogotá, Carta autografiada.
- Palacio Mejía B. (s.f.), Apuntes sobre el folklore, *El Tiempo*.
- Pastrana-Arango A. (1989, 2 de octubre), Carta de felicitaciones del alcalde de Bogotá por la imposición de la Medalla de Colcultura como reconocimiento a labor, Bogotá.
- Pérez A. M. (1969, 23 de octubre), El personaje: Jacinto Jaramillo, *Revista Variedades*, Caracas.
- Prat J. (1974, 26 de septiembre), I took Panamá, *El Tiempo*, p.5A y 7ª.
- Próspero (1954), Danzas de Colombia, Bogotá, Mirador de Próspero. *El Tiempo*.
- Quijano Caballero, J. (1944, 23 de junio). Regresa el ballet nacional, *El Tiempo*, p. 3.
- Roa C. (1949, 3 de septiembre), La bailarina Cecilia López, La donna é mobile, Bogotá, *Semana*.
- Rodríguez D. (2003, 25 de mayo), “Del folclor al ballet contemporáneo”, en *Cromos* No. 4450, Bogotá.
- Rojas-Puyo A. (1975, 5 de mayo), Algo nuevo en la cultura nacional. El potro azul. Bogotá, *Voz Proletaria*.
- Sandino E. (1997, octubre-noviembre), Maestro de la danza en Colombia Jacinto Jaramillo, Bogotá, en Separata *La Danza* n. 1.
- Universidad Nacional de Colombia (1946, 8 de noviembre), *Ballet Universitario. Una noche en el Monte Calvo*, Bogotá, Programa de mano, Universidad Nacional, Sección de Extensión Cultural, Teatro Colón.

Vásquez R. (s.f.), *Jacinto Jaramillo. Voluntad de una academia*. Documento sin procedencia.

Vieira C. (1989), *El Ballet Cordillera, Jacinto para el alma*, documento sin procedencia.

Pérez M. M. (s.f.), “El pescador de perlas” De la música de Inocente Carreño nació un ballet, Caracas, periódico *La Esfera*.

Programas de mano

Ballet Nacional (1944, 15, 16, 20 de enero), *Tres recitales de Ballet Nacional dirigido por Jacinto Jaramillo*, Programa de mano, Teatro Bolívar de Medellín, presentado en la Exposición Nacional, sección artística.

Ballet Universitario (1946, 8 de noviembre), *Una noche en el Monte Calvo*, Programa de mano, Teatro Colón, Universidad Nacional de Colombia, Sección de Extensión Cultural, dirección Eugenia Giró.

Ballet Nacional (1954), *Ballet Nacional*, Bogotá, Programa de mano, Teatro Colón, Ministerio de Educación y la Dirección de Cultura Popular y Extensión Artística.

Ballet Nacional (1954), *Ballet Nacional 1954*, Bogotá, Programa de mano, Teatro Colón, Presidencia de la República, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura Popular y Extensión Artística.

Ballet Kiril Pikieris (1955, 1 de diciembre), *Presentación del Ballet Kiril Pikieris*, Bogotá, Programa de mano, Teatro Colón, Ministerio de Educación Nacional, División de extensión Cultural.

Ballet Cordillera (1989, 27 y 28 de septiembre), *Danzas y Cantos de Colombia*, Programa de Mano, Teatro Colón.

Ballet Cordillera (s.f.), *Danzas y Cantos de Colombia*, Programa de Mano.

Ballet Cordillera (s.f.), *Ballet Cordillera—Danzas y Cantos de Colombia. Fundador Jacinto Jaramillo J*, Hoja de vida del director Rafael Barrera, repertorio de danzas y currículo de la compañía, recurso electrónico.

Ballet Cordillera (s.f.), *Danzas y cantos de Colombia*, Programa de Mano.

Videos, fotografías y Sonido

Arizmendi J. (Productor) (1988), *Valores humanos*, [serie de televisión]. Bogotá: Promec.

Distribuciones Dacar (Productor) & Morales G. (Director) (2003), *Danzas folclóricas colombianas. Joropo venezolano*, DVD, Bogotá.

Distribuciones Dacar (Productor) & Morales G. (Director) (2004), *Danzas folclóricas colombianas. El gale-rón llanero*, DVD, Bogotá.

Distribuciones Dacar (Productor) & Morales G. (Director) (2008), *Danzas folclóricas colombianas. El pa-saje*, DVD, Bogotá.

Pagano-Villegas C. (Director) (2014), *Jacinto Jaramillo, maestro de danza y coreógrafo colombiano*. Biblioteca Luis Ángel Arango (Productor), Bogotá, Fonoteca de entrevistas a personajes de la música de Hispanoamérica. (7 de febrero de 1990) 2 volúmenes.

Sánchez L. A. (Director) (1985), *El potro chusmero*, cortometraje, Colombia, recurso internet: <https://www.youtube.com/watch?v=OBtCQQDhKGw>.

Vejarano J. J. (Director) (1990), *Jacinto Jaramillo un potro azul*, Documental, Colombia, DVD, Colcultura.

Yépez, B (Director) (1989), *Ballet Cordillera cantos y danzas de Colombia*, Bogotá, Teatro Colón.

Entrevistas

Flórez N. (Entrevistador) (1994), *Jacinto Jaramillo*, [entrevista], audio, Bogotá.

Flórez N. (Entrevistador) (1994), *Estela Sandoval*, [entrevista], audio, Bogotá.

Molano S. (Entrevistador) (2008), *Clase demostración del entrenamiento Rafael Barrera*, [entrevista], video, Bogotá.

Molano S. (Entrevistador) (2008), *Clase demostración y ensayo Ligia de Granados Ballet Folclórico Colombiano*, [entrevista], video, Bogotá.

- Molano S. (Entrevistador) (2008), *Funciones grupo Rafael Barrera y Ligia de Granados*, [entrevista], video, Bogotá, Zipaquirá.
- Molano S. (Entrevistador) (2008), *Ligia de Granados construcción de vestuarios y entrevista a Oswaldo Granados*, [entrevista], video, Bogotá.
- Molano S. (Entrevistador) (2008), *Ligia de Granados y Oswaldo Granados*, [entrevista], video, Bogotá.
- Molano S. (Entrevistador) (2008), *Demostración curso técnico J. Jaramillo por Óscar García*, Entrevista Felipe Lozano, [entrevista], video, Bogotá.
- Molano S. (Entrevistador) (2008), *Rafael Barrera, demostración de vestuario de danza realizado por Yesid Carranza*, [entrevista], video, Bogotá.
- Molano S. (Entrevistador) (2008), *Rafael Barrera, la escuela de Jacinto Jaramillo*, [entrevista], video, Bogotá.
- Parra R. (Entrevistador) (2014), *Óscar García*, [entrevista], video, Bogotá.
- Parra R. (Entrevistador) (2014), *Clase demostración del entrenamiento de Jacinto Jaramillo realizada por Óscar García*, [curso técnico], video, Bogotá.

Anexos

Anexo 1. Cronología Jacinto Jaramillo

La presente cronología se ha realizado a partir de diferentes fuentes, algunas de las cuales se contradecían en fechas. El cruce que se hizo entre ellas dio el presente resultado, para lo cual fueron muy aclaradores las notas y artículos de prensa que fueron revisados.

1908 Nace en Sonsón,

Antioquia, (1 de octubre)

1927 Viaja a Bogotá

y trabaja en la Compañía Colombiana de Tabaco

Viaja a Los Ángeles,

Estados Unidos, donde estudia con Irma Duncan

1931 Participa como actor

en la película *La Cautivadora*

dirigida por Joseph Levering

1932 Regresa a Colombia

1935 Funda el grupo de Danzas Folclóricas

de la Universidad Nacional de Colombia.

Hace parte del cuerpo de profesores

del Conservatorio de Música de la UN,

en la asignatura de Gimnasia Rítmica

1938 Creación del Galerón Llanero.

Hace parte de la junta directiva de la compañía de películas parlantes nacionales “Colombia Films S. A.”

El Ballet Vienés, incorpora una coreografía de la Guabina chiquinquireña a su repertorio

Creación de la Guabina Chiquinquireña

1942 Constancia de Emilio Murillo (mayo 19)

1943 Funda su primera escuela en los

altos del Teatro Atenas

(Calle 12 entre carrera 6 y 7) Bogotá

Participa con su grupo en el homenaje

hecho por el gobierno colombiano

al presidente de Venezuela general Medina Angarita

Función Ballet Nacional en el Teatro

Bolívar de Medellín durante la Exposición Nacional celebrada en esa ciudad.

1944 Función Ballet Nacional

en el Teatro Nacional de Bogotá.

Estreno de Bachué con música de Beethoven

1946 Viaja a Buenos Aires

Danza junto a Chela Jacobo en el Plaza

Hotel de Buenos Aires, en el Banquete ofrecido

por el embajador colombiano Santos

1947 Función en homenaje

a la República de Colombia en el Salón de Actos

de la Biblioteca del Consejo de Mujeres,

Buenos Aires (Julio)

- 1948 **Contrato para dirigir** espectáculos por parte del gobierno argentino
- 1949 **Junto a Ricardo Seritti**, participación como directores en el espectáculo musical Fiesta de la Flor, en la Cabalgata de la canción Argentina.
- 1950 **Publicación en el Cancionero** de Antioquia y Caldas de Benigno A. Gutiérrez del Bambuco y la Guabina Chiquinquireña
Deja de bailar por accidente automovilístico
- 1952 **Creación para los festejos** de semana santa en La Plata (Argentina) República de niños.
Dirección: Ricardo Seritti
Adaptación: Horacio Schavol
Dirección coreográfica: Jacinto Jaramillo
- 1954 **Regreso de Argentina a Colombia**
Reabre su escuela en Bogotá
Crea el ballet El Héroe para el Ballet Nacional en el Teatro Colón de Bogotá
Presenta los días sábados durante tres años el programa de televisión “Apuntes sobre el Folclor”, junto a Guillermo Abadía Morales.
- 1955 **Gira por Venezuela** con el Ballet Nacional (Ballet Cordillera) función en homenaje al presidente de Venezuela Luis Herrera C.
Contratado por el Ministerio de Trabajo de Venezuela como director del teatro de la Casa Sindical de Caracas y coreógrafo general

del Retablo de Maravillas.

Función del Retablo de Maravillas en La Concha Acústica José Ángel Lamas (Caracas) Danza Tamanaco.

Estreno de “El Ballet de Colorín” y el ballet “Guanaguanaré” del Retablo de Maravillas.

Funciones hechas en Venezuela en la concha acústica “José Ángel Lamas”

- 1956 **Regresa al país**
Inicia la compilación escrita de sus danzas.
- 1957 **Participación de los estudiantes** de la Academia de Danzas Folclóricas de Bogotá, dirigidos por Jacinto Jaramillo, en el festival de Medellín.
Para luego viajar a Europa.
Función para la elección de la candidata al reinado de Cartagena, en el Coliseo de Manizales
- 1958 **Dirige** el grupo Tejicondor de Medellín
Creación del Ballet La Mina

- 1960 Regresa a Venezuela** a la Isla Margarita, para trabajar con la Escuela de Arte la Asunción.
Creación de las danzas: El Pez Nicolás, La Barca, La Vaca, El Carite
Función en el Centro Simón Bolívar, durante la Feria de la Cultura, auspiciada por el Ministerio de Relaciones Interiores, Caracas, Venezuela. (abril 22)
Creación de El pescador de perlas, Isla Margarita (Venezuela)
Función de Artistas de la Isla Margarita bajo la dirección de Jacinto, en el marco de la Feria de la Cultura Popular, en Caracas.
- 1962 Regreso de Venezuela**
- 1968 Publicación del libro** *Danzas nativas de Colombia*
- 1970 Retoma su escuela** de danza tradicional subsidiado por la alcaldía de Bogotá que le proporciona una sede en el Barrio Restrepo
Funda el tercer Ballet Cordillera
- 1971 Carta dirigida al director** del periódico *El Tiempo*. Protesta y pide respeto por su trabajo.
- 1973 Se le concede** la "Orden del Arriero" en la categoría de caballero el 26 de septiembre
- 1974 Creación de El Adagio**
En colaboración con Jorge López investigan dos mitos indígenas que sirven como soporte para la obra de creación colectiva "Toma tu danza Sintana", dirigida por Luis Alberto García y Jorge Alí Triana. Estrenada en el TPB el 7 de febrero de 1974
Realiza la coreografía de *I took Panamá*, dirigido por Jorge Alí Triana, para el Teatro Popular de Bogotá (TPB)
Participa en el Festival folclórico colombo-norteamericano celebrado en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán
- 1975 Organiza el primer** Encuentro folklórico Nacional (23-27 de junio de 1975)
Conferencia sobre el folclor colombiano en Los Ángeles, Chicago y Washington y asistencia al Congreso Mundial sobre Folclor.
Temporada del Ballet Cordillera en la sede del TPB. Estreno de *El potro azul*.
- 1976 Realiza la coreografía** de la Ópera de los tres centavos, dirigida por Jorge Alí Triana, para el Teatro Popular de Bogotá TPB.
- 1977 Función - Ballet Cordillera** en el Festival Folklórico Hispanoamericano celebrado en Madrid.
- 1978 El Ballet Cordillera** realiza dos temporadas en el Teatro Popular de Bogotá, dentro del programa Martes del TPB.
Participa en la conferencia mundial sobre la importancia del folklore dentro de la cultura de las naciones. Washington D.C. Estados Unidos.

- 1979 Participación del Ballet Cordillera** en el Festival folklórico Tiwanaku de la Paz Bolivia.
- 1989 Medalla de la cultura** otorgada por COLCULTURA. Teatro Colón. Bogotá
El alcalde de Bogotá Andrés Pastrana, por escrito le agradece y felicita a Jacinto Jaramillo por haber obtenido la medalla de la cultura.
Homenaje y presentación en el Teatro Colón de Bogotá.
Función Ballet Cordillera, en el Teatro Colón de Bogotá.
Función Ballet Cordillera en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia (septiembre 25).
- 1980 Función - Ballet Cordillera** en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, homenaje a Thomas Haas y John Talucci. (16 de abril de 1980).
Funciones - Ballet Cordillera en el Teatro Municipal de Venezuela y CAN TV. En el marco de las "Jornadas Culturales de Colombia" en homenaje al presidente Luis Herrera Campins.
- 1981 Organiza y participa** como ponente sobre la proyección dancística en el I encuentro Nacional de Folkloristas, Medellín, septiembre 16 a 18.
- 1983 Gira por México.** Presentaciones en la Sala Cobarrubias, y en la sala Nezahualcóyotl de la Universidad Nacional Autónoma de México y así mismo en el programa "Hoy Mismo" de Televisa (Noviembre).
Funciones en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán durante el "Encuentro Nacional de Folklore".
- 1990 Invitado especial** al 3 Encuentro Distrital de Danzas, para hablar de danza de la zona andina.
- 1993 Medalla de oro** Culturas populares. Homenaje Cali.
Homenaje a Jacinto Jaramillo en la Manzana T, sitio de Cali.
- 1997 Lanzamiento del libro** *Danzas y cantos de Colombia*, de su autoría, patrocinado por la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia, y el Museo de Arte de Pereira, 28 de noviembre de 1997. Publicación de la separata Maestro de la Danza en Colombia. Jacinto Jaramillo, del periódico La Danza, Edgar Sandino.
- 1998 Muere el 1 de agosto en Bogotá.**
- 2002 Creación de la Fundación Folclórica** Jacinto Jaramillo.
- 2005 Creación del Festival de Danza** Internacional Jacinto Jaramillo realizado por Fausto Sánchez en Neiva, Huila.

Anexo 2. Danzas y piezas coreográficas creadas por Jacinto Jaramillo

En este anexo se busca transcribir algunas de las danzas y las piezas coreográficas del Maestro, información que ha sido encontrada especialmente en diferentes programas de mano y en el libro *Danzas y cantos de Colombia*. Las ilustraciones de las danzas son de la autoría de Jacinto Jaramillo *Danzas y cantos de Colombia* (1997).

Danzas folclóricas



El tres

Danza pura de Boyacá y Cundinamarca. Tradicionalmente la ejecutaban un hombre y dos mujeres. Se remonta su existencia a los tiempos precolombinos. Los conquistadores españoles le dieron el nombre de “Carrizo”, por ser una danza acompañada por una flauta así llamada. Va acompañada con música de torbellino (Programa de mano Ballet Cordillera, s.f.).



San Juanito

Danza del departamento de Nariño, de pura ascendencia indígena. Se fue americanizando con el tiempo y, obedeciendo a la realidad de los cambios religiosos y sociales, tomó su nombre de las fiestas de San Juan. En la proyección folklórica para escena de esta danza es notable el juego amoroso con el hijo (Programa de mano, sept. 27-28 1989).



El Bambuco

Es la danza más representativa del país. Se bailó en todos los departamentos de Colombia. Su origen discutido que si es indígena puro, o español, o de ascendencia negra, fue aclamado por folclorólogos e investigadores, dando por hecho cumplido el valor de esta danza autóctona de Colombia como un perfecto mestizaje. (Programa de mano, sept. 27-28 1989).



La Manta

(Danza pura de Cundinamarca y Boyacá) Se tiene noticias de esta danza desde 1700. Fue ejecutada en sus comienzos por el pueblo indígena de Boyacá, Cundinamarca y Santander. Podría definirse como una bella pantomima de la historia del tejer, donde los campesinos muestran la esquilada, los husos, las lanzaderas, la pintada de la manta, terminando en una simulación de cansancio, un juego amoroso y una danza de coro. Se interpreta con aire de torbellino y unas coplas específicas para el baile que comienzan así: "Dicen que baile la Manta, yo La Manta no la sé, que la baile mi compadre que sabe sacar el pie". (Programa de mano Ballet Cordillera, sept. 27-28 1989).



El Joropo

Danza característica de los Llanos Orientales (Meta, Arauca y Casanare) y se prolonga a los Llanos de Venezuela. Tiene música específica llamada joropo y va acompañada por coplas tradicionales. Se puede interpretar con una o varias parejas. El joropo tiene algunas modalidades, entre ellas el Galerón o Relancino, que equivale en

castellano clásico a "Relato". En sus comienzos el joropo se interpretaba con el cuatro, la carraca de burro o caballo y el capacho o maraca. Más tarde, el músico trajo el arpa y luego la fabricó hasta lograr un arpa de sonido muy característico, por su caja de percusión, que la diferencia de la europea; y hoy es un instrumento tradicional y representativo del Llano (Programa de mano Ballet Cordillera, s.f.).

El baile del joropo se caracteriza por ser de pareja agarrada, donde el hombre sujeta a la mujer por ambas manos. Es él quien lleva la iniciativa, quien se destaca, quien determina las figuras a realizar. La mujer se limita a observar los movimientos que él hace frente a ella y a seguirlo con habilidad en todas las figuras, que desea ejecutar. Cuando el hombre zapatea, la mujer escobilla (Londoño, 1998, p.315).



La Guabina chiquinquireña (1931)

Danza de la región Andina: Antioquia, Tolima, Huila y los Santanderes. Hoy sólo tiene vivencia una coreografía del departamento de Boyacá. Los campesinos que van a romerías o en grupos hacia la ciudad, acostumbran ejecutar esta danza en las veredas y caminos (Programa de mano, sept. 27-28 1989).

El maestro Jacinto Jaramillo ha recogido un rico documental coreográfico de la guabina, señalando las siguientes figuras: la salida, los careos, el caminito, los aguacateos, los coqueteos, el escobillao, el pañuelo, el abrazo y la vuelta.

Al traer la coreografía a Bogotá, varios compositores, todos amigos míos, quisieron que se acomodara a las que ellos habían escrito; escogimos la de Alberto Urdaneta y con el gran respeto que me inspira lo folclórico, acordamos la coreografía a la "guabina chiquinquireña". Hay un dato muy

significativo al respecto: mientras las gentes entraban al templo a rezar, a pedir milagros, a cumplir promesas y a llevarle plata a los curas, una parejita con un grupo de músicos, bailó la guabina; llevaban a la espalda, ambos, unas canasticas de chusque y sin quitárselas mientras bailaban, realizaron lo que yo llamo un regalo, porque demuestra el idilio del campo, una figura dijéramos como parte de los brazos que se alargan, un pañuelo, tomado entre ambos, que no existe en ninguna de las otras danzas en Colombia. (Jaramillo, 1997, p.38)



El Galerón (1938)

Es sencillamente un relato o relancino. En mi primer viaje a los llanos, en el año de 1934, tuve la oportunidad de ver bailar joropo suelto. A mi regreso a Bogotá, a mis compañeros de trabajo les interesaba inmensamente las noticias que yo trajera y Alejandro Wills quiso componer lo que él llamó Galerón, que en realidad literariamente no lo es, pues obedece más a la forma de joropo escrito en cuartetos. Nos pusimos a armar la coreografía, obedeciendo a la letrilla y a la forma musical que quiso darle el autor del “Galerón Llanero”; se hizo muy popular con el tiempo y años más tarde lo vi bailar en el Llano con el mismo nombre, dando una aceptación que lo hace parecer como propio. Se hace notorio el dato del “zapateado” ejecutado por la mujer, cosa que realmente no existe. Para el acomodo de la danza a la letra, se hizo un juego de “preguntas y respuestas”, pero cuando se realiza con cotiza esta danza, desaparece el notorio golpe de tacón (Jaramillo, 1997, p.81)

Siendo el galerón esencialmente un canto no es bien fundado el idearle una coreografía especial. Ya hemos dicho que su ritmo básico es el del joropo y por tanto, comoquiera que al cantar un

galerón no en su desarrollo funcional que es el manejo de ganados (canto de vaquería) sino en el sosiego de las estancias o casas de hatos y se desea bailar a su son, no puede hacerse cosa distinta de ejecutar las figuras del joropo. Las nuevas coreografías ideadas surgieron –a nuestro entender– por los años de 1937 a 38 cuando el supuesto galerón de Wills se puso en boga y los coreógrafos, con la mejor buena voluntad, se decidieron a acondicionarle una planimetría y unos juegos estereométricos completamente convencionales que tienen más las características de un pequeño “ballet” que de un baile popular. Partieron de la base de las figuras del joropo, cosa que no estaba desacertada, pero le acomodaron una serie de “contrapunteos” de tacones, golpes de fusta y “flamenquerías” que nunca se vieron en la vida de la llanura oriental. La demostración más clara de esta tesis se halla en la circunstancia de que sin excepción los bailarines de galerón no utilizan en Colombia sino la música patrón de estas coreografías que fue el supuesto galerón llanero de Wills. (Abadía, 1973)



La Cumbia

Esta preciosa danza podría considerarse como danza primigenia. Su origen es indígena, pues planimetría, coreografía, organología son indígenas totalmente...

Esta danza se bailó en todo el río Magdalena, vestigios que el maestro Jacinto conociera desde el pueblo de El Banco hasta el de Baranoa, por los años 1927.

A la reunión en la Costa se le dijo Cumbiamba (“ir a la cumbiamba”). Por los datos que logró conseguir Jaramillo, era sencillamente un ritual de himeneo, danza nocturnal con sombreros cónicos (símbolos fálicos) y el fuego, entregado por el hombre a la mujer, como manifestación trascendental; que nos comprueba su origen indígena está lo planimétrico, definida como una danza astral (Jaramillo, 1997, p.65)



El currulao

Del más puro ancestro africano, es propio de la Costa de Pacífico. fue introducido a este continente por inmigrantes exploradores de las minas de oro existentes en la región, este ritmo inicialmente violento con el tiempo fue adquiriendo los matices de las danzas europeas del siglo XVIII. De ahí su carácter mestizo. Los tambores llamados cununos, le dieron el nombre al ritmo del currulao (Jaramillo, 1997, p.51)

La Vueltas

Danza pura tradicional de Antioquia la Grande. Se tienen noticias de que se bailó también en el Cauca, pero su arraigo auténtico fue en el pueblo campesino de Antioquia donde aún tiene vigencia. Sin duda es la danza colombiana más ortodoxa en el sentido de que su coreografía y su planimetría son inmutables. El número de parejas que la bailan puede ser limitado. La música con que se interpreta es exclusiva para esta danza. (Programa de mano, sept. 27-28 1989).

La coreografía de las vueltas, que desde muy joven aprendí, no fue publicada sino posteriormente al año de 1954, después que Pedro Rodríguez Mira, campesino muy conocido en Antioquia, se la dio a Benigno Gutiérrez. No sé si él me copió a mí o yo lo copié a él, en todo caso, las descripciones son exactas (Jaramillo, 1997, p.48)



El Pasillo (Danza de Bogotá)

El maestro de la elegancia, el Libertador Bolívar, manejaba las mujeres (parejas) ejecutando todas las rutinas, de las cuales tenemos una tradición. Obedeciendo a

modas, los países colonias, un tiempo después abandonaron el vals un poco. Los campesinos, que habían tomado esta danza (el vals), trataron de “cepillarla” e incapacitados para jugar con “pivotes” y “vuelos”, queriendo obedecer al ritmo de $\frac{3}{4}$ acelerado, empequeñecieron entonces el paso e intentaron un movimiento parecido al del “escobillao”, empezando a jugar con “zapateos”. La palabra pasillo es simplemente diminutivo de “paso” (paso pequeño, paso corto) (Jaramillo, 1997, p.33)

Piezas coreográficas

El Potro Azul (1975)

No es un discurso político. Armoniza en sabias proporciones lo lírico y lo político a un nivel específicamente artístico y con un dominio considerable de las técnicas empleadas. De allí su belleza. De allí su eficacia política. Es una obra arte. Utiliza con rigor los materiales etnológicos, pero no se queda en la añoranza indigenista, ni en lo africanista, ni en lo del "pobre campesino colombiano". toma la danza auténtica colombiana, resultado del gran sincretismo cultural, más para proyectarlo a un plano coreográfico conceptual y al planteamiento de una temática del presente (Algo nuevo en la cultura nacional, El Potro Azul, por Alberto Rojas Puyo, Voz Proletaria, junio 5 de 1975).

Intermezzo n'

Pas de deux, idilio amoroso, pareja de recolectores. Los bailarines iniciales fueron Yesid Carranza y Margoth Velásquez. Música Luis A, Calvo.

Bachué (antes de 1948)

No se encontraron descripciones

Sabana (antes de 1948)

No se encontraron descripciones

Romance (antes de 1948)

No se encontraron descripciones

Monserrate

No se encontraron descripciones

El Héroe (1954)

Síntesis del Ballet "EL HÉROE" (leyenda coreográfica para niños americanos)

I. En una fundación campesina de la América tropical vive una familia con tres hijos; los dos mayores trabajan en el comercio y el menor cultiva el campo y cuida de los animales. El padre resuelve aprovechar las capacidades de este hijo de manera más lucrativa y decide enviarle al tío, un herrero afamado que vive en una aldea del Norte. Antes de cumplirse sus planes, el hijo menor encuentra un día a un grupo de campesinos entregados al regocijo popular; entre éstos, un viejo relata las leyendas campesinas y los mitos selváticos americanos de la "patasola", la "madremonte", etc. De la

"madremonte" refiere su ferocidad y dice de un tesoro que guarda en lo alto de la montaña. El viejo dice que nadie ha podido subir a la cima sino un hombre llamado Simón, por los años de la Independencia. El muchacho se promete subir a la cima a toda costa para convertirse en "héroe". Así lo manifiesta al padre, quien al ver contrariada su voluntad se resigna a perder al hijo. Este se marcha a cumplir su propósito.

II. Pasa las grandes llanuras en medio de inmensas penalidades y llega a la selva. En la selva le asaltan todos los pobladores misteriosos, legendarios, imaginarios, los mitos selváticos. Las "patasolas" le embriagan y le dejan abandonado después de solazarse en su debilidad, producida por un brebaje misterioso que le han dado. Al despertar descubre que éstas se están riñendo por causa de él y se destrozan mutuamente. Una de ellas le da alcance, y el muchacho tiene que engañarla con una flor para librarse del peligro. Llega hasta el pie de la montaña alta.

III. En su ascensión le sobrevienen infinitas penalidades, pero no disminuye su deseo firme de subir; en lo alto ve unas columnas de colores; súbitamente oye pasos que se acercan, y aparece un personaje de cabellos grises que por su fisonomía y su atuendo le recuerda al señor Simón de que hablaba el viejo narrador. Dialogan, y el muchacho le refiere su propósito. El hombre de cabellos grises le dice que ha muerto hace cien años, pero que tiene que caminar sin un minuto de reposo hasta el día en que debe sonar una campana en lo alto de la montaña. Le refiere que la "madremonte" guarda en una olla la sangre de todos los que han perecido en su intento de llegar arriba; en la olla se funde el metal de tres colores: cobre rojo, hierro negro y plata blanca, metal de las razas americanas. Se alegra mucho de ver la decisión inquebrantable del muchacho y le recomienda no temer los mil peligros que le esperan y no detenerse. Se despiden, y más adelante se halla con unas inmensas cacatúas,

puestas sobre pedestales de gran tamaño, que tratan de disuadirle de su empresa; le halagan con darle todo lo que necesite y colocarle sobre otro pedestal semejante a los suyos; luego, al oír su negativa, le amenazan, pero él no las teme y las increpa diciéndoles que son impotentes contra él. Después de innúmeros sufrimientos llega el muchacho a la cima de la montaña completamente extenuado, y cae al suelo, rendido por el sueño. Al despertar puede ver a su lado a una mujer de color de tierra, que le ofrece agua en sus manos. Este vacila, pero la "madremonte" le disipa sus temores ofreciéndole todas sus riquezas una vez haya vaciado el metal de la olla en un molde que dará la campana que ha de sonar un día. El muchacho pregunta cómo debe proceder, y la madremonte le dice que con el pecho y los brazos desnudos debe abrazar la olla y volcarla en el molde que está cavado en la tierra. Cuando la campana pueda sonar, el hombre que camina eternamente por la montaña tendrá reposo por fin, y los seres que lloran en la selva hallarán por su sonido el camino que asciende a la cima. El muchacho cumple lo indicado, pero al querer vaciar la olla, cae envuelto con el metal fundido entre el molde de tierra. La madremonte, danzando de alegría, levanta la campana, que va subiendo con claros tañidos. A su sonido se unen las voces de los que están en la selva y que, entonando un himno de gloria, suben por el camino hasta la cima del monte (Programa de mano Ballet Nacional, 1954).

El bastón del Colorín (Caracas julio 4 de 1955)

De la tradición peruana. Descubrimiento de la sexualidad del hombre y de la mujer. Ella es una virgen guardada en una estancia por mamacunas ya que será enterrada viva como ofrenda a los dioses, que conoce a un joven. Una de las mamacunas vestidas de color tierra y oro le entrega un bastón, símbolo de poder. La joven se acuesta a dormir junto al bastón, pero la luna que es alcahueta

les da valor para que huyan de la estancia. Son perseguidos por el ejército de la tribu y antes de que puedan alcanzarlos se convierten en dos montañas que llevan sus nombres respectivos.

Guanaguare (Caracas, julio 4 de 1955)

Con libreto de Manuel Rodríguez Cárdenas y música de José Reyna, Atilio Ferraro y Ángel Sauce, así como ritmos tradicionales venezolanos; la escenografía de Camillo Parravicini. Se presenta junto a pieza coreográfica El bastón del colorín y es bailada por el grupo de obreros del Ministerio de Trabajo de Caracas (Venezuela) y El retablo de las maravillas.

La Mina (1956)

Según Alberto Londoño, esta pieza consta de tres actos: 1. Trabajo de los esclavos en los socavones, con brotes de violencia e intentos de fuga. 2. Rebelión como consecuencia del asesinato de uno de los esclavos. 3. Entierro y lamento.

El Carite (1960)

Isla Margarita Venezuela. Es un baile donde los pescadores celebran la pesca y vibra la ataraya luminosamente al sol confundiéndose con la plateada carne de los “toritos”, que es un delicioso manjar de la gente de esa región (anónimo, 1960)

El pescador de perlas (Isla Margarita, Venezuela, 1960)

Creada con música de Inocencio Carreño. Según Ana Mercedes Pérez este ballet es pura arquitectura de la poesía, donde dolor y angustia han sido consustanciados en el mismo lugar donde se lucha, se trabaja y se espera. Aquí la esperanza vibra como una promesa, pero más allá se esconde lo ignoto, lo insondable, la lejanía. Así es la vida del pescador y especialmente del buceador de perlas. Mientras la mujer del pescador llora la infinita ausencia del amor, el amado que no regresará vivo, ha capturado una perla, que quizá decorará la diadema de una indiferente reina.

Raúl Parra Gaitán

Docente Universidad Distrital FJC de Bogotá.

Docente e investigador en historia de la danza, ha pertenecido a las compañías de danza como bailarín y/o coreógrafo. Se especializa en teoría e historia de las artes del espectáculo, especialmente en los siguientes temas: teoría sobre el cuerpo en movimiento, análisis del movimiento, historia de la danza escénica mundial y colombiana, danza y performance. Obtiene la Licenciatura en Educación Artística de CENDA (1998), la Licencia (2001) y la Especialización (2005) en Artes del Espectáculo, mención danza de la Universidad París 8 (Francia), así como la formación en Pedagogía de la danza contemporánea en el Centro Nacional de la Danza de París (2003) y la maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012).

Como docente ha estado vinculado a la Escuela Nacional de Arte Dramático (1990-1992), la Academia Superior de Artes de Bogotá (1994-1998) y al programa Técnico profesional en Danza Contemporánea de CENDA (2004-2006) en el cual se ha desempeñado como Coordinador del programa. Ha sido tallerista del programa del Ministerio de Cultura Formación de Formadores (2006-2012). De 2007 a 2010 es el coordinador de Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital, donde actualmente se desempeña como docente de planta.

Ha sido ganador de la Beca de investigación en danza del Ministerio de Cultura Memorias de cuerpo (2008) y la Beca de investigación cuerpo y memoria de la danza del Ministerio de Cultura (2014). Ha publicado varios artículos en libros y revistas especializadas en Colombia y Francia: “Historiar la danza. De la praxis a la teoría y de la teoría a la apropiación corporal” (2014) en Pensar con la danza; “Festival Universitario de Danza Contemporánea” (2012) en Revista La Tadeo N. 77 Danza Contemporánea, cuerpo y Universidad; “El Potro azul, 1975”, (2012) en Programa de Mano, coreografías colombianas que hicieron historia; “Creación coreográfica e historia de la danza, praxis y teoría del cuerpo en movimiento, (2011) en Tránsito de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria; “Danza y ciudad: paisajes urbanos en movimiento” (2011) en Ciudad contemporánea. Arte, imagen y memoria; “Algunas Reflexiones sobre la danza tradicional” (2008) en Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural; “La problemática del cuerpo en la formación superior en danza” (2006) en Cuerpo, Afecto y Sensibilidad, Ponencia para el Primer encuentro institucional: Cuerpo, Afecto y Sensibilidad; “Nociones de cuerpo, técnica y danza en el periodo de la II guerra mundial y la posguerra” (2005) y “La vanguardia en danza de los años sesenta” (2005) en la compilación “La danza se Lee”; “Danse contemporaine en Colombie, un défi au corps” (2005) en Funambule N. 7, revista de danza, Association Anacrouse.



ELE PRESENTA
VISA
HOY MISMO
DE LA VEGA MEXICO





Imagen 33. Presentación potro Azul en Televisa, México, noviembre 21 de 1983. Archivo personal de Carlos Rojas (Cimarrón).

**POTRO
AZUL**
V e s t i g i o s
de una insurrección coreográfica

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de la Imprenta Nacional de Colombia
en noviembre de 2015 y está compuesto con el tipo Garamond



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN



MINCULTURA