

BAMBUCOLOMBIA

Doce danzas con aire de bambuco de las regiones Andina y Pacífico colombianas.

Elementos estéticos de las puestas en escena que aportan a su identidad

teniendo en cuenta la diversidad territorial



Mónica David Valencia

James Yulian Monsalve Orrego

Guillermo León Gallego Agudelo

Trabajo de investigación para optar al título de Licenciados en Danza

Asesora

Myriam Suaza Colorado

Magíster en Gestión Cultural

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Danza

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita

(David Valencia *et al.*, 2023)

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

David Valencia, M., Monsalve Orrego, J. Y. & Gallego Agudelo, G. L. (2023). *BAMBUCOLOMBIA. Doce danzas con aire de bambuco de las regiones Andina y Pacífico colombianas. Elementos estéticos de las puestas en escena que aportan a su identidad teniendo en cuenta la diversidad territorial* [trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Centro de Documentación Artes

Repositorio institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

La danza es un cuento que se cuenta con el cuerpo y se vive con el alma

Alberto Londoño

Dedicatoria

Los caminos de la danza están llenos de amigos y maestros que permiten gestar experiencias significativas y colman nuestra vida artística de satisfacción. BAMBUCOLOMBIA es fruto del amor y la dedicación que compartimos por la danza folclórica tradicional que por mucho tiempo ha fortalecido el repertorio de esta agrupación, emprendiendo un viaje por la historia y los territorios a través de los pasos de la danza y, por supuesto, del bambuco.

Queremos dedicar este trabajo de investigación al grupo de bailarines de la Corporación Cultural De Danza por Colombia, de la ciudad de Itagüí, departamento de Antioquia.

De igual modo lo ofrecemos a los maestros Alberto Londoño (q. e. p. d.) y Carlos Tapias, quienes, en su amplia labor de interpretación e investigación de la danza folclórica, han inspirado a varias generaciones de maestros y bailarines en el departamento de Antioquia. Nuestra especial gratitud va para el primero, como pionero de las puestas en escena del bambuco antioqueño; gracias, maestro, por su empeño constante en plasmar nuestras tradiciones a través de la danza.

Finalmente, agradecemos a todos los creadores y bailarines dedicados a mantener vivo el folclor danzado.

Agradecimientos

Mi más profunda gratitud a mi esposo, Juan David, compañero de vida y apoyo constante en esta pasión que me inunda por la danza folclórica. A mis hijas, María José y María Salomé, por ser mi inspiración y mis cómplices danzarinas; ellas, siempre a mi lado, comparten el amor por el bello arte de danzar y son mi orgullo más grande. A los bailarines de mi agrupación De Danza por Colombia, porque ellos hacen posible llevar a escena lo que palpita en mi alma a través de los pasos de nuestra tradición danzada. *Mónica David Valencia*

Agradezco a mi trasegar danzado que me ha permitido descubrir lo sutil para regalarme el asombro. A mi esposo, Andrés Felipe Pérez Ospina, por su constante apoyo y amor, y por los chistes y abrazos que me endulzan el día a día. A mis amigos, por sus comentarios. A mi familia, en especial a mis progenitores, por la formación y disciplina que forjaron mi carácter. A mis maestros de la danza, especialmente a Mónica, Lou y Rafael, porque me enseñaron a honrar y a sentir la danza para poder vibrar con ella. Gratitud inmensa en mi mente y espíritu. *James Yulian Monsalve Orrego*

A Mónica y James, integrantes de este trabajo, por apoyarme y entenderme en el desempeño de esta labor. A nuestra universidad, sus profesores y compañeros. A mi esposa, Alba Lucy Valencia López, fallecida hace cuatro años; esto es para ti, mi ángel de la guarda. A mis hijos, Juan Pablo y Luis Fernando, por estar ahí siempre. A Linda Carolina Rengifo Jiménez, por sus consejos y reflexiones. A mi Dios, por darme la oportunidad y la salud suficiente a mis 68 años para culminar con éxito este proyecto de vida. *Guillermo León Gallego Agudelo*

Finalmente, toda la gratitud a nuestras asesoras Myriam Suaza Colorado y Daryeni Parada, por su compromiso y acompañamiento incondicional y, sobre todo, por haberse enamorado de nuestro trabajo de investigación. Sus aportes son el reflejo de ello.

Contenido

Resumen	12
Abstract	13
Introducción	14
1. Planteamiento del problema.....	16
1.1 Surgimiento de la idea	17
1.2 Justificación	18
1.3 Pregunta de investigación.....	21
2. Marco de referencia.....	22
2.1 Antecedentes.....	22
2.1.1 Investigaciones regionales	22
2.1.2 Investigaciones nacionales.....	24
2.1.3 Investigaciones internacionales	26
2.2 Referentes conceptuales	27
2.2.1 Cultura, territorio e identidad.....	28
2.2.2 Las danzas folclóricas tradicionales	30
2.2.3 La puesta en escena de la danza folclórica	32
2.2.4 La estética y sus elementos en la danza tradicional.....	34
2.3 Contextos	40
2.3.1 Contexto histórico.....	40
2.3.2 Contexto social	44
2.3.3 Contexto territorial.....	45
2.3.3.1 Región del Pacífico	47
2.3.3.2 Región Andina.....	49
2.3.4 BAMBUCOLOMBIA	51
3. Objetivos.....	52

3.1 Objetivo general	52
3.2 Objetivos específicos	52
4. Diseño metodológico.....	53
4.1 Fases de la investigación	54
4.1.1 Fase 1. Explorando los caminos del bambuco	55
4.1.2 Fase 2. Puesta en escena de la danza folclórica	55
4.1.3 Fase 3. BAMBUCOLOMBIA	56
4.2 Técnicas de recolección de información	56
4.2.1 Experticia de los investigadores	56
4.2.2 Rastreo documental.....	57
4.2.3 Entrevistas a los maestros	58
5. BAMBUCOLOMBIA. Elementos estéticos en las danzas con aire de bambuco	61
5.1 El bambuco viejo o currulao. Costa pacífica de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca.....	63
5.1.1 Características identitarias vinculadas al territorio	64
5.1.2 Temática de la danza.....	64
5.1.3 Carácter interpretativo	64
5.1.4 Pasos	65
5.1.5 Figuras	65
5.1.6 Vestuarios	66
5.1.7 Organología	67
5.1.8 Temas musicales	67
5.2 El bambuco patiano o bambuco negro. Cauca, límites entre las regiones Andina y Pacífico	67
5.2.1 Características identitarias vinculadas al territorio.....	67
5.2.2 Temática de la danza.....	68
5.2.3 Carácter interpretativo	68
5.2.4 Pasos	68
5.2.5 Figuras	68
5.2.6 Vestuarios	69
5.2.7 Organología	69

5.2.8 Temas musicales	69
5.3 “La guaneña”. Nariño	70
5.3.1 Características identitarias vinculadas al territorio	70
5.3.2 Temática de la danza.....	70
5.3.3 Carácter interpretativo	70
5.3.4 Pasos	71
5.3.5 Figuras	71
5.3.6 Vestuarios	71
5.3.7 Organología	72
5.3.8 Temas musicales.....	72
5.4 El bambuco caucano. “El sotareño”	72
5.4.1 Características identitarias vinculadas al territorio.....	72
5.4.2 Temática de la danza.....	73
5.4.3 Carácter interpretativo	73
5.4.4 Pasos	73
5.4.5 Figuras	73
5.4.6 Vestuarios	74
5.4.7 Organología	74
5.4.8 Temas musicales	74
5.5 El “Sanjuanero huilense”.....	75
5.5.1 Características identitarias vinculadas al territorio.....	75
5.5.2 Temática de la danza.....	75
5.5.3 Carácter Interpretativo	76
5.5.4 Pasos	76
5.5.5 Figuras	76
5.5.6 Vestuarios	77
5.5.7 Organología	78
5.5.8 Temas musicales	78
5.6 El sanjuanero tolimense. “El contrabandista”	78
5.6.1 Características identitarias vinculadas al territorio.....	78
5.6.2 Temática de la danza.....	79
5.6.3 Carácter interpretativo	79
5.6.4 Pasos	79
5.6.5 Figuras.....	79

5.6.6 Vestuarios	80
5.6.7 Organología	81
5.6.8 Temas musicales	81
5.7 El bambuco tolimense. “San Pedro en El Espinal”	81
5.7.1 Características identitarias vinculadas al territorio	81
5.7.2 Temática de la danza.....	82
5.7.3 Carácter interpretativo	82
5.7.4 Pasos	82
5.7.5 Figuras	82
5.7.6 Vestuarios	84
5.7.7 Organología	85
5.7.8 Temas musicales	85
5.8 El bambuco cundinamarqués.....	85
5.8.1 Características identitarias vinculadas al territorio.....	85
5.8.2 Temática de la danza.....	87
5.8.3 Carácter interpretativo	87
5.8.4 Pasos	87
5.8.5 Figuras	88
5.8.6 Vestuarios	88
5.8.7 Organología	89
5.8.8 Temas musicales	89
5.9 El bambuco caldense	89
5.9.1 Características identitarias vinculadas al territorio.....	89
5.9.2 Temática de la danza.....	90
5.9.3 Carácter interpretativo	90
5.9.4 Figuras	91
5.9.5 Pasos	91
5.9.6 Figuras	92
5.9.7 Vestuarios	93
5.9.8 Temas musicales	97
5.10 El bambuco antioqueño	97
5.10.1 Características identitarias vinculadas al territorio.....	97
5.10.2 Temática de la danza.....	98
5.10.3 Carácter interpretativo	99

5.10.4 Pasos	99
5.10.5 Figuras	100
5.10.6 Vestuarios	101
5.10.7 Organología	102
5.10.8 Temas musicales	102
5.11 La “Guabina chiquinquireña”	102
5.11.1 Características identitarias vinculadas al territorio	102
5.11.2 Temática de la danza.....	103
5.11.3 Carácter interpretativo	103
5.11.4 Pasos	103
5.11.5 Figuras	104
5.11.6 Vestuarios	104
5.11.7 Organología	105
5.11.8 Temas musicales	105
5.12 El bambuco de Norte de Santander	106
5.12.1 Características identitarias vinculadas al territorio	106
5.12.2 Temática de la danza.....	107
5.12.3 Carácter interpretativo	107
5.12.4 Pasos	108
5.12.5 Figuras	108
5.12.6 Vestuarios	109
5.12.7 Organología	110
5.12.8 Temas musicales	110
6. Resultados y Análisis	112
6.1 Análisis de la matriz comparativa	121
6.1.1 Características identitarias vinculadas a los territorios.....	121
6.1.2 Carácter interpretativo	121
6.1.3 Temática.....	122
6.1.4 Pasos y figuras	122
6.1.5 Vestuarios	123
6.1.6 Organología y música	123
7. Consideraciones éticas	124

8. Conclusiones	126
Referencias	129
Anexos.....	133

Lista de tablas

Tabla 1. <i>BAMBUCOLOMBIA. Matriz comparativa</i>	115
---	-----

Lista de figuras

Figura 1. <i>Ilustración de Abel Granados sobre un mapa elaborado por Carlos Miñana Blasco</i> ...	41
Figura 2. <i>Antiguo Virreinato de la Nueva Granada, hoy Estados Unidos de Colombia y República de Ecuador</i>	42
Figura 3. <i>Mapa de las regiones de Colombia y sus departamentos</i>	46
Figura 4. <i>Bambuco viejo o currulao</i>	66
Figura 6. “La guaneña”	71
Figura 7. <i>Bambuco caucano. “El sotareño”</i>	74
Figura 8. “ <i>Sanjuanero huilense</i> ”	77
Figura 9. <i>Sanjuanero tolimense. “El contrabandista”</i>	80
Figura 10. <i>Bambuco tolimense. “San Pedro en El Espinal”</i>	84
Figura 11. <i>Bambuco cundinamarqués</i>	89
Figura 12. <i>Bambuco caldense</i>	94
Figura 13. <i>Bambuco caldense, provincia de Marmato</i>	95
Figura 14. <i>Bambuco caldense, provincia de Robledo</i>	95
Figura 15. <i>Bambuco caldense, provincia de Manzanares</i>	96
Figura 16. <i>Bambuco caldense, provincia de Salamina</i>	96
Figura 17. <i>Bambuco antioqueño. Arriero y chapolera</i>	101
Figura 18. “ <i>Guabina chiquinquireña</i> ”	104
Figura 19. <i>Bambuco de Norte de Santander</i>	110

Resumen

Esta investigación de carácter monográfico tiene como objetivo analizar elementos estéticos como el vestuario, la música, los pasos y las figuras, entre otros aspectos presentes en las puestas en escena, de doce danzas con aire de bambuco de las regiones Andina y Pacífico colombianas, contribuyendo a la identidad de estos territorios como reflejo de su diversidad y riqueza.

Para este fin se describe el contexto histórico-cultural en el que se gesta esta danza, identificando, a través de una matriz comparativa, las características identitarias y los elementos estéticos diferenciadores y comunes de los bambucos en cada territorio de la geografía nacional, como reflejo de la identidad única de sus comunidades, y resaltando la importancia de preservar y valorar estas danzas en el repertorio de los grupos folclóricos.

Palabras clave: danza, bambuco, puesta en escena, territorio, identidad.

Abstract

This research of monographic nature aims to analyze aesthetic elements such as costumes, music, steps and figures, among other aspects present in staging, of twelve dances with *bambuco* air from the Andean and Pacific natural regions of Colombia, contributing to the identity of these territories as a reflection of their diversity and richness.

For this purpose, the historical-cultural context in which this dance is developed is described, identifying, through a comparative matrix, the identity characteristics and the differentiating and common aesthetic elements of the *bambucos* in each territory of the national geography, as a reflection of the unique identity of its communities, and highlighting the importance of preserving and valuing these dances in the repertoire of folk groups.

Keywords: dance, *bambuco*, staging, territory, identity.

Introducción

BAMBUCOLOMBIA es una amplia monografía que reúne doce danzas con aire de bambuco, específicamente de las regiones Andina y Pacífica colombianas, y conforma un trabajo de investigación sustentado en la exploración de textos, entrevistas y en la experiencia de sus investigadores, que permitieron establecer los elementos estéticos de la puesta en escena de estas danzas, que deben buscar inspiración a partir de las características socioculturales de sus comunidades, aquellas que se van apropiando y transformando en rasgos identitarios que son transmitidos de generación en generación construyendo la tradición.

Dentro de estas tradiciones, la danza ha hecho parte de la cultura de los pueblos desde tiempos inmemoriales. En la actualidad existen en el entorno colombiano numerosas agrupaciones artísticas dedicadas a recrear puestas en escena que reviven la historia de los territorios a través de la proyección de estos bailes transformados en tradición. Lamentablemente, en el afán del espectáculo, surgen propuestas desprovistas de identidad que poco reflejan las características propias de las gentes que forjaron estas manifestaciones.

Así pues, surgió en la Corporación Cultural De Danza por Colombia, bajo la dirección de Mónica David Valencia, investigadora de este trabajo de grado, la idea de realizar una puesta en escena que lleva el nombre de BAMBUCOLOMBIA, para recrear y plasmar las características estéticas, interpretativas y de forma que le dieran identidad propia al espectáculo con un protagonista exclusivo: el bambuco, aquel que, en su tránsito por los territorios, asumió la fuerza, el estilo, la idiosincrasia y los bamboleos, coqueteos y arrumacos, entre otras múltiples formas de vivir esta hermosa manifestación danzada.

Es precisamente en la búsqueda de enriquecer las puestas en escena de las danzas con aires de bambuco que surgió la idea de realizar esta monografía. De los múltiples elementos que podrían hacer parte de la investigación –orígenes, historia, desarrollo, significados, intérpretes, etc.–, la mirada se concentró en las características estéticas de algunas puestas en escena que se destacan en la actualidad dentro de los repertorios de los grupos folclóricos a nivel nacional, siendo solo un abre bocas para el amplio trasegar de los bambucos en Colombia que ojalá sirva de excusa para ampliar el estudio de esta manifestación cultural alguna vez llamada “aire nacional”.

En primera instancia se indagaron algunos antecedentes importantes de carácter regional, nacional e internacional, que permitieron reconocer que el tema aún merece estudios más profundos, sobre todo en lo danzado.

Más adelante se desarrolló un marco referencial donde se indagó sobre las categorías de análisis y la relación entre ellas, que permitió establecer que las identidades se construyen íntimamente involucradas con los territorios y, en ellas, las danzas folclóricas tradicionales dotadas de elementos simbólicos hacen parte de la memoria viva e inspiran puestas en escena donde los elementos estéticos deben estar provistos de la identidad de los pueblos originarios.

Este rastreo también permitió un acercamiento al contexto histórico, territorial y social, evidenciando que Colombia es un país con una amplia historia que comprende batallas y guerras, victorias y derrotas, sometimiento, esclavitud y luchas que tuvieron como testigo al bambuco, un aire musical danzado que imprimió fuerza a los guerreros nativos que luchaban por sus derechos de libertad en valles, montañas, mesetas, llanos, desiertos, mares, ríos y lagunas, que fueron los testigos del gran recorrido que hizo este aire nacional.

A través de la danza y la música, como medios de interacción social, el bambuco dio vida a interpretaciones que fueron tomando forma en cada rincón que visitó, y que tiene tantos tintes como historias tiene esta patria llamada Colombia.

En el capítulo “BAMBUCOLOMBIA. Elementos estéticos de doce danzas con aire de bambuco”, el lector podrá conocer estas características y otros aspectos relacionados con los elementos estéticos de las puestas en escena, cuyo análisis dio como resultado una matriz comparativa.

Los autores hacen votos para que esta investigación sea un aporte que enriquezca las propuestas de los creadores dedicados a la danza folclórica tradicional colombiana.

1. Planteamiento del problema

La danza del bambuco es una de esas infaltables en el repertorio de los grupos folclóricos en Colombia. En su paso por los territorios ha dado origen a diversas formas de interpretación, pues se ha impregnado de los sentires e identidades de los territorios del Pacífico y de la región Andina, donde ha hecho parte importante de las fiestas y celebraciones.

Asimismo, en la actualidad, las danzas con aire de bambuco hacen parte del abanico del repertorio folclórico y han dado origen a la realización de importantes festivales y encuentros folclóricos de reconocida importancia como el Festival y Reinado Nacional del Bambuco, el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez y el Festival Folclórico Colombiano, entre otros. Es innegable que este aire musical hipnotiza las almas y conmueve los cuerpos de quienes aman interpretar las danzas folclóricas.

El bambuco es uno de los ritmos más representativos de la región andina colombiana. Ha estado presente desde la época de la colonia, y en el ejercicio de escudriñar sus raíces encontramos elementos de procedencias muy diversas. Está presente en nuestra historia, aún en las gestas de independencia, lo cual lo hace un símbolo patrio en sí mismo. Lo que poco se sabe es que cada subregión de nuestra región andina tiene una manifestación de la danza y de la música del bambuco que encarna unas características muy particulares. (Banrepcultural, 2020)

Estas características identitarias y particulares hacen que cada propuesta danzada en los territorios tenga notables diferencias. Pese a ello, tal como lo afirmó el maestro Alberto Londoño (2009), las puestas en escena se desarrollan en muchas ocasiones desprovistas de identidad. A esta postura se suma el criterio de los autores, que han logrado evidenciar esta situación a lo largo de su amplia experiencia en talleres, eventos y concursos de nivel nacional e internacional, donde se reúnen agrupaciones de danza folclórica de todo el país.

Ampliar las perspectivas sobre los aportes del bambuco y su incidencia en la configuración del proceso identitario colombiano es indispensable, pues la información y el registro histórico referentes a esta manifestación resultan confusos y dispersos en la literatura y, muchas veces,

contradictoria (Miñana Blasco, 1997). Adicionalmente, ni la información ni el registro histórico vinculan los procesos creativos de esta expresión coreo-musical.

Es importante generar claridades al respecto del bambuco como una danza que identifica el interior del país y a Colombia frente al mundo, y que ha pasado por unos procesos de síntesis que lo han universalizado y generalizado, al punto de hablar de una sola interpretación, cuando esta no debe ser individualizada, ya que existen varias versiones.

Por ello, en esta investigación, se considera que sus orígenes, líneas históricas, territorios e idiosincrasias requieren y merecen el estudio y la atención a sus riquezas simbólicas, narrativas y corporales para aprovechar el conocimiento fértil que habita en la multiplicidad de saberes con la que este hermoso aire danzado ha sido concebido.

A lo anterior se le suma el hecho de que las puestas en escena y los estudios de esta danza generalmente solo se dedican a profundizar sobre una manifestación en particular y no establecen una conexión o un análisis que relacionen las diferentes formas del bambuco danzado y sus identidades, lo que puede reforzar la idea y el imaginario de que es una danza exclusiva de uno u otro departamento.

1.1 Surgimiento de la idea

La inquietud por el tema de esta investigación surgió de la experiencia vivencial del elenco de bailarines y de la directora y coreógrafa Mónica David Valencia, de la Corporación Cultural De Danza por Colombia del municipio de Itagüí, Antioquia, que realizaron la puesta en escena de un espectáculo llamado BAMBUCOLOMBIA en 2016, desarrollado dentro de un proceso creativo que incluyó múltiples elementos, entre ellos la indagación por el origen y las características de los diferentes bambucos que hicieron parte del repertorio, y que se llevaron a escena acompañando cada danza de un relato que le daba contexto e hilo conductor a un espectáculo artístico-lúdico.

En la búsqueda de darle soporte y profundidad a esta propuesta escénica de los bambucos de diversas regiones del país e ir más allá de una simple revista de danzas, se pretendió destacar la forma como este aire se gesta desde diversos contextos, su importancia en la historia y cómo cada uno cuenta algo sobre la diversidad de las comunidades que lo moldearon y dieron origen a

manifestaciones que representan identidad nacional en los escenarios a través de la danza. Es así como dicho espectáculo lúdico –BAMBUCOLOMBIA– motivó en gran parte este trabajo de investigación que lleva el mismo nombre.

Adicionalmente, en la experiencia y vivencias de sus investigadores, actuando como directores, coreógrafos o bailarines de diversas agrupaciones, también se despertó el interés por el tema, pues al participar durante décadas en diferentes encuentros y festivales del ámbito nacional –espacios donde se intercambian experiencias y saberes–, y desde los escenarios y encuentros académicos, se evidenció la poca conexión entre las puestas en escena de los bambucos de los diferentes departamentos, incluso desconociendo su presencia como tal en otros territorios. Todo ello despertó gran interés por el tema y de búsqueda de alternativas que ampliaran las fuentes de consulta.

No se pretende profundizar ni mucho menos concluir acerca del origen del bambuco colombiano: que si es indígena o africano no es el asunto. Más pertinente es resaltar que en la actualidad se considera que es plenamente mestizo, y en eso radica el valor que requiere dársele.

Precisamente, el interés se generó al mirar a través de quiénes disfrutaban “las danzas” y de cómo los bailarines ensayan, se visten y desarrollan las coreografías del director del grupo, para proponer una reflexión acerca de cómo lograr una apropiación de este aire coreo-musical que, aunque muy colombiano, a veces es llevado a escena desprovisto de identidad.

1.2 Justificación

Es innegable que el bambuco es el aire musical danzado más popular entre los pueblos andinos y también de gran importancia en algunos territorios del Pacífico colombiano.

Hasta hace algunos años se hacía la diferencia regional en los tipos de bambuco; se hablaba de un bambuco lento y melancólico en el Cauca; otro de carácter fiestero en el Tolima y los Santanderes; y otros de tipo campesino, gracioso y madrigalesco en el altiplano cundiboyacense. (Ocampo, 2012, p. 106)

Con el pasar de los años, estas diferencias se han diluido entre los grupos folclóricos, y hoy pueden verse bambucos donde poco se cuidan la música, los vestuarios, los pasos y figuras y,

mucho menos, la esencia interpretativa del carácter identitario en cada territorio; por tal motivo es importante aportar a la sistematización de sus características y recopilar en un solo texto elementos que contribuyan a darles más soporte conceptual e interpretativo a las puestas en escena de los grupos folclóricos.

En este sentido, para el maestro Alberto Londoño, “la danza es un cuento que se cuenta con el cuerpo y se vive con el alma” (2009, p.104). Al respecto, es importante reconocer que, en ese proceso, las formas tradicionales pasan por etapas de codificación, diseños coreográficos y vestuarios que alimentan la puesta en escena; sin embargo, se debe ser muy cuidadosos en no desvirtuar la “esencia” y, por lo contrario, nutrirla de sentido.

Al hablar de las enseñanzas recibidas de Jacinto Jaramillo, el mismo autor afirmó lo siguiente: “la puesta en escena de una danza folclórica tiene dos componentes fundamentales: el desarrollo propio de cada manifestación en el territorio y las primeras puestas en escena de estas tradiciones, las mismas que se fueron validando en el tiempo. (Londoño, 2009)

Por ello es importante seguir generando contextos de reflexión y análisis sobre estas danzas que se establecen en los repertorios dentro de obras producidas y circuladas, que, tal como lo afirmó García (2015), llegan al espectador por medio de coreografías diseñadas a partir de elaboraciones e interpretaciones de los elementos folclóricos tomados de referentes identificables: investigadores que recolectaron observaciones e impulsaron documentos o compendios y cartillas coreográficas donde se registran las características de las danzas que posteriormente fueron apropiadas y masificadas. Estos investigadores/creadores, como Jacinto Jaramillo o Delia Zapata Olivella, son llamados maestros y están considerados como la columna vertebral de las creaciones coreográficas de la mayoría de grupos folclóricos.

Se pretende así reconocer que la actual es una generación privilegiada, formada tanto por maestros que fueron pioneros de las puestas en escena de la danza folclórica, y que en muchos casos fueron herederos naturales de la tradición o testigos de primera mano, como por académicos que investigaron en el territorio fenómenos que ya no están vigentes. La labor está entonces en reconocer qué trabajo debe validarse con los grupos donde participan los autores y cuáles son los maestros que guiarán su práctica. Esto, en todo caso, es otra tela que cortar, que solo se trae a colación para poner en el tapete el asunto de cómo fue, en parte, el camino de BAMBUCOLOMBIA en su búsqueda por minimizar la generalización que se le ha hecho al

bambuco, y para aportar a la riqueza y la definición de los sentidos, significados, símbolos y cualidades del movimiento.

En ese orden de ideas es necesario reconocer la relación de la danza folclórica como práctica artística con los contextos políticos, sociales, culturales y artísticos colombianos en la apropiación y recreación en las piezas coreográficas de los bambucos.

La necesidad de recuperar la memoria de los fenómenos culturales y artísticos en Colombia es evidente no solo para el sector de la danza, sino para las artes en general. Para nuestro caso particular, entender el fenómeno dancístico colombiano es un asunto de urgencia, debido a que muchos de los pioneros empiezan a desaparecer y su legado inmaterial aún no ha sido recogido ni mucho menos estudiado. (Lindo de Las Salas, 2018, p. 16)

Precisamente, en relación a lo que refiere esta autora, dentro de los pocos documentos que se conocen en los que se ha mencionado el bambuco existen textos literarios como las cartas de 1819 del general Francisco de Paula Santander al general Joaquín París Ricaurte, además de algunos versos de Rafael Pombo que datan de 1857; también obras como *La historia de la literatura en Nueva Granada*, de José María Vergara y Vergara, escrita en 1867, hacen alusión a este aire musical y danzado como parte de eventos sociales y de entretenimiento en medio de las campañas libertadoras. (Miñana Blasco, 1997)

En la actualidad son pocos los que recuerdan o tienen idea de estas notas o narraciones de tales sucesos, lo que hace más atractiva la idea de traerlos a colación en un texto que enriquezca las bibliotecas física y virtual y los imaginarios personales a través de esta investigación, que hace un aporte al fortalecimiento y el registro de la memoria, permitiendo reconocer, tal como lo propuso Castiblanco Silva (2016), que uno de los principales símbolos nacionalistas impuestos por las élites criollas fue el aire nacional conocido como bambuco y no otras músicas presentes en el país en esa época.

Otro aporte de esta investigación está relacionado con la identidad que alberga el bambuco, enfatizando sus músicas, vestuarios, formas, pasos, figuras, pero, sobre todo, la carga interpretativa que envuelve esta manifestación folclórica en cada región. Por ejemplo, desde “La guaneña” nariñense y el currulao de la región Pacífico hasta el bambuco zapateado de Norte de Santander, son muchos los caminos recorridos por los aires de bambuco y las huellas que ha dejado en cada

territorio, y que se exponen en esta investigación, dando cuenta del verdadero tesoro para enriquecer y fortalecer el repertorio de los grupos folclóricos, pues, más allá de las discusiones sobre su origen, es claro que ha sido suficientemente validado como parte del folclor nacional y hace parte fundamental del sentir del pueblo.

Por todo lo anterior, importantes pensadores como Parra Gaitán (2014) hicieron hincapié en la importancia de determinar desde qué modelos, dentro del actual debate historiográfico y artístico, se puede formular una historia de la danza en Colombia, y de la manera como se registre o se siga el indicio de la memoria para el caso de obras dancísticas. Esta investigación pretende brindar un aporte a la construcción de este camino que, en ocasiones, parece diluirse.

1.3 Pregunta de investigación

¿Qué elementos estéticos de las puestas en escena de doce danzas con aire de bambuco de las regiones Andina y Pacífico colombianas aportan a su identidad teniendo en cuenta la diversidad territorial?

2. Marco de referencia

2.1 Antecedentes

La literatura especializada proporciona investigaciones, libros, revistas, tesis de grado y otras publicaciones direccionadas a la música y la danza y su arraigo popular, algunas de las cuales abarcan el bambuco como aire musical y danza tradicional, tema principal de esta investigación.

Estos hallazgos han sido elaborados desde distintos enfoques: la antropología, el saber ancestral, la tradición y conservación de las costumbres populares y las puestas en escena, que, aunque diferentes a simple vista, guardan una estrecha relación.

A nivel internacional, nacional y regional se encontraron trabajos escritos y audiovisuales que soportan parte de esta investigación. Autores como Guillermo Abadía Morales, Jacinto Jaramillo, Alberto Londoño, Asia Johana Castro Zambrano, Menandro Bastidas, Camilo Andrés Castiblanco Silva y Javier Ocampo López, entre otros, han abordado el tema desde el origen de la palabra “bambuco” hasta su forma de bailar, sus pasos, figuras coreográficas, trajes y otras características, según las regiones donde están ubicados.

2.1.1 Investigaciones regionales

Aunque no existe un corpus abundante de publicaciones académicas a nivel regional que puntualicen el bambuco danzado y la forma como llegó a los repertorios de los grupos folclóricos –en los cuales ahora es infaltable–, se relacionan a continuación dos obras cuyos aportes son fundamentales, pues están enfocados de forma particular en la puesta en escena del bambuco en Antioquia.

El cuento de la danza. De la danza folclórica en Antioquia, 1953-2010 (2011), del maestro Alberto Londoño, bailarín, escritor, investigador y promotor cultural de Medellín, que creó más de cuarenta coreografías de danzas tradicionales del territorio nacional. Su libro describe la llegada de las primeras puestas en escena del bambuco influenciadas por el trabajo coreográfico del maestro

Jacinto Jaramillo y, adicionalmente, detalla cómo los antioqueños se apropiaron de tales propuestas.

Entre sus recuentos destaca algunas de las primeras presentaciones realizadas en la década de 1950 al lado de otros bailarines y coreógrafos pioneros de la danza en Medellín como Alberto Restrepo, Berta Piedrahíta y Pedro Betancur. (Londoño, 2011)

Además, hace mención del evento Semana del bambuco, donde a la puesta en escena del bambuco se la llamó la “Promesa a la Virgen”, comenzando con ello a motivar en las demás agrupaciones nuevas creaciones –al estilo paisa– en torno a esta danza. Así pues, en Antioquia el bambuco se baila más saltado y rápido que el original, lo que lo diferencia de las versiones del resto del país. (Londoño, 2011)

La obra es importante para esta investigación porque da cuenta de la apropiación de la propuesta del bambuco de Jacinto Jaramillo y ratifica al maestro Londoño como pionero de estas puestas estéticas del bambuco en Antioquia, propuesta que ha sido convalidada por los grupos folclóricos del departamento.

El segundo antecedente de Mónica David Valencia (2015) –investigadora de esta monografía–, hace parte del *Manual de danzas folclóricas del departamento de Antioquia*, y está relacionado con el bambuco como danza. Esta publicación fue auspiciada por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, destacada entidad de orden nacional fundada en 1963 por Joaquín Piñeros Corpas, Ramón de Zubiría y Eduardo Lemaitre, declarada como Cuerpo consultivo del Gobierno nacional mediante la Ley 433 de 1998. En ella se reúne la Junta Nacional de Folclor y se edita la *Nueva Revista Colombiana del Folclor*.

Su aporte reúne algunas de las danzas folclóricas más tradicionales del folclor antioqueño y, dentro de ellas, la autora destaca de manera especial al bambuco como una de las más representativas del folclor de este departamento en el repertorio de los grupos folclóricos. Cabe resaltar que incluye además un recuento de su desarrollo histórico y la temática, los pasos, las figuras representativas, los trajes y otras características de esta danza de repertorio. Adicionalmente, brinda detalles de las formas coreográficas, acompañadas de una propuesta planimétrica, e incluye un CD con la música y la propuesta danzada. (David Valencia, 2015)

Es así como los aportes de este tipo de publicaciones ponen de precedente la importancia del bambuco como danza del repertorio folclórico antioqueño y la clara influencia de los aportes del maestro Alberto Londoño para su puesta en escena en este departamento.

2.1.2 Investigaciones nacionales

En este apartado se relacionan artículos, investigaciones y libros que destacan la importancia del bambuco a nivel nacional, detallando tanto las primeras puestas en escena como las más recientes, que apenas comienzan a inspirar las creaciones de nuevos coreógrafos.

El artículo “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”, de Carlos Miñana Blasco (1997), describe cómo el proceso histórico del llamado “ritmo nacional por excelencia” fue enriquecido por una larga historia que desconoce sus orígenes negros e indígenas, contradiciendo su pretendida legitimidad nacional. Mediante un mapeo a modo de línea de tiempo, el autor realiza una reconstrucción que muestra el recorrido del desarrollo de los bambucos en Colombia, destacando que indígenas, negros, mestizos y blancos caucanos, sin un análisis muy profundo, siempre han sabido que el bambuco es de ellos, pues cuando lo tocan se reconocen el uno con el otro como hermanos de una misma tradición.

El aporte de Miñana Blasco radica principalmente en establecer cómo, desde el devenir histórico de cada territorio, el bambuco ha sido la excusa que permite la permanencia en el tiempo de los rasgos característicos de sus gentes y los sentires de su cultura.

La danza folclórica en Caldas. Investigación de ritmos ancestrales, de Julián Bueno Rodríguez (2015), ganador de la beca de investigación 2.^a Bienal Internacional de Danza Cali 2015, del Ministerio de Cultura de Colombia y Proartes, brinda un excelente aporte en el campo de la danza folclórica tradicional, ya que devela hallazgos desde 1960 en torno a las danzas de este departamento, así como un significativo panorama de las expresiones culturales autóctonas que otorgan identidad y significado a “lo caldense”.

Adicionalmente, Bueno Rodríguez (2015) describe las danzas ancestrales de algunos territorios indígenas que por su incalculable valor aportan una mejor comprensión del folclor andino colombiano. Ellas han sido divulgadas por la agrupación Danzas del Ingrumá de Riosucio

durante más de 45 años bajo la dirección del autor, convirtiéndose así en un banco de memoria de la danza tradicional caldense.

Por lo anterior, sus apreciaciones y su juiciosa investigación –de manera especial la indagación detallada del bambuco caldense–, aportan importantes elementos tanto del contexto como de su puesta en escena: “espero, sí, que la reseña de cada paso del bambuco caldense, con su respectivo nombre, sirva de orientación y guía a bailarines y directores para su correcta interpretación”. (Bueno Rodríguez, 2015, p. 46)

El trabajo de investigación que sustenta el video *Opita soy: cuando el Huila enseña su folclor, Colombia aprende el sanjuanero*, de Nelson Augusto Osorio Rodríguez (2017), enfatiza la cultura de este departamento, en particular las expresiones artísticas que se desarrollan en el Festival Folclórico y Reinado Nacional del Bambuco. Este evento, que lleva 63 años de realización ininterrumpida, es un referente primordial para este trabajo, toda vez que hace alusión a una de las variantes del bambuco más difundidas a nivel nacional e internacional: el sanjuanero. Desarrollado a través de tres fases –preproducción, producción y posproducción–, el video apunta a que el sanjuanero llegue a instituciones educativas, grupos culturales y a los mayores.

El trabajo de grado *Las manifestaciones socioculturales del Patía a través del bambuco patiano*, de Ángela Johanna Angulo Villafañe (2020), indaga sobre el entorno sociocultural de la región del valle del río Patía a partir de esta modalidad, uno de los elementos que conforman la identidad de esta comunidad y que ha venido transformándose con el tiempo. Así, su investigación muestra la resistencia constante de los patianos por mantener su cultura musical, sus instrumentos, danzas y letras de las canciones, además de la permanencia del bambuco patiano en la actualidad.

En el primer capítulo, la autora expone el movimiento de la diáspora africana en Colombia y destaca cómo fue la ocupación del territorio en el valle del Patía, analizando cómo, en este proceso, el bambuco se fue ligando a la parte social y pasó a ser parte de su desarrollo interpretativo. (Angulo Villafañe, 2020)

En el segundo capítulo, la autora describe los géneros musicales que se derivan del bambuco viejo y se practican en el interior de la región Andina –el bambuco cundinamarqués, el sanjuanero y el rajaleña, entre otros–, y puntualiza sobre la vigencia actual del bambuco patiano y las metodologías que se implementan para que su difusión fuera del Patía prevalezca. (Angulo Villafañe, 2020)

De lo anterior se colige su valor para esta investigación, en tanto establece cómo se pueden dar transformaciones en un hecho folclórico por factores como la desaprobación social, la prohibición en la época colonial, la política y la tecnología, todo ello sin dejar a un lado el hecho de que el patiano es uno de los bambucos menos difundidos en el repertorio folclórico colombiano.

2.1.3 Investigaciones internacionales

En este apartado se muestran trabajos de investigación realizados en otros países cuyo objeto de estudio es el bambuco como aire musical colombiano y su relación con otros ritmos foráneos, estableciendo paralelos entre los desarrollos musicales que influyen las manifestaciones danzadas.

La tesis doctoral *“No doy por todos ellos el aire de mi lugar”*: la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX, de Jesús Emilio González Espinosa (2006), aborda la importancia de este género durante el siglo XIX como factor simbólico de la nacionalidad de Colombia, que lo diferencia de otras manifestaciones musicales surgidas en la región Andina. Adicionalmente, detalla las transformaciones del bambuco a lo largo del período de estudio, que fueron determinadas por los usos, valores, actitudes y motivaciones que despertó en la sociedad bogotana del siglo XIX, incidiendo directamente en su recepción, divulgación y aceptación.

La obra también destaca la relevancia social de este género en la Bogotá del siglo XIX y precisa que su imagen indígena y campesina fue utilizada como símbolo de argumentación de identidad al justificar la opresión española, que generó una imagen de hermandad sin distinción de clase social o raza. Estos elementos fueron decisivos posteriormente para enmarcar el posicionamiento del bambuco como música nacional (González Espinosa, 2006). Este antecedente es importante para la investigación, porque ayuda a establecer que el bambuco tiene un protagonismo diferencial como aire musical y danzado frente a otras manifestaciones que hacen parte del repertorio folclórico colombiano, motivo suficiente para generar reflexiones académicas más profundas en búsqueda de entender e identificar sus diversas formas.

El artículo “El bambuco colombiano en la música cubana”, del compositor, profesor, guitarrista y gaitero cubano Armando Rodríguez Ruidíaz (2019), expone las influencias de este género en Hispanoamérica desde principios del siglo XX, cuando salió de Colombia para hacerse popular en otros países, y establece que pasó a ser parte de composiciones e interpretaciones de muchos músicos cubanos que lo enriquecieron con los estilos autóctonos de la isla.

Este autor establece la evolución del bambuco en dos etapas: la del bambuco tradicional como manifestación musical popular y espontánea de origen campesino y autores desconocidos que no fue registrada en partituras y, en su mayoría, fue transmitida por tradición oral; y la del bambuco académico, impulsada por músicos con conocimientos teóricos y entrenamiento formal. Asimismo, ubica su origen en la región de Cauca, de donde llegó a Bogotá en una época donde sumó los valores necesarios para considerarse sinónimo del nacionalismo colombiano. Finalmente, postula que el bambuco es rítmicamente correspondiente a una familia de géneros de canciones y danzas españolas de los siglos XVI al XVIII, de ritmos sesquiálteros que se originaron en las colonias americanas en el siglo XIX, como el zapateo cubano, los sones jarochos mexicanos, la espiga panameña, la zamacueca peruana, la cueca chilena y el gato argentino. (Rodríguez Ruidíaz, 2019)

Este referente es importante para la investigación, toda vez que expone similitudes entre la música, la danza y los trajes del bambuco colombiano con otros géneros asentados en Latinoamérica, y pone en evidencia el hecho de que traspasó fronteras.

2.2 Referentes conceptuales

Cuando se habla del bambuco como la suma de expresiones musicales y dancísticas, hay que tener presente que no son únicas: este género recorre los territorios del Pacífico y se repliega por la región Andina tomando características diferentes y propias de la identidad de las gentes que la habita y se apropian de este aire contagioso. Es así como, en algunos casos, las danzas conservan su gentilicio –patiano, caldense, caucano–, mientras que en otros les asignan un apelativo bambuco viejo o currulao, sanjuanero, guaneña.

Se hace entonces necesario establecer la teorización, la descripción y los alcances de algunos conceptos que aportan elementos importantes al objeto de estudio: territorio, identidad, danza folclórica, tradición, puesta en escena, elementos estéticos y, más aún, la relación entre ellos.

2.2.1 Cultura, territorio e identidad

Existen múltiples y amplias definiciones del término cultura y los diversos ámbitos en los que aplica su concepto; con todo, en aras de delimitar la investigación, *cultura* se define como aquello que es inherente al ser humano: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimiento y creencias que hacen parte de su desarrollo individual y colectivo. Según Molano (2007, p. 72), “la cultura es algo vivo, compuesta tanto por elementos heredados del pasado como por influencias exteriores adoptadas y novedades inventadas localmente”.

Para la Unesco, cultura es lo que constituye el ser y configura su identidad:

Cultura es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones. (Unesco, citada por Molano, 2007, p. 72)

La cultura juega un papel importante en el desarrollo de un territorio y la construcción de lo identitario. Es así como existen manifestaciones culturales que se expresan con mayor intensidad que otras en su sentido de identidad, otorgándole a esta una especial valoración frente a la cotidianidad; tal es el caso de las fiestas, las procesiones, la música y la danza, que por su trascendencia y representatividad frente a una comunidad son reconocidas como patrimonio cultural inmaterial por esta organización de Naciones Unidas y ocupan lugar privilegiado dentro del abanico de la identidad cultural de una nación.

Para la Unesco, el patrimonio cultural inmaterial que se transmite de generación en generación es recreado constantemente por las comunidades y los grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad

humana (Molano, 2007, citando a la Unesco). En este sentido, Hall (2010, p. 421) propuso lo siguiente: “las culturas estables requieren que las cosas permanezcan en un lugar asignado. Las fronteras simbólicas mantienen las categorías ‘puras’ dando a las culturas significado e identidades únicas”. Para este estudioso de los fenómenos sociales, dichas fronteras no son simples límites geográficos: se van diluyendo y mutando mientras los caminos conectan los territorios y dejan en cada lugar las huellas que les otorgan identidad y conforman su cultura.

El concepto de identidad cultural encierra entonces la connotación de pertenencia a un grupo social en el que se comparten rasgos culturales como costumbres, valores y creencias. Según Molano:

La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro. (Molano, 2007, p. 73)

En este sentido, la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural, y ambos construyen las memorias colectivas de aquellos pueblos que reconocen en su pasado los elementos simbólicos que les permiten construir sus manifestaciones culturales incluyendo las danzas folclóricas que hacen parte de su riqueza cultural y los representan.

En esta investigación se considera que todas estas características culturales e identitarias enmarcan los territorios, es decir, que más allá de los límites geográficos, lo que convoca a sus autores es la *identidad territorial*, que se constituye como la motivación de individuos, grupos y localidades por establecer espacios territoriales que comparten un conjunto de características propias de cierta manifestación cultural o folclórica en común; este es el caso concreto de los caminos y territorios recorridos por el bambuco. “De esta manera en particular, la connotación cultural regional es reconocida por todos a través de las especificidades legadas por el pasado y que se encuentran aún vivas”. (Molano, 2007, p. 75)

Hablar de territorio implica tener en cuenta las históricas luchas sociales y, con ellas, los procesos de reconfiguración de este concepto y de las identidades. El territorio y la territorialidad implican construcciones desde la identidad y la cultura, donde lo étnico y el cambio sociocultural conforman espacios diversos y variados. (Zambrano, 2011)

En este sentido, la construcción de identidades en la actualidad debe sobreponerse a los discursos sobre cultura y comunidad enunciados por la antropología en las últimas décadas, que no contextualizan a las comunidades dentro de procesos globales ni modernos, pues son precisamente las visiones abiertas las que explican las nuevas dinámicas territoriales como espacios móviles y cambiantes donde se visibilizan las culturas diversas como flexibles, cambiantes e inestables. (Zambrano, 2011)

En Colombia, el concepto de territorio visionado a partir del espacio geográfico se caracteriza por una gran diversidad de regiones donde a su vez se desarrollan dinámicas poblacionales específicas propias de la distribución de diferentes grupos étnicos –indígenas, blancos y negros–, establecidos en líneas de tiempo y espacio que han permitido generar diversidades donde “las identidades se construyen y están íntimamente involucradas con el territorio y el medio en el cual las poblaciones se desenvuelven”. (Zambrano, 2011, p. 44)

Es así como para autores como Haesbaert y Godelier (citados por Rincón García, 2012), el territorio cultural debe preceder a los geográfico, económico y político, en tanto está revestido de valores que trascienden lo material y la concepción del territorio como recurso, que se nutre de una diversidad compleja de elementos éticos, estéticos, espirituales, simbólicos y afectivos. Godelier (citado por Rincón García, 2012) destacó en la dimensión cultural del territorio la importancia de los elementos inmateriales y simbólicos. Visto así, los territorios para esta investigación deben ser abordados desde una mirada que comprometa una diversidad identitaria provista de constructos históricos y culturales.

2.2.2 Las danzas folclóricas tradicionales

En esta investigación cobra especial interés el hecho folclórico mirado desde lo que se entiende por danzas folclóricas tradicionales, más allá de lo que se aprecia como antiguo o rural o como la supervivencia de algo que transita entre los territorios, donde los conocimientos y las manifestaciones culturales –creencias, costumbres, danzas, músicas, comidas, etc.– se perciben articuladas por una identidad adquirida desde las comunidades.

Esos conocimientos y manifestaciones culturales son transmitidos de generación en generación, asumidos, asimilados, reinterpretados e impulsados de manera colectiva, estableciendo rasgos afines e identificables, permeados por constantes cambios simbólicos según el contexto, la memoria, la necesidad inmediata o el propósito del transmisor. (García, 2015, p. 33)

Las concepciones de lo folclórico y lo tradicional en el espacio de la danza han sido durante años un punto neurálgico tanto desde lo técnico como de lo estético y lo creativo. Para García (2015), el folclor puede asumirse en la actualidad desde tres condiciones o funcionalidades: la de cultura popular tradicional, la científica como disciplina con inclinación antropológica – comúnmente designada con mayúscula: Folclor o Folclorología– y la de la proyección folclórica, entendida como reinterpretaciones de estos hechos y elaborada con objetivos expositivos o artísticos.

En este sentido, Parra Gaitán (2014), estudioso de los aportes del maestro Jacinto Jaramillo, afirmó que la proyección de las danzas folclóricas es fruto de una producción artística que se desarrolla en cuerpos preparados para el movimiento y la interpretación, el estudio juicioso del vestuario, los desplazamientos y los movimientos coordinados, y los arreglos musicales, maquillajes, etc., que guardan relación con lo que tradicionalmente la inspiró, pero que, sin duda, ya no es igual. Frente a esto, las preocupaciones de Jaramillo eran “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, citado por Parra Gaitán, 2014, p. 98)

Para esta investigación, lo folclórico es determinante en la consolidación de la identidad nacional, ya que protagoniza los sentidos de pertenencia que se articulan en las prácticas danzadas produciendo significados a partir de las relaciones que gestan procesos de identidad a través de su movilidad en los territorios y hacia ellas. Como lo aseveró García (2015, p. 33), “el folclor colombiano determina los modos de hacer y ser del colombiano, sus prácticas, incluida la danza, constituyendo un discurso, una imagen de país y de sus diversas regiones”.

Esa imagen es determinante para afianzar el sentimiento de pertenencia y hasta un cierto fanatismo por la herencia de los antepasados que agitan la bandera del “fervor tradicionalista”, lo cual, ciertamente, es una de las razones primarias que abren camino a las manifestaciones del folclor en la danza.

Actualmente se vive una práctica de la danza en búsqueda de renovarse, reinventarse, fusionarse con nuevas tendencias; no obstante, lo importante es precisar que, en la danza folclórica, los elementos estéticos y compositivos tienen una determinante carga simbólica e identitaria que no debe omitirse y que retiene características tan importantes como la custodia de las tradiciones y las costumbres; sin ella se diluye la esencia que la define, aunque esto no quiera decir que otras exploraciones creativas sean menos valiosas.

Dentro de esta conceptualización es importante tener en cuenta lo que se considera *tradicional*, un concepto que alberga las vivencias dancísticas naturales y espontáneas que cuando se insertan en el seno de una colectividad se perpetúan en el tiempo como experiencias significativas, pasando a ser parte permanente de sus fiestas, carnavales, rituales de muerte, nacimiento, religiosidad, etc. Es entonces cuando se reconocen como tradición y algunas, incluso, como patrimonio.

En este sentido, y en conformidad con los conceptos anteriores, Ocampo López (2012) consideró que todo hecho folclórico –entre ellos las danzas– es tradicional cuando mantiene algunos de sus rasgos característicos: son vivencias colectivas, populares, empíricas, que surgieron de manera espontánea, se identifican con la vida social y espiritual de una comunidad, son geográficamente localizables y tienen expresión regional porque guardan relación con la identidad de los pueblos. Además, “favorecen el olvido de los iniciadores del proceso, sean artistas o maestros en danza... la anonimidad va borrando los rasgos de los orígenes” (Ocampo López, 2012, p. 13)

2.2.3 La puesta en escena de la danza folclórica

Para dar apertura a este apartado es necesario hacer algunas consideraciones sobre la *puesta en escena*, entendida como el diseño de la acción dramática de la danza: un conjunto de movimientos, gestos y actitudes; en otras palabras, la armonía entre el guion y la interpretación. Según Jacques Copeau (citado por Fernández, 2016, p. 13), “es la totalidad del espectáculo escénico que surge de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza”. Para este propósito en la danza folclórica, el director y coreógrafo –que en ocasiones fungan como una sola

persona– entrelazan los intérpretes y bailarines en un diseño coreográfico que se amalgama con los vestuarios, las músicas y la escenografía, que deben guardar relación con el hecho folclórico que se narra.

La puesta en escena es definida como los diferentes esquemas de integración (sintaxis) que ponen en funcionamiento la interacción del texto dramático como sistema de causalidades y el texto espectacular como sistema de significación. El texto escénico o espectacular es la contextualización del enunciado, la concreción (estética) del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, proxémica, ideologización del texto, kinésica, puesta en contexto de enunciación/enunciado. (Fernández, 2016, p. 14)

Juan Antonio Hormigón (citado por Garrido, 2005, p. 7) definió la puesta en escena como un concepto que en ocasiones es remplazado por la palabra “escenificación”, definida como “el proceso de definición estética y de realización material de un espectáculo, desde la idea inicial hasta la representación primera, en que se establecen contactos con un público”.

En este sentido, la puesta en escena se entiende como la materialización de una idea o inspiración que se lleva a un escenario a través de la disposición de los elementos propios de una manifestación artística –música, danza, teatro, etc.– en un tiempo y un espacio determinados, generalmente buscando comunicarle hechos, sentimientos y vivencias a un espectador.

En el caso de las manifestaciones folclóricas hechas danzas de repertorio de las agrupaciones, estas son recopiladas y validadas al ser asumidas como “auténticas”; sin embargo, entran en un proceso de reconfiguración pensado para las necesidades de la proyección en escena y la circulación. Por esta razón se reconoce el folclor coreográfico como la expresión del alma popular en relación con el espacio geográfico, la esencia lúdica del ser humano, la tradición cultural, la música y las danzas, respetando la concepción del colombiano dentro de la diversidad regional y nacional, para que, al conocer las danzas que hacen su identidad, se puedan amar, conservar y difundir. (Zea, 1991)

En la búsqueda de llegar al público, la danza folclórica se ha convertido en un género dancístico que transita de manera dinámica en los territorios nacionales abriendo paso a la creación de obras que se llevan a cabo en academias, grupos, escuelas de danza y demás espacios que se van especializando en la práctica de estas danzas y en la creación de propuestas para la escena cada vez

más elaboradas, que luego suelen circular en festivales, teatros, concursos y todo tipo de espacios culturales que las convoquen.

Se puede decir entonces que la danza folclórica es una práctica organizada donde se crean propuestas coreográficas para un espectador que surgen de elaboraciones e interpretaciones de los elementos folclóricos a partir de referentes representativos en su desarrollo.

Es importante destacar algunos estudiosos que recolectaron observaciones e impulsaron documentos, compendios y cartillas coreográficas en los cuales se determinaron las características y elementos estéticos que se fueron legitimando y masificando. Así, las danzas folclóricas llegaron a escena gracias a los hoy llamados “maestros” como Jacinto Jaramillo, Delia Zapata Olivella y Alberto Londoño, considerados “la columna vertebral fundamental en los constructos coreográficos”. (García, 2015, p. 35)

2.2.4 La estética y sus elementos en la danza tradicional

Para Umberto Eco (1985), la estética es un fenómeno que busca entender la diversidad de actitudes posibles y gustos dentro de múltiples subjetividades para apreciar la variedad de expresiones de estilos y criterios formativos, en la búsqueda de ofrecer una lectura de los procesos interpretativos de las diversas proyecciones artísticas.

Los elementos estéticos que alimentan la puesta en escena en la danza tradicional son todos aquellos que contribuyen a crear una apropiación de la realidad que, desde la danza y la música de los pueblos, interpretan la identidad con la influencia del legado, tradiciones, enseñanzas, comportamientos y costumbres que en todos los territorios se transmiten de generación en generación de manera consciente o inconsciente. Es así como las características estéticas en la danza folclórica tradicional constituyen un sistema semiótico que define la obra danzada como testimonio de una cultura.

En este sentido puede considerarse que en la danza se crean experiencias estéticas que surgen de las comunidades en la búsqueda de expresar sus creencias y costumbres, diseñando formas de interpretar y de dar a conocer sus vivencias cotidianas y entender su significado para compartirlo con quienes se acercan a conocerlo.

Estudiar un pueblo a través de sus manifestaciones artísticas es un enriquecimiento personal y una satisfacción para el espíritu, es como leer un buen libro o realizar un viaje donde el conocimiento de la historia permite compartir, dialogar y comunicar una vivencia estética. (Tamayo de Serrano, 2002, p. 12)

A partir de los postulados anteriores se puede afirmar que la danza folclórica de proyección comprende creaciones coreográficas que representan elementos del fenómeno folclórico en diferentes proporciones. “Desde ella se propician expresiones artísticas que re-elaboran y re-significan formas folclóricas mediante procesos cinético-estéticos, atendiendo al contexto y al objetivo escénico que se desea lograr” (García, 2015, p. 33). Estos elementos estéticos básicos deben darse simultáneamente y estar relacionados entre sí para darles significado a la danza.

Para Dallal (2020), estos elementos son el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento –sentido y significado–, el tiempo –ritmo y música–, la relación luz/oscuridad, la forma o apariencia y el espectador participante. En esta investigación cobran especial interés los que dotan de identidad a la danza folclórica, sin desconocer que todos en conjunto son imprescindibles en la propuesta estética de la puesta en escena. Así, se hace énfasis en los siguientes:

El cuerpo y el movimiento del bailarín, que, para Parra Gaitán (2014), es donde confluyen los aspectos sociales, biológicos y éticos que materializan las acciones técnico-constructivas que se desarrollan de formas diferentes en cada grupo social y que determinan diferencias en el movimiento. En otras palabras, para reconstruir una danza es necesario reconocer el contexto donde se originó y comprender las técnicas corporales de las cuales se debe partir para llegar a la interpretación. Según este autor, el cuerpo que se muestra en escena “no solamente no es real, sino que no puede serlo”. (2014, p. 25)

Al respecto, Milly Ahón Olguín, exdirectora de la Escuela Nacional de Folklor de Perú, estableció la valoración de la calidad danzaría de un portador o intérprete como el manejo de los siguientes elementos:

- Coreografía: dominio del espacio, diseño técnico de figuras coreográficas –planimetría y estereografía– y clima escénico referido a la energía individual y colectiva motivada por la emoción y el disfrute de bailar. En resumen, los procedimientos y formas para darse cuenta, inicio, desarrollo y término de la expresión cinético-rítmica.

-
- Calidad interpretativa: habilidades y destrezas danzarias, proyección corporal, y calidad de los movimientos. Forma y estilo.
 - Dramaturgia: desarrollo del tema, orden en la estructura, personajes principales, simbolismo, gestos sonoros y carácter de la danza.
 - Relación música/danza: recreación cinética basada en manejo de pulso, acento, ritmo y fraseo musical.
 - Manejo de vestuario y elementos escénicos: elementos necesarios y oportunamente manejados con pertenencia espacial y temporal. (Ahón Olguín, 2002, p. 4)

Es allí donde el impulso del movimiento dota de sentido y significado la acción de bailar y la calidad de los movimientos que, en el caso de la danza folclórica, echa mano de los constructos de la memoria colectiva transmitidos de generación en generación, y que, alimentados por las codificaciones establecidas por los maestros para la puesta en escena de la danza folclórica, enriquecen el carácter interpretativo.

El tiempo –el ritmo y la música– es, sin lugar a dudas, una parte fundamental del hilo conductor para la puesta en escena de la danza folclórica tradicional, pues, en este universo estético, los ritmos y su carácter son esenciales para todo intérprete.

Para Congote Posada (2011), el ritmo y la música tienen una participación en el movimiento y la danza, que puede ser vista desde dos aristas: el cuerpo moviéndose en el tiempo o bajo una estructura rítmica. En la primera, movimiento y tiempo se conectan más en paralelo a la fórmula rítmico musical: el movimiento transcurre sobre el tiempo considerando la duración, la medida, la pulsación y la velocidad; en la segunda, el movimiento se conecta con el tiempo desde estructuras rítmicas fijadas que afectan valores como la acentuación, la sincronía y la reproducción.

Así pues, como parte fundamental del hilo conductor de la puesta en escena, el tiempo –el ritmo y la música– debe seleccionarse de manera tan cuidadosa como la misma interpretación musical, pues también está dotada de su propia identidad que, según el contexto, se acompaña con determinados instrumentos y bajo los matices interpretativos propios de cada región. Por ejemplo, mientras que en Cundinamarca y Antioquia vibran los bambucos a través de las guitarras, los tipes y las bandolas, en Huila y Tolima retumban las tamboras y, en el Pacífico Sur, las marimbas.

Es importante, además, tener en cuenta lo siguiente: “la música no es ficción: es un estímulo real que, sin embargo, provoca la visualización de imágenes provenientes de nuestra memoria individual y colectiva” (Garrido, 2005, p. 6). Así pues, las notas musicales transmutan el cuerpo del intérprete potencializando en él un cuerpo expresivo entre el sentimiento y la técnica donde su dramaturgia está directamente al servicio de la puesta en escena. Para ello es necesario dotar la música de sentido, y la selección de la pieza musical debe guardar relación con lo que se busca interpretar; en el caso de los bambucos es indispensable que la carga identitaria de la música sea un vínculo entre el territorio y sus tradiciones.

Haciendo una referencia específica al bambuco, hay que decir que, en términos generales, su música cumple una métrica escrita tradicionalmente tanto en el compás de 3/4 como en el de 6/8, algo que ha generado múltiples polémicas. Otra de las características importantes es la ubicación de los acentos y el cambio armónico en la interpretación de las obras. Tanto estas características, como las dificultades que pueden presentarse en su escritura contribuyen a la diversificación de este aire musical y a la consolidación de diferentes criterios en torno a su interpretación. Estos desfases rítmicos y armónicos se le han atribuido al bambuco escrito en 3/4, tradición que surgió a inicio del siglo XX con el maestro Pedro Morales Pino, reconocido como el padre de la música colombiana. (Jordán Beghelli *et al.*, 2016)

No obstante, la gran diversidad de criterios y controversias sobre la alternancia 6/8-3/4, en la variedad de formatos instrumentales se encuentran elementos musicales que les dan carácter similar a los bambucos; por ejemplo, pueden presentarse en términos de pregunta-respuesta, escribirse en modo mayor o menor con modulaciones, o enfatizar otras tonalidades que dinamicen la pieza musical. Se puede observar, además, que la mayoría de los bambucos son tripartitos, aunque algunos pueden ser bipartitos; su morfología varía entre ABAC, ABC, AABBC y AAB. (Jordán Beghelli *et al.*, 2016)

Estos elementos compositivos son fundamentales a la hora de diseñar la coreografía y la propuesta estética en conjunto, pues tanto el carácter de la pieza musical –fiestera, melancólica, altiva, campesina, indígena, negra, etc.– como la distribución de las frases musicales deben verse reflejadas en la danza, sus movimientos, recorridos, intenciones y, obviamente, en la interpretación del bailarín.

Dentro de la forma, la coreografía posee también características de diseño y composición propias de cada manifestación. En este sentido, Garrido (2005, p. 15) estableció que la obra coreográfica es una estructura organizada donde la pieza dancística comprende un orden mayor que otras manifestaciones artísticas, con elementos complejos que deben unificarse, integrarse e identificarse como un todo en la experiencia coreográfica. “La vocación abstracta de algunos de sus elementos –el ritmo, el tiempo, el espacio virtual, el sentido, el impulso– devendrá situaciones, fenómenos y hasta objetivos concretos solo cuando los bailarines realicen y ejecuten el diseño coreográfico”.

Así pues, la coreografía es el diseño de movimientos previamente organizados sobre el espacio escénico, la sucesión de las figuras y los pasos que recrean la danza. Por su parte, la planimetría es el desarrollo de movimientos coreográficos en el espacio, la planigrafía es la representación gráfica de las planimetrías sobre el papel, y la estereometría es la descripción de la secuencia de movimientos corporales realizados por los bailarines. Para el manejo de todos estos elementos existen diferentes notaciones a nivel académico.

Estos elementos coreográficos se relacionan y vinculan de manera lógica como unidades compositivas en la danza folclórica; sin embargo, es indispensable guiarse por las pautas generales de la manifestación folclórica original y sus distribuciones circulares, lineales y en cuadrillas, elementos comunes en este tipo de expresión dancística.

Otro elemento estético fundamental cuando se habla de danza tradicional son los trajes y la parafernalia, que están establecidos bajo criterios que se han validado en el tiempo y el espacio de los escenarios, obviamente guardando estrecha relación con el acervo cultural de cada contexto y enriquecidos por formas, colores, texturas y materiales que hablan de los pueblos originarios asentados en cada territorio.

Es importante considerar que los trajes y ornamentos para la danza folclórica tradicional no se deben diseñar por simple gusto, pues hay una visión de la vida de las comunidades detrás de estas maravillosas manifestaciones de la cultura material. Cada territorio, cada época determinan la calidad del tejido del vestido, el color, el corte ceñido u holgado y los complementos; en otras palabras, todos los detalles estrechamente relacionados con los modos, los espacios y las formas de vida donde se desarrolla la danza que estén cargados de identidad. (Garrido, 2005)

En este orden de ideas es indispensable hacer una cuidadosa selección de los trajes y elementos, pues algunos tienen significados ancestrales, míticos y legendarios, incluso permanecen vigentes en las culturas indígenas, y un mal diseño o el uso inadecuado de ellos sacaría la danza de contexto. Cuando se habla del folclor tradicional, estos elementos son sumamente valiosos, pues corren el riesgo de caer en la tentación “decorativista” proveniente del deseo de hacerse notar por el lujo de los materiales, en el afán de cubrir las expectativas del mercado a través de una estética de decoración muy cargada. (Pavis, 2009)

Un último componente estético de las puestas en escena de danza es la luminotecnia y escenografía, elementos que usualmente no son considerados, y aunque puede que no tengan que ver mucho con la identidad –en particular la primera–, son importantes a la hora de la proyección artística, especialmente cuando la exhibición se ofrece en un escenario, ya que ayudan a crear ambientes según los climas y contextos de donde surgen las manifestaciones o puestas en escena; incluso pueden acompañar cuadros con intenciones especiales.

La luminotecnia es una técnica que estudia las diferentes formas de producción y control de la luz artificial, y su aplicación para fines específicos. Ella se encarga de generar unas buenas condiciones para que todo se vea bien, resaltando, por ejemplo, características específicas de una escena o creando un ambiente más cálido o frío. Por tal razón, la iluminación de un espectáculo de danza necesita conocer ciertos conceptos técnicos y estéticos del arte de iluminar, dado que focaliza escenas e ilumina otras con colores específicos en el tiempo adecuado para cada cuadro coreográfico; la iluminación engrandece la escena atrayendo el interés del público hacia la parte esencial de la danza: los bailarines los cuerpos, el vestuario y los movimientos.

Por su parte, la escenografía es el arte de arreglar y componer plástica, proporcionada y funcionalmente el espacio escénico para que se lleve a cabo una representación; por consiguiente, tanto esta como el vestuario tienen como objetivo principal la ubicación, es decir, situar la obra en un tiempo y un lugar, pero, sobre todo, ayudar a los bailarines a contar su historia.

Si bien la iluminación por sí sola permite la visibilidad de los movimientos de los bailarines y guía la atención del espectador, la combinación de escenografía, vestuario e iluminación crea una atmósfera y una estética que determinan un estilo y hacen posible apreciar mejor los movimientos coreográficos.

2.3 Contextos

2.3.1 Contexto histórico

Al convertirse en una nación pluriétnica, Colombia, dio paso a un sinnúmero de sucesos que por siglos fueron moldeando la historia y cultura de lo que hoy sucede como parte de una mixtura zanjada por el deseo de poder, la guerra, los encuentros sociales, el patriotismo y las luchas descolonizadoras e independentistas, las mismas que a muchos obligaron a desplazarse por el territorio de lo que en el siglo XIX era conocida como República de Nueva Granada.

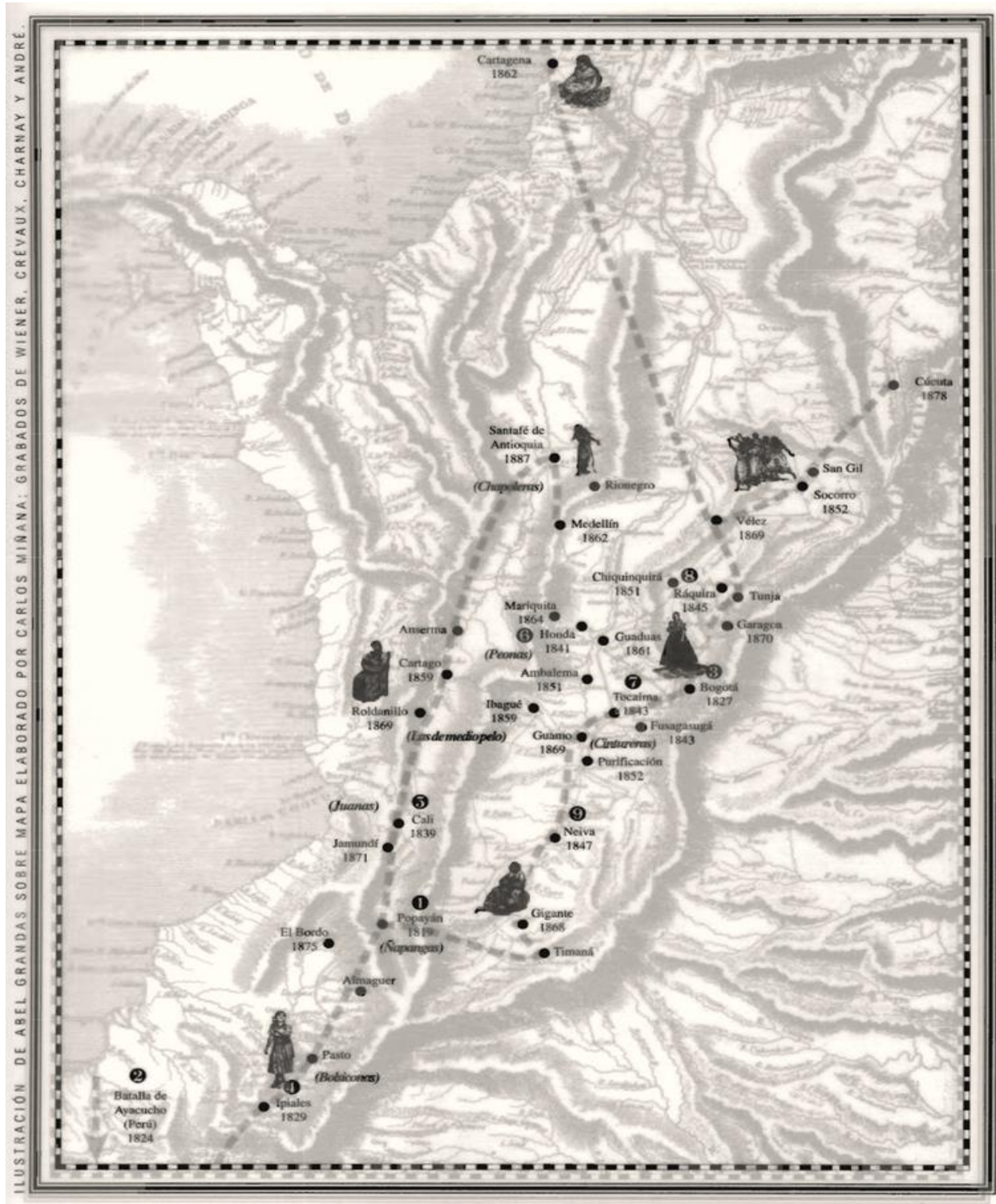
En esta época se escuchaban y bailaban las tonadas del bambuco en gran parte de lo que hoy conocemos como los departamentos colombianos [Figura 1].

Siempre he creído que el bambuco pasó de Cauca a Tolima; de allá a Cundinamarca y de Cundinamarca al Sur de Santander. Algo se baila en Antioquia, región vecina de Cauca, mas es desconocido en la costa del Atlántico, y su ritmo musical no produce allá ningún efecto en las masas. (Naranjo, 1940, citado en Miñana Blasco, 1997, p. 9)

Negar que el bambuco con sus sonidos y, sobre todo, movimientos, logró una apropiación por parte del campesinado de la época, sería arrebatárles los tintes de esperanza e identidad que este género musical y danzado les dio a los sucesos de guerra, persecución, batallas, misiones de libertad e independencia del siglo XIX.

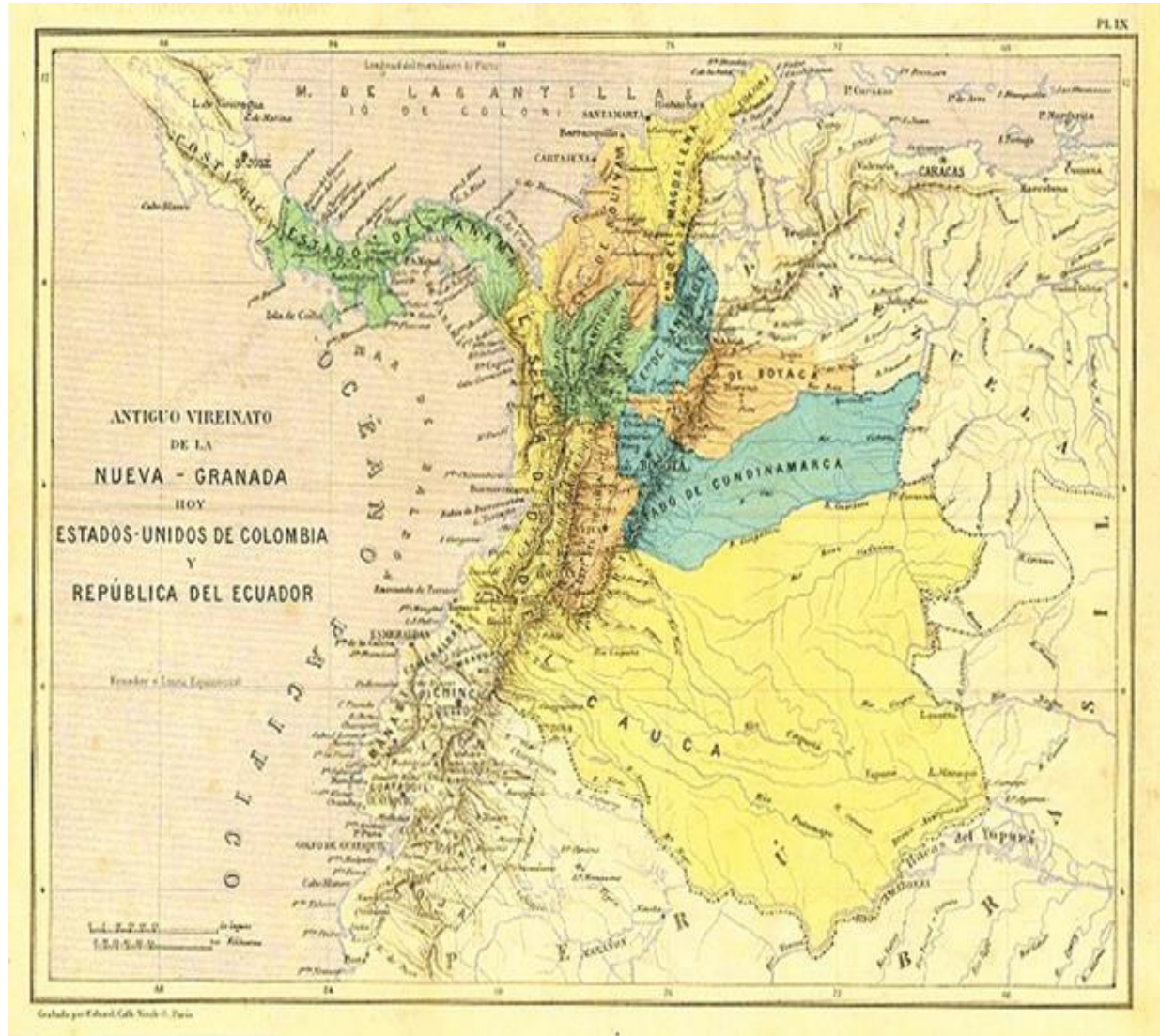
Según Miñana Blasco (1997), diversos documentos relatan que el bambuco como tal –una música que la gente llamaba y reconocía como “bambuco” y que la bailaba en pareja suelta– es un portento de comienzos del siglo XIX que apareció en la región del Gran Cauca [Figura 2] para extenderse luego por el sur hasta llegar probablemente a Perú siguiendo la Campaña Libertadora. Cabe agregar que también recorrió el norte a través de las riberas de los ríos Cauca y Magdalena, convirtiéndose en música y danza nacional.

Figura 1. Ilustración de Abel Granados sobre un mapa elaborado por Carlos Miñana Blasco



Nota. Adaptado de Miñana Blasco (1997).

Figura 2. *Antiguo Virreinato de la Nueva Granada, hoy Estados Unidos de Colombia y República de Ecuador*



Nota, Adaptado de Antiguo virreinato de la Nueva Granada, hoy Estados Unidos de Colombia y República de Ecuador – Cartografía histórica – Colecciones digitales – Biblioteca virtual del Banco de la República (banrepcultural.org)

Al leer sobre Colombia y, en consecuencia, de la historia del bambuco, es inevitable no traer a colación el significado que muchos líderes del movimiento de independencia le dieron sobre todo a la danza y a sus sonidos, todos los sentimientos que evocaba aquello que más tarde sería denominado el aire musical y danzado de Colombia: el bambuco. Una carta del general Francisco de Paula Santander fechada el 6 de diciembre de 1819 es considerada como un documento histórico

confiable en el que se cita el bambuco. En una carta escrita en Bogotá, dirigida al general Joaquín París Ricaurte que se encontraba en Popayán, le expresó con humor lo siguiente:

Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, pásate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, y no olvides en los convites el muchuyaco. (Miñana Blasco, 1997, p. 8)

Aires puros de montañas, valles, sabanas, mesetas y litorales; campesinos que se apropiaban de los pasos y figuras que inspiraban el repique de tamboras, tiples, guitarras y bandolas; sonidos y pasos que atrapaban a quienes eran partícipes de los encuentros sociales de la época en los diferentes territorios. Un ritmo popular que por momentos hipnotizó a la élite capitalina de aquellos tiempos, y no fue extraño ni esquivo para las mujeres guerreras en la época de las batallas independentistas.

[...] era una música relacionada con el pueblo, con los trabajadores del campo. A veces no era bien visto por la cultura oficialista e incluso se prohibió en la Iglesia, pues era amigo y todavía lo es hoy, en el Cauca andino y del Pacífico, de los aguinaldos en Nochebuena. El bambuco estaba ligado con la imagen de la mujer que acompañó a las tropas, con la trabajadora del pueblo: las ñapangas caucanas, las cintureras de Tolima y de Huila, las guaneñas y bolsiconas de Nariño, las juanas de Valle, las chapoleras de la región antioqueña, las peonas, las vivanderas, las de medio pelo. (Miñana Blasco, 1997, p. 10)

Como lo refirió José María Vergara y Vergara en su *Historia de la literatura de la Nueva Granada*, publicada en 1867, el bambuco logró legitimidad oficial rápidamente:

Su danza es enteramente original; su música es singular, y en su fuerza de su mérito y de su poesía se ha convertido en música y danza nacional, no solo de las clases bajas, sino aun de las altas, que no lo bailan en sus salones, pero que la consideran suya. Es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria. (Vergara y Vergara, 1986, citado por Miñana Blasco, 1997, p. 4)

Se niegan sus orígenes al desconocer su diversidad y subvalorar las distintas formas de bambuco que siguen haciendo hoy los negros, los indígenas, los campesinos: jugas, arrullos, bambucos viejos, currulaos, kuchwalas, meweikuhs, bambucos guambianos, bambucos

campesinos del macizo colombiano, rajaleñas... Bambucos con una tradición de más de doscientos años, pero también bambucos de hoy.

Con todo, es posible otorgarles a los campesinos negros, mestizos e indígenas y, por qué no, a la élite, el bambuco en sus tonadas y movimientos sublimes, pues es posible reconocerlos en su máxima expresión interpretando con el cuerpo lo que las notas musicales les inspiran.

2.3.2 Contexto social

El origen del bambuco sigue siendo tema de debate; sin embargo, y teniendo como base la literatura que antecede a esta investigación, se puede concluir que abarca lo pluriétnico de Colombia: a esta tierra saqueada que ya pertenecía los indígenas nativos con sus creencias, tradiciones, músicas y danzas, se sumaron los colonizadores que impusieron sus deidades y costumbres y, finalmente, la cultura africana despojada de su origen y movilizada y esclavizada en barcos negreros.

Al respecto, Cepeda y Vargas afirmaron que las dudas que recubren el estudio histórico sobre los orígenes del llamado aire nacional son incesantes. La procedencia africana y el origen hispano obtienen suficientes demostraciones históricas debido a los contactos entre pueblos árabes, judíos y españoles. La génesis y continua definición del bambuco respondió a la necesidad de construir, legitimar y producir un objeto cultural correlativo al sentido histórico de su contexto. (Cepeda & Vargas, 2019)

La expresión de sentires ha tenido sustento en el arte como vía para manifestar alegrías, tristezas, anhelos, victorias, derrotas, batallas y triunfos; todo ello ha sido inherente al territorio colombiano, más aún en tiempos cuando la tiranía, la esclavitud, la humillación y el despojo fueron los protagonistas. Pero también estuvo marcada por la lucha y esperanza; según Vergara y Vergara (como se citó en Cepeda & Vargas, 2019), la música y la danza concentraron la expresividad de los sectores populares atraídos por el ritmo africano del bambuco y las tonadas indígenas del torbellino. Dichos ritmos provocaron un arraigo nacional propio de la época, con tonadas que se hicieron poema, danza y esperanza.

José Manuel Marroquín afirmó (como se citó en Cepeda & Vargas, 2019) que el panteón de los héroes libertadores se movió a ritmo de bambuco. Bolívar y Santander disfrutaron de estas melodías e, incluso, se habla de sus dones para la interpretación del tiple:

El bambuco lo es todo en esta patria linda: el señor don Simón Bolívar, caballero de América, lo bailó después de las victorias; y Francisco de Paula Santander lo cantó en tiple por las calles santafesinas de la barriada de San Cristóbal. [...] Cuando Córdoba profirió su vibrante grito “¡División! Armas a discreción, de frente, paso de vencedores”, se lanzaron las huestes al combate, y la banda de Voltígeros rompió al bambuco, aire nacional colombiano con que hacemos fiesta de la misma muerte. (Perdomo Escobar, 1952, p. 294)

Durante un largo período, el bambuco, en su manifestación danzada y musical, estuvo relegado por considerarse inculto e impropio para la élite santafereña, por no ser una música del antiguo continente ni tener los tintes elegantes propios de los grandes salones donde se celebraban las fiestas de los amos; pero fue tal el poder de los repiques de los instrumentos y sus pasos y figuras coreográficas, que fue convirtiéndose en el icono musical nacional. Así lo argumentaron Cepeda y Vargas (2019) al decir que en la última década del siglo XIX se observó un conspicuo consumo subcultural alrededor del bambuco, originado en los sectores eruditos de formación liberal, críticos de la longeva dependencia cultural hacia la música europea.

Entre cuerdas se repicaron los acordes del bambuco recreados por las letras de inspirados poetas que fomentaron la discusión sobre la “música colombiana”. (Cepeda & Vargas, 2019)

2.3.3 Contexto territorial

Colombia es una nación que cuenta con el privilegio de la diversidad y encuentra justo en su territorio una multiplicidad que la hace rica y única; pero no se pretende encasillarlo a límites geográficos: la identidad territorial se constituye como la motivación de individuos, grupos y localidades para establecer espacios que compartan un conjunto de características propias que, para esta investigación, se constituyen en gran medida en los caminos y territorios recorridos por el bambuco. No obstante, es importante reconocer estos límites geográficos para entender cómo el bambuco se fue extendiendo hasta convertirse en el aire nacional por excelencia [Figura 3].

Las regiones naturales de Colombia se configuran de acuerdo a su situación respecto a la cordillera de los Andes, los océanos Atlántico y Pacífico, y las llanuras surorientales; desde esta perspectiva se han denominado Andina, Caribe, de la Orinoquía, del Pacífico, de la Amazonia e Insular. (González Espinosa, 2006. p. 24)

Esta investigación hace hincapié en las regiones Andina y Pacífica; para las demás regiones se hace referencia a nivel general.

Figura 3. Mapa de las regiones de Colombia y sus departamentos



Nota. Mapa de las regiones de Colombia y sus departamentos. D'Colombia (s. f.).
<https://dcolombia.com/regiones/departamentos-de-las-regiones-de-colombia/>

2.3.3.1 *Región del Pacífico*

Con una extensión de 83.170 km², abarca parte de los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca, Chocó y Antioquia.

Es una zona angosta y plana ubicada entre la cordillera occidental y el océano Pacífico. Su clima es cálido y es la región más húmeda del país, enmarcada por extensas zonas selváticas.

Sus principales actividades económicas giran en torno a la explotación de metales preciosos, así como de algunos recursos naturales. Está habitada principalmente por grupos de origen africano, con presencia de mulatos y etnias indígenas como la chocó y la cuna, y grupos minoritarios de mestizos en las zonas urbanas. “Los aspectos culturales de la región como las filiaciones políticas, la música, la danza, las identidades étnicas y la pertenencia de clase pueden ser considerados protagonistas socioculturales en la construcción de identidad de este territorio nacional”. (González Espinosa, 2006, p. 61)

Al decir o escuchar la expresión región Pacífica surge en la mayoría de las personas que habitan el interior de Colombia la idea de que es un territorio costero sin la posibilidad de que otro tipo de atmósferas hagan parte de ella. Así lo afirmaron Birebaum *et al.* (2008) cuando declararon que, al día de hoy se conocen las actuales áreas de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca como los territorios que conforman el Pacífico Sur colombiano.

Los límites de este territorio han sufrido transformaciones en el recorrido histórico del país: Nariño cuenta con siete municipios en el litoral, Cauca con tres y Valle del Cauca con uno; a su vez, cada uno cuenta con un municipio de relevancia comercial y administrativa: caso concreto, Tumaco en Nariño, Guapi en Cauca y Buenaventura en Valle del Cauca. (Almario, 2008, citado por Birebaum *et al.*, 2008)

La región ha tenido transformaciones económicas con la explotación y el comercio de la madera, la piscicultura, la minería y la palma aceitera; a lo anterior también se suma el conflicto armado que ha producido desigualdades sociales, pobreza y desplazamiento forzado.

Los sistemas culturales de lo que se conoce como el Pacífico colombiano se ha configurado por el régimen de esclavización de hombres y mujeres negros traídos de África, que desencadenó una pirámide económica: los negros eran destinados a los trabajos fuertes en las minas y haciendas, los indígenas al comercio de los productos agrícolas y los blancos a la supervisión de los terrenos,

los oficios del clero y a ser funcionarios de la corona (Barona, 1995, citado por Birebaum *et al.*, 2008). De esta manera se instaló una marcada división socio racial que aún permanece en el territorio.

La economía de las comunidades negras del Pacífico se caracteriza porque han sabido combinar actividades productivas acordes con los ecosistemas del territorio (Leal y Arocha, 1993, citado por Birebaum *et al.*, 2008). La zona costera cuenta con manglares, bocanas, esteros, playas y mares, y, por tal motivo, las comunidades negras se han dedicado a la pesca y la captura de crustáceos. Por otro lado, la agricultura y la extracción de madera han sido las actividades propias de las zonas medias y bajas, pues abundan los bosques y suelos más apropiados. Finalmente, la minería se practica en las zonas medias y altas ya que en ellas se encuentran el oro y el platino. (Birebaum *et al.*, 2008)

Las relaciones de trabajo asociativo han sido muy importantes para las comunidades negras. Consisten en trabajar conjuntamente para un beneficio común; por ejemplo, cinco personas trabajan en una finca hasta cubrir a todos los miembros del grupo. La junta o sociedad es la relación propia de la región. Cada miembro de una junta es un par y recibe todo por partes iguales, ya sea el cambio de mano o la junta; es así como en estas sociedades prima el intercambio y la ayuda mutua. (Whitten, 1992, citado por Birebaum *et al.*, 2008)

El Pacífico Sur colombiano es amplio y muy variado, pues en él se encuentran múltiples manifestaciones sociales, religiosas y rituales que siempre van acompañados con música y danza; cada una es especial según el momento que se requiere celebrar: el arrullo, el currulao o baile de marimba, el chigualo y el velorio de adulto.

En relación con el currulao, se debe decir que es reconocido como un baile de marimba o bambuco viejo que se lleva a cabo como un evento social: es una fiesta en todo el sentido de la palabra, Hay regocijo y por tal motivo se baila y se canta; hay narraciones de cuentos y chistes; no puede faltar el licor ni la comida, y generalmente sucede al arrullo. La presencia de la marimba de chonta como instrumento musical es indispensable; casi siempre es tocada por un hombre. (Birebaum *et al.*, 2008)

En referencia a las danzas con aire de bambuco de esta región, se debe mencionar el currulao o bambuco viejo y el bambuco patiano, este último asentado en límites con la región Andina. Las características de ambos serán expuestas en detalle en el siguiente capítulo.

2.3.3.2 Región Andina

Ocupa la tercera parte del territorio nacional, con una extensión de 282.450 km²; su nombre proviene de la cordillera que atraviesa el país del suroccidente hasta el nororiente. Se caracteriza por su variedad de alturas y climas, lo que la hace muy fértil, y estos factores la han convertido en la más industrializada, urbanizada y poblada de todas las regiones de Colombia, pues concentra el 70 % de sus habitantes. Comprende los departamentos de Risaralda, Cauca, Quindío, Tolima, Huila, Cundinamarca, Boyacá, Santander, Norte de Santander y parte de Nariño, Valle del Cauca, Chocó, Antioquia, Meta, Córdoba, Cesar, Casanare, Caquetá y Putumayo. Su característica étnica predominante es mestiza. Existen también sitios donde la cultura indígena, ya integrada a los patrones culturales europeos, tuvo una transformación propia ubicada principalmente en el oriente y en el sur; asimismo, existen grupos étnicos minoritarios de negros y mulatos ubicados en las tierras cálidas.

Cabe aclarar en este punto las denominaciones de las mezclas raciales. Mestizo: unión entre europeo e indígena; mulato: unión entre europeo y africano; zambo: unión entre indígena y africano.

Son innumerables los caminos que se abren entre las montañas de esta gran región que ha impulsado en gran medida el desarrollo económico del país por su diversidad territorial y sus climas y paisajes. Las cordilleras occidental y central atraviesan parte de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca, y en su totalidad los de Risaralda, Quindío, Caldas y Antioquia. Por su parte, la cordillera oriental atraviesa los departamentos de Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander.

Sus habitantes son tan diversas como lo es su territorio: indígenas, blancos y afrodescendientes, más las mezclas raciales. Pese a su quebrada topografía, los indígenas hilaron una red de caminos que conectaban el norte con el sur del país. La población de esta parte del país es polifónica, lo que da cuenta de mestizajes, influencias y transacciones con otros territorios y culturas. (Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, s. f.)

De aquí y de allá son las tradiciones, conocimientos, creencias y productos que permitieron nuevas formas de alimentarse, conmemorar, rezar, bailar, cantar y festejar. A esta riqueza se suma la arquitectura y los monumentos que yacen como lugares de la memoria; este territorio comprende

formas de vida de grupos prehispánicos que permiten reconocer las edificaciones que resultaron del encuentro de indígenas, europeos y africanos y, a su vez, comprender el proceso independentista reflejado en la monumentalización de los centros poblados de la región. (Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, s. f.)

Los campesinos andinos son herederos de una gran riqueza étnica y caracterizados por su amor por la tierra y el trabajo. La región ha dado origen a muestras de sensibilidad artística e ingenio artesanal: los tejidos en palma de iraca, la cerámica de Carmen de Viboral, la construcción en guadua, los destilados artesanales de la caña de azúcar, los sainetes, el desfile de silleteros de Medellín, el Carnaval del Diablo de Riosucio, la música parrandera y la amplia oferta gastronómica hecha con el insumo que otorga la tierra: el maíz, los frijoles, el plátano y la panela.

En el paisaje cultural cafetero predomina en la ruralidad. Es la dinámica que se genera entre el territorio y las maneras de habitar de sus gentes, que convierten esta región en patrimonio mundial: las fincas producen algunos de los cafés más especiales del mundo y la arquitectura que se ha adaptado, son algunas de las características que han hecho de la cultura campesina, sobre todo la cafetera, un motivo de orgullo para el país. (Colombia, Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, s. f.)

Adicionalmente, la región andina cuenta con montañas, valles, ríos, mesetas, mares; es todo un conjunto de biodiversidad que le conceden diversas maneras de vivir a sus habitantes, quienes se dedican a los trabajos agrícolas, a la extracción de oro y demás metales preciosos, a la música en todos sus géneros y es especialmente la música de cuerdas (guitarra, tiple y bandola) que traspasaron las montañas y es el deleite para muchos escuchar un bambuco mientras se remoja los labios con un buen café.

Es un territorio diverso, característica que se le atribuye por la permanencia de las tres etnias, nativos indios, negros esclavizados traídos desde África que llegaron al “nuevo mundo”, y los colonos españoles que obligaron a los propios y foráneos a asumir sus tradiciones religiosas, gastronómicas y festejos que con el pasar de los años se han convertido en festivales, ferias, reinados, concursos, carnavales, donde en un solo espacio se puede vivenciar una cultura andina occidental y oriental que enamora.

A esta región pertenecen una gran cantidad de danzas con aire de bambuco, entre las cuales se destacan en este trabajo de investigación “La guaneña”, el bambuco caucano, el “Sanjuanero

huilense”, el sanjuanero tolimense (“El contrabandista”), el bambuco tolimense (“San Pedro en El Espinal”), el bambuco cundinamarqués, la “Guabina chiquinquireña”, el bambuco caldense, antioqueño y nortesantandereano, cuyas características serán expuestas en detalle en el apartado “BAMBUCOLOMBIA. Elementos estéticos en las danzas con aire de bambuco”.

2.3.4 BAMBUCOLOMBIA

BAMBUCOLOMBIA es más que un término o un concepto: es la conjunción de dos palabras que le dan sentido a la presente investigación, el bambuco como eje central, música y danza que por su gran asentamiento en los territorios cuenta con la aceptación de las agrupaciones de danza folclóricas y que como se describe ampliamente en los anteriores apartados, reflejan el sentir de los pueblos y son la huella de un desarrollo histórico y social que permanece vigente a través de las puestas en escena. Y Colombia como ese territorio diverso donde se gestó esta manifestación, tan pluriétnica como sus gentes y costumbres.

De esta manera surge una expresión única que nace para darle un significado poético a una propuesta escénica que muestra a través de este aire musical, como a pesar de las múltiples características identitarias somos un solo pueblo que danza a ritmo de BAMBUCOLOMBIA.

3. Objetivos

3.1 Objetivo general

Analizar los elementos estéticos de las puestas en escena de doce danzas con aire de bambuco de las regiones Andina y Pacífico colombianas, y cómo aportan a su identidad teniendo en cuenta la diversidad territorial

3.2 Objetivos específicos

- Establecer los antecedentes, desarrollos históricos, componentes patrimoniales y escénicos que permiten reconocer al bambuco como una de las danzas más importantes del repertorio folclórico colombiano.
- Identificar los elementos estéticos fundamentales de las puestas en escena y su implicación en la proyección artística de las danzas folclóricas tradicionales.
- Especificar los elementos estéticos de las puestas en escena de doce danzas con aire de bambuco de las regiones Andina y Pacífico colombianas teniendo en cuenta la diversidad territorial y sus características identitarias.

4. Diseño metodológico

Este trabajo está enmarcado en el modelo de investigación cualitativa, un enfoque que busca comprender y explorar fenómenos sociales y humanos desde una perspectiva subjetiva (Hernández Sampieri *et al.*, 2006). Es así como el estudio anclado a dicho modelo permitió observar y comprender la realidad que se indagó, posibilitando entender e interpretar los fenómenos –en este caso folclóricos– en términos de los significantes que la comunidad académica les otorga desde sus contextos particulares cuando es llevado a la danza escénica.

En concordancia con la mirada cualitativa, el paradigma que sustentó esta investigación fue la “teoría crítica, que, al mismo tiempo que aspira a una comprensión de la situación histórico-cultural de la sociedad, apunta también a convertirse en fuerza transformadora en medio de las luchas y las contradicciones sociales”. (Osorio, citado por Araya, 2011, p. 3)

Para la construcción de la historia de la danza en Colombia se requiere, entre otras, de investigaciones sobre estudios de caso, historias de vida, estudios de piezas, críticas estéticas y análisis en contexto. Es decir, que se requiere un estudio pormenorizado de la memoria y su construcción histórica, pero, sobre todo, del reconocimiento de nuestros creadores y maestros, que han fundamentado lo que conocemos hoy como nuestra danza colombiana. (Parra Gaitán, 2018, p. 21)

Justamente, tanto en el ámbito conceptual como en el marco estructural de las doce danzas con aire de bambuco –características, componentes identitarios y elementos estéticos de las puestas en escena– se tuvo muy presente el legado de maestros como Alberto Londoño y Jacinto Jaramillo, entre otros investigadores y creadores de obras y coreografías emblemáticas de bambuco.

La investigación también tuvo como guía metodológica a la etnografía, toda vez que se buscó develar los modos de interrelación de las tradiciones de pueblos y comunidades en diversos territorios, concretamente en las regiones Andina y Pacífico colombianas; además, se analizó cómo manifestaciones socioculturales como la danza pueden ser un vehículo para la construcción de memoria histórica y patrimonial, dando otros significados a esta expresión artística en torno a su relevancia en términos de multiculturalidad.

En este sentido, la etnografía se utilizó para hacer descripciones e interpretaciones, y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas culturales. Este tipo de estudios se caracteriza por investigar grupos o comunidades que comparten una cultura (Hernández Sampieri *et al.*, 2006) –en este caso, las regiones Andina y Pacífica colombianas–, identificando los aspectos identitario y territorial más relevantes, y precisando las doce danzas que se gestaron en estas tierras.

Adicionalmente, a través de la aplicación de este método investigativo se pudo captar e interpretar la realidad de las manifestaciones y costumbres tradicionales populares que albergan dichas regiones, explorando ambientes, subculturas, contextos y aspectos específicos de su vida social y cultural. La etnografía, entonces, permitió relacionar a las comunidades con sus actividades estableciendo significantes que favorecieron la comprensión de los procesos y tendencias con los que se construyeron dichos contextos. (Hernández Sampieri *et al.*, 2006)

En referencia a las técnicas de recolección de información, se utilizaron una variedad de situaciones y experiencias personales, entrevistas, textos históricos y material audiovisual y sonoro. Toda ella se recopiló y analizó a fin de obtener una comprensión profunda de los contextos y significados asociados a dichos fenómenos. (Hernández Sampieri *et al.*, 2006)

Las etapas de investigación descritas a continuación dan cuenta de las técnicas de recolección de información seleccionadas y su aplicabilidad en este estudio.

4.1 Fases de la investigación

Previo a describir las fases de la investigación es preciso aclarar que inicialmente se estableció un marco de referentes en el que, a través del rastreo documental, se obtuvo información de estudios en torno al bambuco y sus manifestaciones; algunos de ellos se incluyeron en el marco de antecedentes y fueron la base para establecer los referentes teóricos y contextuales.

4.1.1 Fase 1. Explorando los caminos del bambuco

La estrategia de recolección de información fue el rastreo bibliográfico, que comenzó con una pesquisa documental acerca de aspectos históricos, culturales y sociales de los territorios que evidenció cómo este aire musical danzado se fue estableciendo en muchas comunidades, asumiendo características identitarias propias y dando origen a diversas formas de bailarlo para luego hacerlo parte de su cotidianidad y sus festejos y, posteriormente, para conformar el repertorio de los grupos folclóricos y ser llevado a la escena en representación de la idiosincrasia de sus lugares de origen.

Este desarrollo fue plasmado en el marco de antecedentes y contextual, que detallaron los desarrollos históricos y los componentes patrimoniales y escénicos que permiten reconocer al bambuco como una de las danzas más importantes del repertorio folclórico colombiano.

4.1.2 Fase 2. Puesta en escena de la danza folclórica

En esta fase se identificaron los elementos estéticos de las danzas folclóricas tradicionales que deben nutrir las puestas en escena para ser dotadas de identidad y considerarse como representativas de cada territorio.

Las estrategias de recolección de información también se enmarcaron en el rastreo documental, destacando el aporte de referentes como Raúl Parra Gaitán, Andrea Karina García y Olga Lucía Molano. Sus publicaciones indagan acerca de lo tradicional, lo folclórico, la identidad y el territorio y su incidencia en la puesta en escena de la danza, enfatizando los elementos estéticos que la caracterizan y cómo se relacionan con las danzas folclóricas tradicionales. Esta ruta creativa se estableció en el marco teórico o conceptual.

4.1.3 Fase 3. *BAMBUCOLOMBIA*

En esta fase se realizaron indagaciones que permitieron describir doce danzas con aire de bambuco asentadas en los territorios del Pacífico Sur y la región Andina colombianas, y cómo ellas adquieren diversos caracteres identitarios.

Este apartado es el aporte de los investigadores al objeto de estudio, en tanto que, a través de la interpretación y la apropiación de información relacionada con el bambuco, permitió describir los elementos estéticos que le otorgan identidad a cada una de las doce danzas.

La estrategia de recolección de información consistió en realizar un acercamiento al pensamiento y las propuestas escénicas de algunos de los pioneros de la creación coreográfica: Jacinto Jaramillo, Teófilo Roberto Potes, Mercedes Montaña, Inés García de Durán, Inés Rojas Luna, y de otros más contemporáneos como Alberto Londoño, Juan Becerra, Julián Bueno Rodríguez, Francisco Emerson Castañeda y Felipe Chávez.

Así pues, el compendio y el análisis de esta información permitió la clasificación y elaboración de una matriz comparativa de los elementos estéticos que le aportan identidad a doce danzas con aires de bambuco y que mantienen ese hilo indeleble que las hacen una, pero que, a la vez, le otorgan diversidad y conexión con el territorio y sus habitantes. Este material podrá convertirse en un insumo para los bailarines, creadores y coreógrafos que se acercan a estas danzas y están en la tarea de proyectar el folclor nacional.

4.2 Técnicas de recolección de información

4.2.1 *Experticia de los investigadores*

La amplia trayectoria de los investigadores de esta monografía en los escenarios de la danza folclórica nacional fue el punto de partida para abrir paso a esta propuesta.

Mónica David Valencia. Bailarina con más de 35 años de experiencia, dedicada desde hace 28 a la investigación y difusión de la danza folclórica tradicional colombiana como formadora y

coreógrafa. Fundadora y directora general de la Corporación Cultural De Danza por Colombia. Bailarina de las agrupaciones Cosecheros de Antioquia, bajo la dirección del maestro Argiro Ochoa; la agrupación Coreomusical Universidad Autónoma Latinoamericana, bajo la dirección de William Atehortúa; y la Corporación Folclórica Hojarasca, bajo la dirección de Carlos y Antonio Tapias.

James Yulian Monsalve Orrego. Bailarín desde los cinco años. Desde el año 2000 integra el elenco de la Corporación Cultural De Danza por Colombia, dirigida por Mónica David Valencia. Se ha formado en danza afro contemporánea en Sankofa, dirigida por Rafael Palacios, y en danza contemporánea, ballet y jazz, con Henry Lou.

Guillermo León Gallego Agudelo. Bailarín desde la década de 1970 y profesor de danza desde 1982. Perteneció a varios grupos de danzas, entre ellos el ballet Danzas Latinas, del maestro Pedro Betancur Vélez. Fundador del primer grupo de danzas de la Casa de la Cultura y la parroquia del municipio de La Unión, Antioquia. Coordinador de cultura de la JAC Calatrava 1, de Itagüí, Antioquia.

4.2.2 Rastreo documental

Mediante esta técnica se desarrolló el marco de antecedentes, referentes teóricos y contextuales, realizando un rastreo documental, por medio de una indagación primaria en entornos virtuales, de fuentes virtuales, trabajos de investigación, libros, videos, artículos académicos y comunicaciones personales, entre otros.

En relación con la etapa de documentación, las TIC –en particular la internet– facilitaron la búsqueda y el acceso a fuentes documentales en formato digital: libros, revistas, ponencias, informes de investigaciones, trabajos de grado, memorias de congresos, bases de datos, etc. Los documentos en la investigación social de corte cualitativo responden a las necesidades de registro de escritos simbólicos pertinentes para esta investigación, incluyendo materiales documentales con datos textuales, visuales y auditivos. (Orellana López & Sánchez Gómez, 2006)

Adicionalmente, se consultaron libros de texto que por décadas han sido la fuente de consulta de los coreógrafos y la guía general sobre la danza del bambuco, que sustentan en gran parte las propuestas escénicas de las agrupaciones folclóricas del país, y que su registro anterior a la era digital es muy escaso. Entre sus autores se encuentran Harry Davidson, Guillermo Abadía Morales, Javier Ocampo López, Óscar Vahos, Alberto Londoño, Octavio Marulanda y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Sus textos.

La sociedad de la información y del conocimiento potencia la capacidad tecnológica combinando formas tradicionales y modernas que estimulan la creatividad científica y por ende la generación de conocimiento en el estudio de las realidades sociales en cualquier entorno social. Todas estas potencialidades están allí, a la orden de los investigadores para ser utilizadas en el estudio de la realidad social, tanto virtual como real. (Orellana López & Sánchez Gómez, 2006)

4.2.3 Entrevistas a los maestros

Como técnica de investigación para el presente constructo, la entrevista es validada en tanto permite el compendio del amplio conocimiento de los maestros contemporáneos que con sus trabajos de campo han ido recopilando y construyendo el sentir y la interpretación propios del entramado social que acogió al bambuco como danza y lo transformó en aire nacional colombiano. Adicionalmente, la escasa información impresa y en los medios digitales proporciona valiosa información.

La entrevista es la técnica con la cual el investigador pretende obtener información de una forma oral y personalizada. La información versará en torno a acontecimientos vividos y aspectos subjetivos de la persona tales como creencias, actitudes, opiniones o valores en relación con la situación que se está estudiando. (Hernández Sampieri *et al.*, 2006. p. 6)

La técnica de la entrevista tiene tres objetivos: “obtener datos del entrevistado, conseguir comentarios sobre un hecho y perfilar la semblanza de este. De este modo proporciona tanto información como emoción entre quienes la difunden”. (Hernández Sampieri *et al.*, 2006. 5)

Asimismo, consta de tres tipos: estructuradas, semiestructuradas y abiertas o no estructuradas. Esta investigación acogió la segunda, pues permite un diálogo más amigable y fluido entre entrevistador y entrevistado, una escucha activa y atenta de experiencias.

La entrevista semiestructurada requiere del entrevistador la planificación y la elaboración del guion que incluya los aspectos que este considere importantes y que puedan generar la información necesaria. “Realizar una entrevista es todo un proceso-arte donde interactúan entrevistador y entrevistado, deben correlacionarse y, de esta forma, permitir el flujo constante del ejercicio de la investigación”. (Orellana López & Sánchez Gómez, 2006)

Así, su diseño permitió entablar un diálogo con maestros de reconocida trayectoria que como bailarines, coreógrafos, historiadores e investigadores recibieron información de primera mano, y que se listan a continuación:

Felipe Chávez (Popayán). Director general de la fundación Aires de Pubenza de Popayán. Músico, danzante, coreógrafo e investigador del folclor nacional, con una experiencia artística de más de 40 años. Se ha desempeñado como director de la fundación Casas de la Cultura, director del Fondo Mixto de Cultura del Cauca, presidente del Consejo Municipal de Cultura, miembro fundador de Enred Folclor y Anfolclor, docente de la Universidad del Cauca, la Universidad Cooperativa, la Universidad Autónoma, la Fundación Universitaria de Popayán y la Universidad del Tolima. Asimismo, ha sido concejal de Popayán por el movimiento cultural de esta ciudad.

Francisco Emerson Castañeda (Cali). Bailarín desde 1984 y director desde 1995 del grupo Carmen López de la Universidad del Valle; licenciado en Artes escénicas, Educación física y Salud; terapeuta ocupacional con especialización en Gerencia para la Artes; bailarín y maestro en danza folclórica tradicional colombiana, con 39 años de experiencia. Actualmente cursa una maestría en educación y arte. Se ha desempeñado como coordinador de Ascún (Asociación colombiana de universidades) Cultura Suroccidente, miembro de Asofolcali (Asociación de folcloristas de Cali), del Concejo Municipal de Cultura de la misma ciudad, y del Consejo departamental de danza de Valle del Cauca. Es profesor del Instituto de Educación y Pedagogía y de la Escuela de rehabilitación humana de la Universidad del Valle y profesional del área de cultura de Bienestar universitario de la misma universidad.

Orlando Portilla (Bogotá). Director de la agrupación Antología colombiana, coreógrafo y maestro de danzas en las localidades de Chapinero, San Cristóbal, Teusaquillo y Suba. Cuenta con una experiencia de más de 50 años como bailarín, actor, cantante, director y coreógrafo en disciplinas que van desde el ballet clásico hasta el folclor nacional e internacional. Egresado de la Escuela de Bellas Artes de Cúcuta y el Conservatorio de Norte de Santander, con especializaciones en docencia en Artes escénicas de la Universidad Nacional de Colombia. Coordinador del liderazgo comunitario la Pontificia Universidad Javeriana y del diplomado para actores profesionales del teatro La Baranda.

Fabio Martínez Portillo (Pasto). Maestro de danza, bailarín, director, coreógrafo y gestor cultural de esta ciudad. Egresado de la Escuela Popular de Arte (EPA) de Medellín y de la profesionalización en danza de Universidad de Antioquia. Tiene una trayectoria dancística de 27 años, y ha participado de eventos regionales, nacionales e internacionales, alcanzando un alto reconocimiento fuera y dentro de Pasto como embajador del lenguaje corporal. Actualmente es director del ballet folclórico de la Universidad de Nariño y de Triángulo, escuela de formación en danza y colectivo artístico y cultural de danzantes del carnaval.

5. BAMBUCOLOMBIA. Elementos estéticos en las danzas con aire de bambuco

De la gran cantidad de danzas con aire de bambuco existentes se seleccionaron doce, cada una por razones específicas que alimentan la idea central de esta investigación: visibilizar el vínculo entre sus características estéticas y la identidad de los territorios.

Siendo el bambuco el objeto medular de estudio, mucho se dirá aquí –aunque nunca será suficiente– acerca de este hermoso aire musical hecho danza y protagonista de importantes movimientos culturales del país. Para Rodríguez Melo (2012), esta manifestación es paradigmática, en tanto que el baile colectivo es transformado en danza coreografiada, un proceso que lo convierte en objeto folclórico donde el paso básico toma el nombre de “escobillado” y se le adapta una trama argumental, con un vestuario y una coreografía que no obedecen a su práctica cotidiana. Es allí donde la danza de bambuco toma las características de las producciones destinadas a la escena.

Cabe aclarar el significado del término *escobillado*, en el sentido de que se usa como una analogía de los pies al barrer el piso. En algunos casos también se usan vocablos como “escubillado”, “escobillao” o “escubillao”.

Abadía Morales escribió lo siguiente acerca del bambuco: “es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa de nuestro folklore. Y lo es, precisamente, porque su dispersión abarca todos los departamentos de la región andina colombiana”. (1970, p. 84)

Más adelante, el mismo autor agregó que el bambuco es una danza ingenua que representa el idilio de una pareja amorosa y que, por ello, su actitud es esencialmente casta y su ritmo es alegre y viril, mientras que su melodía llora con melancólica ternura (Abadía Morales, 1970). Así, resulta muy descriptivo el papel de los bailarines, pues el hombre y la mujer conservan su individualidad y en la danza nunca llegan a unirse materialmente; los contactos apenas son fugaces y no alcanzan a tocarse. “La delicadeza sentimental de estos dos elementos impuso a la danza una decente cortesía que no mengua, por cierto, su elegante gracia”. (Abadía Morales, 1970, p. 164)

En referencia su métrica, en la actualidad permanece la controversia. Para algunos, su base rítmica es el compás de 3/4, mientras que para otros es el de 6/8, donde la característica básica es la acentuación en la primera y la cuarta corcheas, con una clara presencia de la síncopa en el

desarrollo melódico. Lo sí que queda claro en todo caso es que se puede encontrar una alternancia entre las dos métricas.

En ocasiones, al ritmo de bambuco se le recrean actividades propias de la cotidianidad; es así como, aprovechando los aires campesinos, los grupos coreográficos hacen gala de su creatividad para sumar a la temática amorosa las labores diarias del campo como el cultivo del café o de las flores, tan tradicional de la cultura antioqueña.

Es particular del bambuco que la temática sea recreada mediante la ejecución de sus figuras tradicionales, las cuales están estrechamente ligadas al desarrollo del romance; mediante la invitación, las perseguidas, los coqueteos, las arrodilladas y los paseos, entre otras figuras y pasos, se puede recrear toda una historia a través de la coreografía. Dentro del baile, hombre y mujer interpretan una conquista amorosa donde el que lleva la iniciativa es el varón, que permanentemente busca proximidad con la dama. (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2021)

Los diseños coreográficos o la planimetría se basan en círculos, semicírculos o coros, ochos, líneas y diagonales que permiten desarrollar cruces, avances, retrocesos y enfrentamientos, según la creatividad del coreógrafo. Cabe anotar que, en la actualidad, casi todos los bambucos conservan las figuras propuestas por el maestro Jacinto Jaramillo o adaptaciones de ellas con otros nombres; en términos generales son conocidas como invitación, ochos, coqueteos, codos, perseguida, juego del pañuelo y arrodillada. Las figuras deben responder a una secuencia lógica que cuente una historia mediante la danza; por ejemplo, luego de un rechazo podría darse una arrodillada en gesto de arrepentimiento. (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2021)

Es importante tener en cuenta que, aunque la mayoría de los bambucos recreados para la escena, principalmente los de la región Andina, siguen estas características, algunos escapan de ellas e incluyen formas coreográficas, pasos y figuras propios y diferentes que los hacen especiales dentro del mundo de BAMBUCOLOMBIA; tal es el caso del bambuco caldense, el patiano y hasta el mismo bambuco viejo.

Se describen a continuación las particularidades de las danzas con aire de bambuco de las regiones Andina y Pacífico colombianas seleccionadas para esta investigación, detallando los elementos estéticos de las puestas en escena que aportan a su identidad y teniendo en cuenta la

diversidad territorial, sin que su orden de aparición signifique un devenir en su origen o en el tiempo.

5.1 El bambuco viejo o currulao. Costa pacífica de los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca

Para rastrear las características estéticas del bambuco viejo o currulao se realizó una entrevista al maestro Francisco Emerson Castañeda (comunicación personal, 27 de agosto de 2023). Sus aportes, sumados a la experiencia de los autores y a publicaciones consultadas, permitieron establecer las descripciones siguientes. Cabe anotar en este momento que, para el resto de los bambucos analizados, las dos últimas siempre son tenidas en cuenta.

Debe reconocerse que la emergencia de la cultura del Pacífico se debe en gran parte al investigador y coreógrafo Teófilo Roberto Potes, el primer estudioso en llevar la danza y la música del Pacífico Sur a los escenarios. Gracias a él, el bambuco viejo tomó el nombre de “danza del currulao” y comenzó a estructurar su propuesta coreográfica. (Birenbaum, 2020)

Castañeda relató que el maestro Potes era un inquieto explorador que recorrió la región del Pacífico y advirtió manifestaciones muy similares en el puerto vallecaucano de Buenaventura, en pueblos de Cauca como Timbiquí, o en Tumaco y El Charco en Nariño. Los términos que se le daban eran “bambuco viejo” –en Cauca– y “patacoré” o “berejú” –en Nariño–. Potes acopió los pasos y figuras que veía en el baile: el hombre llegaba al recinto, sacaba su pañuelo y empezaba a bailar; luego le zapateaba a la mujer y ella, después de cavilar por unos instantes, determinaba si salía a bailar o no. Si el hombre no zapateaba con garbo o, simplemente, no era de su gusto, ella no salía a bailar; además, nunca mostraba su pañuelo al principio, pues lo tenía escondido en sus senos y solo lo exhibía al momento de bailar. A partir de esta simbología, el maestro creó la coreografía del currulao que aún en la actualidad es la que todos los bailarines de Buenaventura interpretan.

5.1.1 Características identitarias vinculadas al territorio

Según Olaya Lara y Figueroa Moncayo (2015), en el espacio geográfico de la región del Pacífico Sur, específicamente en Tumaco, la selva húmeda, el río y el mar forman parte esencial de sus gentes, y los movimientos fluidos que se encarnan en la interpretación danzada del currulao y el símil del vestir blanco con la espuma que dejan las olas en la arena conectan dicho espacio construyendo identidad. El currulao y el mar, entonces, son una analogía amorosa en la que los danzantes y su intención semejan los coqueteos de las olas con la playa; en otras palabras, hay cortejos constantes para que exista una historia de amor.

Por su parte, Abadía Morales (citado por Olaya Lara & Figueroa Moncayo, 2015) afirmó que el currulao ha perdido su violencia primitiva para acercarse a un tipo de danza armoniosa con movimientos ágiles, diferente de la coreografía de Tumaco, caracterizada por su cercanía con el bambuco viejo: rápido y con movimientos expresivos acordes con la fogosidad de la raza negra.

5.1.2 Temática de la danza

El currulao es una danza que se caracteriza por contar una historia fluida de conquista y de carácter ritual. El hombre corteja constantemente a la mujer mientras ella permanece altiva y serena, y generalmente la constancia del primero permite sellar una historia de amor.

5.1.3 Carácter interpretativo

Conviene aclarar que los niños no bailan bambuco viejo: en su forma más tradicional, solo los mayores lo hacen.

El hombre comienza la danza con un ritmo que se hace cada vez más exaltado hasta que logra el vencimiento de la mujer, que nunca pierde ni su jerarquía estética ni su fuerza de atracción incontestable. Serena, altiva y un tanto despreciativa, gira sobre sí misma mientras él la envuelve

con sus vigorosos zapateos y el agitar de pañuelos; se atraen, se separan y se rozan en forma sutil y finísima, demostrando la fuerza magnética que los une.

5.1.4 Pasos

Como fue mencionado, la propuesta de pasos y figuras se debe en gran parte a la labor de Teófilo Roberto Potes. Según Olaya Lara y Figueroa Moncayo (2015), en las estructuras de movimiento que se utilizan en el bambuco viejo, manos, brazos, cabeza, tronco, pies y piernas se manifiestan de manera directa, además de los zapateos vigorosos del hombre para llamar la atención de la mujer. Estos elementos hacen parte fundamental en la seducción y el cortejo.

Los pasos son los siguientes:

Paso de rutina: marcando el compás de 6/8, hombres y mujeres se desplazan en un paso continuo que roza la tierra como si estuvieran caminando rítmicamente.

Zapateos: solo los hace el hombre siguiendo la marcación del cununo, y únicamente cuando el cantador haya realizado el llamado “introdutorio”.

Adornos: en su libertad interpretativa, el hombre puede incluirlos para lucirse frente a la dama, por ejemplo, hacerle avances elevando las rodillas; incluso, en las puestas en escena más recientes, se ha observado cómo, de manera hábil, los hace de rodillas.

Bambuqueo: en algunas regiones, el paso de rutina es adornado por bambuqueos, unos pasos similares a los rebotes tradicionales del bambuco andino, aunque más sutiles.

5.1.5 Figuras

El currulao tradicional se ejecuta formando líneas, diagonales, filas y el llamado “ocho de Potes”; estas figuras tienen una conexión directa con el entorno territorial: el fluir del mar, la arena, la selva y la lluvia, que determinan su carácter y aportan a la identidad teniendo en cuenta la diversidad territorial.

Según Olaya Lara y Figueroa Moncayo (2015), su coreografía es lineal: el hombre siempre está frente a la mujer y tradicionalmente la figura del círculo no se usa. Estos autores describen cuatro aspectos estructurales: la *invitación* a bailar por parte del hombre a la mujer, donde ella se resiste y él insiste, representada mediante *giros* y *contragiros*. Se bambolean los pañuelos mientras el hombre zapatea demostrando su poderío. La mujer ahora acepta al hombre con nuevos giros y contragiros y ambos describen en el espacio la figura de un ocho, conocido como el *ocho de Potes*, y cambian de puesto y posición en el espacio. En ese momento, el hombre expresa su alegría porque finalmente la mujer lo ha aceptado, y la demuestra realizando zapateos fuertes y libres al ritmo de los cununos. (Olaya Lara & Figueroa Moncayo, 2015)

5.1.6 Vestuarios

Figura 4. *Bambuco viejo o currulao*



Bambuco viejo o currulao. Corporación Cultural de Danza por Colombia. 2023

I

*Algo tan bello y especial
merece un traje indicado:
el hombre de blanco entero,
con un lindo sombrero,
en su mano un pañuelo
que combina con el traje,
con su postura sale
como una conquista inevitable.
Es amor y esperanza,
orgullo es nuestra danza,
el currulao no solo es un baile.*

II

*Ella, vestido largo
que llega hasta los tobillos,
del mismo color blanco
y el pañuelo como cintillo
o turbante es más sencillo
como costumbre ancestral
de mi África en particular.
El negro solía expresar
lo que sentía en realidad,
pues es danza de libertad.*

Olaya Lara (2015, p. 73)

5.1.7 Organología

El currulao está en compás de 6/8. En su forma tradicional incluye el canto del cantador o cantadora y un coro responsorial de versos repetidos en estribillos, generalmente de mujeres que marcan los pulsos con el guasá o chuchó. El instrumento principal es la marimba de chonta – conocida como el “piano de la selva”–, que lleva la melodía y es acompañada en la parte rítmica por el bombo y los cununos macho y hembra.

5.1.8 Temas musicales

En primer lugar, está “Mi Buenaventura”, del maestro Petronio Álvarez; otros temas destacados son “Paz para Colombia” y “La Marea”. En relación con las agrupaciones, Naydy, Canalón, Buscajá y Socavón son referentes musicales de gran contenido tradicional.

5.2 El bambuco patiano o bambuco negro. Cauca, límites entre las regiones Andina y Pacífico

Nuevamente se acudió a la entrevista al maestro Francisco Emerson Castañeda (comunicación personal, 27 de agosto de 2023).

5.2.1 Características identitarias vinculadas al territorio

Son muchos los debates que se tejen en torno al territorio que dio origen al bambuco. Algunos investigadores aducen que inició con el currulao o bambuco viejo en la zona costera del Pacífico Sur, mientras que otros aseguran que devino de las tonadas de violines, guitarras, guacharaca, maracas y contrabajo que se tocaban en el valle del río Patía, ubicado en un entorno montañoso que fue refugio de negros fugitivos durante la colonia. Pudo, entonces, haber surgido una mezcla entre ellos y los indígenas nativos que lo habitaban y una síntesis entre idiosincrasias tímidas y, a la vez, picarescas, nativas y exóticas.

5.2.2 Temática de la danza

Amorosa, de recreo y competencia, con énfasis en la primera. El juego coreográfico inicia, como en todos los bambucos, con una invitación del hombre a la mujer que ella finalmente acepta; luego ambos bailan alrededor y encima de una botella de vidrio (múcura), y finalmente la mujer acepta la conquista atrapando al hombre con su pañuelo.

5.2.3 Carácter interpretativo

Alegre, con movimientos corporales sueltos y ágiles para demostrar sus habilidades con los elementos de la danza: la botella y los pañuelos.

5.2.4 Pasos

Básico: una seguidilla de un pie después del otro donde en el avance es largo cuando es frontal y corto cuando es lateral. Los pies siempre están arraigados a la tierra.

Recula: el hombre se desplaza hacia atrás y pone su pañuelo en la cadera de la mujer, que reacciona por el asedio.

Voltiao: juego de la pareja alrededor de la botella.

Pasiao: juego de la mujer con el pañuelo para capturar al hombre.

Faldeo lateral: ejecutado por la mujer a doble tiempo, con movimientos rápidos y fuertes.

5.2.5 Figuras

Invitación, ochos, círculos alrededor de la botella y círculos grupales. También está la atrapada de la mujer al hombre con el pañuelo, que generalmente se hace al final.

5.2.6 Vestuarios

La mujer utiliza turbante sencillo (pañolón blanco), blusa blanca o de colores vivos con cuello bandeja tres cuartos y falda de colores o con estampado de flores grandes a la altura del tobillo o a media pierna y descalza. Por su parte, el hombre emplea un sombrero de paja sencillo, camisa de manga larga blanca o de un color vivo, pantalón de paño oscuro remangao, pañoleta, mochila, en algunas ocasiones utiliza machete que lo asegura en la cintura y descalzo.

Como elementos comunes, tienen una botella o múcura que es el recipiente donde transportan el licor y una pañoleta grande.

Figura 5. *Bambuco patiano*



Bambuco patiano. Corporación Cultural de Danza por Colombia. 2023

5.2.7 Organología

En compás de 6/8, acompañado por una agrupación vocal-instrumental de las festividades afrocolombianas del río Patía integrada por violines, guitarras, guacharaca, maracas y contrabajo.

5.2.8 Temas musicales

Aunque hay muchos bambucos patianos, los más comunes para las puestas en escena son “Juan sin miedo” y “La cotorra”.

5.3 “La guaneña”. Nariño

Para rastrear las características estéticas de “La guaneña” se realizó una entrevista al maestro Fabio Adalberto Martínez Portillo (comunicación personal, 15 de septiembre de 2023).

5.3.1 Características identitarias vinculadas al territorio

El territorio de Nariño comprende tanto zona litoral como montañosa y cuenta con tres grandes grupos poblacionales: serranos, negros e indígenas. Los primeros están asentados en centros urbanos como Pasto, Ipiales, Sandoná y Linares; su gente es alegre, emprendedora, respetuosa de sus costumbres y tiene gran pertenencia por su tierra y su entorno familiar.

5.3.2 Temática de la danza

Para los nariñenses, “La guaneña” es considerada un himno. Según Martínez Portillo, hay tres temáticas que se han puesto en escena: la campesina, donde se da el cortejo de enamoramiento del hombre a la mujer; la de laboreo, donde se trabajan la siembra, la cosecha y la ofrenda; y la guerrera, donde la mujer es la que se muestra aguerrida y altiva. Sin embargo, siguiendo a Martínez Portillo, la historiadora Lidia Inés Muñoz Cordero refuta esta última, en tanto que para 1822 este aire no existía, puesto que las ñapangas no estaban involucradas directamente en las batallas. (Comunicación personal, 15 de septiembre de 2023)

5.3.3 Carácter interpretativo

En la temática guerrera, la mujer es firme, recia, imponente y decidida, y sus pasos laterales y de avance se marcan con precisión; por su parte, el hombre también es imponente, por lo que se aprecia un trabajo mancomunado entre ambos.

En la temática amorosa, el hombre busca la atención de la mujer y ella es pudorosa en sus expresiones, aunque hay coquetería en sus movimientos.

5.3.4 Pasos

Según Martínez Portillo (comunicación personal, 15 de septiembre de 2023), estos son pequeños y firmes, y se realizan de manera lateral y desplazamiento adelante-atrás, con rítmica de 3/4; asimismo, tanto hombre como mujer hacen pequeños saltos con la rodilla elevada, que finalizan con un giro sencillo –una posible influencia de los sanjuanitos ecuatorianos–. Cabe anotar que todos los pasos son aferrados a la tierra.

5.3.5 Figuras

Círculos, espirales, diagonales, hileras, codos y perdón (arrodillada); para la cultura nariñense, todas ellas tienen un gran componente cosmogónico y mítico.

5.3.6 Vestuarios

En su forma más tradicional, las ñapangas lucían blusas blancas de cuello alto con manga tres cuartos adornada por un rebozo (chal oscuro), falda negra a media pierna y refajo o cunche (una enagua tejida con colores de tonos fuertes). Sin embargo, dada la influencia del Carnaval

Figura 6. “La guaneña”



“La guaneña” (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023).

de Negros y Blancos, en la actualidad hay nuevas propuestas que permiten colores de tonos vivos [Figura 6].

5.3.7 Organología

En compás acompanyado de 6/8 interpretado por la ronda lírica o rondalla, una agrupación musical tradicional de la música nariñense integrada por guitarra, chelo, violín y percusión. En versiones folclóricas intervienen quena, bombo, guitarra, chachas y sonajeras.

5.3.8 Temas musicales

La emblemática “La guaneña”, del maestro Nicanor Díaz, que narra una historia de desamor; este bambuco es el único que usan las agrupaciones.

5.4 El bambuco caucano. “El sotareño”

Para rastrear las características estéticas del bambuco caucano se realizó la entrevista al maestro Felipe Chávez (comunicación personal, 26 de agosto de 2023).

5.4.1 Características identitarias vinculadas al territorio

En su mayoría, la población es indígena, respetuosa, amable y excelente anfitriona, dedicada al cuidado de la Tierra; ella es su madre, la dadora de todo. Así, los rituales para la siembra y la cosecha son fundamentales: se danza para la abundancia, la salud y la cura de las enfermedades.

En Cauca figuran las más tempranas referencias. Según Davidson, el bambuco surgió en el Cauca Grande, en Popayán o sus alrededores, y sustentó su opinión con el análisis de escritos históricos y literarios. A lo largo del siglo XIX se le mencionó como danza caucana, interpretada con gran entusiasmo; y el mismo valle del río Cauca estimuló el surgimiento del bambuco, por razones geográficas, históricas y culturales. Desde allí se propagó como expresión triétnica por la geografía nacional. (Bueno Rodríguez, 2015)

5.4.2 Temática de la danza

“El sotareño” es una canción de despedida por un amor prohibido; las clases sociales marcan el destino de un desamor que, a pesar de todo, vive una ilusión; es un amor genuino, sentido, robado y recordado.

5.4.3 Carácter interpretativo

De amor puro, en el que el hombre, de manera galante, le hace los arrumacos y las ventanas coloniales a su mujer amada, mientras ella no puede resistirse ante tanta caballerosidad. Una característica de esta danza es el carácter tímido, romántico e idílico de la pareja.

5.4.4 Pasos

Con base ternaria se ejecuta el paso básico lateral y el de desplazamiento adelante-atrás, que permiten el avance de los intérpretes; ambos están aplomados a la tierra y su avance es corto, especialmente para la mujer, que tradicionalmente usa alpargatas sin taloneras.

5.4.5 Figuras

Invitación, ochos, líneas, círculos, arrumacos, ventanas coloniales y perdón (arrodillada).

5.4.6 Vestuarios

Mujer ñapanga: cinta negra de la cual pende un cristo, blusa blanca bordada de cuello bandeja, con manga tres cuartos y adornos del mismo color de la falda, que es larga, a la altura del tobillo y de un solo color (rojo, verde, morado, azul y fucsia), según la naturaleza del evento. Alpargatas blancas con bordado rojo en la parte superior; usualmente las utiliza sin talonera, señal su habilidad para bailar.

Hombre: sombrero de paño, pañoleta rabo é gallo, camisa blanca de manga larga, ruana blanca de cuadros, pantalón negro y alpargatas blancas [Figura 7].

Figura 7. *Bambuco caucano.* “El sotareño”



Bambuco caucano. “El sotareño” (Fundación Aires de Pubenza, 2023).

5.4.7 Organología

En compás acompañado de 6/8, interpretado por flautas, tiple, guitarra, requinto, charango, bombo, redoblante, güira y violín.

5.4.8 Temas musicales

“El sotareño” y “El rioblanqueño”, que permiten una interpretación sentida, amorosa y pudorosa.

5.5 El “Sanjuanero huilense”

5.5.1 *Características identitarias vinculadas al territorio*

El departamento de Huila se creó el 15 de junio de 1905 por la Ley 46 del 29 de abril del mismo año, bajo la administración del doctor Rafael Puyo. Entre 1908 y 1910 fue llamado “departamento de Neiva”, aunque posteriormente se le restituyó su denominación actual.

Según Dolmatof, el nombre proviene del vocablo quechua *huil*, que traduce “anaranjado”, un color que aparece frecuentemente en la cima del nevado del Huila en las tardes.

Los habitantes del valle alto del río Magdalena se caracterizan por su calidez y son aferrados a sus tradiciones, amantes de la naturaleza y orgullosos de su herencia y tradición ganadera. Tres familias agrupan su población aborigen: andaquí, al sur; páez, al oriente del río Patá; y tama, hacia el río Cabrera. Las comunidades que habitaban los valles de esta zona son muy antiguas y adelantadas culturalmente, ejemplo de ello es la familia agustiniana, que surgió étnicamente del resultado del mestizaje entre aborígenes y españoles durante la conquista y la colonia. Este grupo étnico, que forma parte del antiguo Tolima Grande, es hispano-caribe y guarda vínculos con los valerosos pijaos del norte, los paeces del sur y otros ocupantes de las bajas cordilleras que protegieron sus tierras ante la llegada del invasor. A la fecha, Huila cuenta con seis resguardos indígenas, 17 cabildos y ocho agrupaciones en asentamientos indígenas. (Colombia, Ministerio de Cultura, SINIC, s. f.)

5.5.2 *Temática de la danza*

En su espontaneidad y libertad, el baile del sanjuanero se caracteriza por ser “romántico, aéreo y cargado de emociones; es una escenificación del proceso de conquista de la bailarina por un enamorado galante, cortés y orgulloso de su porte” (Cabrera 2006, citado por Osorio, 2017, p. 48). El sanjuanero no solo es una historia de amor: es un baile de conquista con coqueteos y rechazos.

5.5.3 *Carácter Interpretativo*

La danza del sanjuanero huilense es una de las propuestas escénicas más contemporáneas, es interpretada por candidatas al Reinado Nacional del Bambuco y por tanto su interpretación es muy estilizada y elegante. La expresión de la bailarina es llamativa y coqueta. Estas características son conservadas en gran medida por los grupos de proyección.

5.5.4 *Pasos*

Los pasos básicos fundamentales –caminado, bambuqueado y tres cuartos– permiten el desarrollo del arte de la conquista. (Trujillo, 2012, citado por Osorio, 2017)

5.5.5 *Figuras*

La maestra Inés García de Durán describió a continuación, de manera casi poética, la coreografía del baile del sanjuanero:

Ubicados en el escenario, el hombre se acerca a la mujer y la invita; ella acepta, se mueven en círculo, la atrae hacia él, pasándola por debajo de su brazo derecho y se separan. Se acercan en círculo describiendo un ocho por tres veces; sobre el último, ella queda al lado derecho de él. Luego ella toma el sombrero y saluda al público acercándose a la cara de él, coqueteándole. Después ella toma una punta del rabo e´ gallo y él la otra, quedando unidos solamente por este, y se cruzan tres veces por debajo de él. Finalizando el tercer cruce, él se arrodilla; una vez arrodillado, ella hace un giro y un acercamiento. Él le dice un secreto tapando los rostros con el sombrero. Luego se levanta, bambuquea, y ella se enrolla y realizan la levantada de la pierna. Ella se desenrolla, le quita el sombrero y lo descarga con suavidad en el piso; él desea recogerlo, pero ella pisa el ala. Seguidamente hacen nuevamente los ochos, ella recoge el sombrero y él se acerca para decirle el secreto. Ante la insinuación, ella lo rechaza, le hace el gesto de la mamola, huye y él la persigue. Mientras lo hace, él le coloca por encima de su cabeza el rabo e´ gallo y ella lo coge del centro y continúan bailando; luego baja el pañuelo a la cintura y, por último, él se acomoda al lado de ella, cada uno cogiendo un extremo del pañuelo... y ya la conquistó. Continúan abrazaditos hasta que se termina la música. (Neiva, Secretaría de Turismo y Cultura & Academia huilense de Historia, 2011)

Resumiendo, las figuras son las siguientes: invitación, ochos, coqueteos, arrodillada, levantada del pie, arrastrada del ala, secreto y salida o final.

5.5.6 Vestuarios

Figura 8. “Sanjuanero huilense”



“Sanjuanero huilense” (Corporación Cultural De Danza por Colombia. 2023).

Traje típico de la dama: blusa blanca ceñida al cuerpo. Cuello bandeja decorado con encaje en hilo blanco y randa en millaré alrededor, con manga tres cuartos con encaje en hilo blanco al terminar y randa en millaré al contorno del brazo. Falda en satén de color, con largo a mitad de pierna, incluyendo encaje con ancho suficiente para formar el bolero. Lleva millaré que se abre desde la cintura, para luego hacer un marco a las flores, que pueden ser flores pintadas o aplicadas con follaje hasta de doce ramos troquelados. Tocado acorde a las flores de la falda.

Traje de caballero: pantalón oscuro de dacrón con rayitas verticales o de color blanco. Camisa blanca de dacrón o lino con puño forjado y cuello militar. Pechera cuadrada con

millaré, con encaje blanco y alforjas. Sombrero de pindo, rabo de gallo en satén rojo y cinturón ancho en cuero.

El primer vestuario del “Sanjuanero huilense” fue diseñado por Elvira y Alicia Ferro con el objeto de resaltar la belleza de la mujer huilense, y fue confeccionado por Raquel Castro de Vanegas con la colaboración de sus hijas, Magola y Olga; estos trajes fueron inspirados en la vestimenta de los antepasados, pero mejorados

por sugerencia de los bailarines para facilitar los movimientos del baile y hacerlos ver más vistosos y representativos.

El primer traje típico oficial fue adoptado por la junta organizadora del primer Festival Folclórico y Reinado Nacional del Bambuco en 1961 [Figura 8]. (Trujillo, 2012 citado por Osorio Rodríguez, 2017, p. 183)

5.5.7 Organología

Guitarra, tiple, carrasca, chucho y tambora. Cabe anotar que en el Festival del Folclor y Reinado Nacional del Folclor es interpretado por bandas municipales.

5.5.8 Temas musicales

El “Sanjuanero huilense”, del maestro Anselmo Durán Plazas, interpretado por la Banda sinfónica del Huila. Cabe anotar que, según Osorio, “se propuso ejecutar la coreografía del sanjuanero con otros temas musicales del mismo aire, pero no tuvo éxito, pues no se acoplaban a la coreografía de manera precisa”. (2017, p. 54)

5.6 El sanjuanero tolimense. “El contrabandista”

5.6.1 Características identitarias vinculadas al territorio

“El sanjuanero era el bambuco antiguo de la fiesta campesina, pero con antecedentes de la danza indígena de Tolima y Huila, y tan viejo como las mismas festividades del San Juan de donde derivó su nombre”. (Debia, citado por Abadía Morales, 1970)

Este aire mantiene en su coreografía la fisonomía del rajaleña y el bambuco antiguo mezclando los pasos básicos de la danza mestiza de nuestro departamento, elementos que tuvo en cuenta en su investigación la señorita Inés Rojas Luna para la creación de la coreografía del sanjuanero tolimense, con la música del tema “El contrabandista”, del maestro Cantalicio Rojas González. (Corporación Folclórica del Tolima, 1996)

5.6.2 Temática de la danza

De carácter amoroso generado a través del idilio que precede a la conquista, una forma propia del abordaje romántico y de pareja en la comunidad campesina de la región Andina, formalizando así su noviazgo que luego podría terminar en matrimonio.

5.6.3 Carácter interpretativo

Hay un acercamiento respetuoso del hombre hacia la mujer, que se comporta de manera prudente no queriendo mostrar el deseo de ser conquistada; sin embargo, cuando el hombre quiere desistir, entonces ella, recatada pero decidida, le da a entender que la puede cortejar.

5.6.4 Pasos

Básico, desplazamiento adelante-atrás, lateral y descobillado o destalonado, que se ejecuta con los pies estirados al frente descargados sobre los talones, alternando izquierdo y derecho.

5.6.5 Figuras

Invitación: el hombre, tímido pero elegante, se quita el sombrero e invita a bailar a la pareja. Aceptación al baile: en medio de su timidez, la mujer acepta bailar con el parejo y gira alrededor de él tomada de su mano. Rajaleña compuesto: se acoplan como pareja bailando frente a frente. Perseguida: la mujer es perseguida por el hombre mientras ella simula huir. Destobillado: el hombre hace gala de su habilidad dancística marcando este paso frente a su pareja; a la mujer no se le permitía hacerlo por influencia religiosa. Rajaleña simple: el ensamble como pareja se demuestra en este paso marcado en dos tiempos. Pañuelo: el hombre tiene rabo ‘e gallo buscando que la pareja trate de pisarlo, como acto de gallardía. Arrodillada: el hombre arrodillado ante su pareja demuestra su enamoramiento, y ella, tomando la punta del pañuelo, baila realizando giros alrededor del parejo, demostrando el dominio que tiene sobre el hombre. Codos: juntan los codos mientras giran hacen un acercamiento que permite el primer contacto con sus cuerpos, como un símbolo de aceptación. Ochos: la conquista se oficializa cuando cada uno de ellos describe una parte de un ocho, cerrando con los codos como

símbolo de matrimonio, como las argollas que se entrelazan como elemento indisoluble del compromiso. Aceptación: ejecutado el baile, la mujer se acerca al pareja y extiende su mano como símbolo de aceptación. Salida: el hombre toma a su pareja de la mano, levanta su sombrero y la protege, como un símbolo de pertenencia, defensa y protección del hogar. (Corporación Folclórica del Tolima, 1996)

5.6.6 Vestuarios

Mujer campesina: falda dominguera o sanjuanera de colores fuertes en un solo tono recogida en la cintura, adornada con arandelas, encajes, randas, lazos y pasacintas; esta prenda era su mayor signo de elegancia. Blusa generalmente blanca y por fuera de la falda, de manga larga un poco más abajo del codo y cuello alto, engalanada con arandelas, pasacintas, randas y alforzas. Debajo de la falda, enagua blanca con encaje blanco adornadas con alforzas, letines o encajes y pasacintas. Sombrero de pindo de ala ancha (“pava”) con cintas o muselina alrededor y un lazo grande atrás, con puntas que caen hasta la cintura. Alpargatas blancas amarradas con cordones negros. La trenza de su pelo, adornada con un lazo de cinta de igual color que el de la falda. En algunas regiones, las campesinas portaban una rosa al lado izquierdo que significaba amor, pues estaba ubicada al lado del corazón.

La indumentaria anterior era usada tanto en las fiestas religiosas como en las laicas, en especial en la cabalgata de San Juan, donde la mujer extendía su falda sobre el anca del equino. La diferencia entre el vestido diario y el fiestero lo marcaba la falda, confeccionada en tela de “zaraza” o estampada con pequeñas florecitas.

Figura 9. *Sanjuanero tolimense. “El contrabandista”*



Sanjuanero tolimense. “El contrabandista” (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023).

Hombre campesino: proveniente del sur del Llano Grande del Tolima, se vestía de blanco, con ruana de hilo (poncho), mochila de fique y pañuelo rabo 'e gallo, que hace alusión a los colores de la cola del ave, sombrero de pindo y alpargatas amarradas con cordones negros [Figura 9].

5.6.7 Organología

La imprescindible tambora de iguá, porque su golpe es el que aporta el pulso rítmico fundamental y pregona la ubicación del baile; otros instrumentos son flauta traversa, chucho, carrasca y tiple. Todos ellos conforman la llamada “chirimía calentana”.

5.6.8 Temas musicales

Esta puesta en escena solo se ejecuta con “El contrabandista”, del maestro Cantalicio Rojas González, aunque también existen otros sanjuaneros temas musicales que pueden ser usados.

5.7 El bambuco tolimense. “San Pedro en El Espinal”

5.7.1 Características identitarias vinculadas al territorio

Entre los ríos Magdalena y Coello se ubica el hermoso municipio de El Espinal, conocido como “la capital del arroz de Colombia”, famoso por la fabricación de instrumentos típicos, además de la lechona y el tamal tolimenses. Algunos de sus pobladores son descendientes de los aguerridos y luchadores guerreros pijaos. Su clima es cálido, con una temperatura promedio de 32 °C. Es cuna del “Bunde tolimense”, compuesto por el maestro Alberto Castilla en 1914 y de “San Pedro en El Espinal” (conocido también como “Bambuco fiestero”), compuesto por el maestro Milcíades Garavito Wheeler en 1940.

5.7.2 Temática de la danza

El cálido clima de El Espinal impregnó en el campesino un carácter alegre y conquistador que se ve reflejado en su temática amorosa, coqueta y festiva, trasladada a su bambuco bandera: “San Pedro en El Espinal”.

5.7.3 Carácter interpretativo

Recrea una atmósfera de conquista amorosa seductora y romántica, donde el hombre siempre lleva la iniciativa mientras la mujer se mantiene atenta, pero a una distancia prudente, sin aflorar en primera instancia sus deseos de ser conquistada, aunque más adelante acepta la propuesta, siendo más generosa en su comportamiento y dándole la oportunidad al hombre de acercarse a ella.

5.7.4 Pasos

Los pasos, que deben ser ejecutados perfectamente al compás de 6/8, fueron el resultado de una investigación en la que Conchita Concepción Álvarez de Moreno, Reinaldo Sánchez y Carlos Johnson Morales plasmaron los movimientos que tras cincuenta años se habían convertido en folklore. (Giraldo, 2022, p. 4)

Los básicos son lateral, frontal y avance. En relación con el movimiento de la falda, se utiliza de dos formas: lateral y abriendo y cerrando, llamado también “de mariposa”. (González Osorio, 2009b)

5.7.5 Figuras

Saludo: inicia con el cortejo amoroso de forma libre.

Invitación: ubicados en los extremos del escenario, la mujer al lado derecho y el hombre al izquierdo, realizan acercamientos indicando su deseo de bailar.

Codos: la pareja inicia el acoplamiento del cortejo amoroso haciendo contacto con los codos; esto permite un acercamiento de los cuerpos y facilita la ejecución de las figuras que complementan la principal y los cuadros y giros escalonados.

Ochos: colocados de forma diagonal, la mujer en la parte trasera del escenario y el hombre en la delantera, el conteo se inicia con el pie derecho; el hombre avanza hacia atrás y la mujer hacia adelante, cambian de lado con giros escalonados de cuatro compases y continúan la figura desde el lado contrario; nuevamente atraviesan el escenario y regresan al punto de partida.

Perseguida del hombre: la mujer simula huir del hombre en señal de coquetería y hace que él le siga sus movimientos; ella le roba el sombrero y se desplaza por el escenario girando mientras forma un círculo sin perder su marcación, obligando así al hombre a que la persiga y a jugar con ella; él se aprovecha de esto y toca la parte trasera de la falda.

Perseguida de la mujer: al ser asediada por el hombre, la mujer lo persigue en señal de protesta o defensa, le devuelve el sombrero y avanza hacia él; luego la pareja hace giros escalonados frente a frente, primero hacia la parte delantera del escenario y luego hacia la trasera.

Arrodillada: en señal de perdón, el hombre se arrodilla frente la mujer mostrando interés por conquistarla y, además, como un símbolo de humildad ante su belleza; luego se levanta, la invita a bailar y ambos realizan giros escalonados, ella hacia delante y él hacia atrás, hasta regresar y quedar frente a frente.

Pañuelo: indica que el cortejo amoroso está arrojando sus frutos. Cuando la mujer toma la punta del pañuelo rabo 'e gallo que el hombre le ofrece, ella inicialmente lo sujeta por el extremo izquierdo; luego ambos lo hacen cambiando de lugar, y después realizan un cruce por debajo del pañuelo y regresan a la posición inicial de la figura cambiando y retrocediendo de lugar, y repiten la figura, pero ahora cruzan dos veces por debajo del rabo 'e gallo, quedando en la posición contraria al iniciar la figura. Finalmente, la mujer remata con un giro en el puesto por debajo del rabo 'e gallo.

Valseo: señal de aceptación y finalización del cortejo amoroso, que se da cuando la pareja se acerca y entrelaza sus cuerpos frente a frente. Los dos realizan acercamientos de coqueteo, hacen giros escalonados hacia adelante y atrás, y luego el hombre toma a la mujer de la cintura con la mano

derecha. La mujer se sostiene del hombro del hombre con su mano izquierda y ambos se sujetan de ambas manos, realizando un valseo que recorre todo el escenario. La coreografía termina con una pose libre.

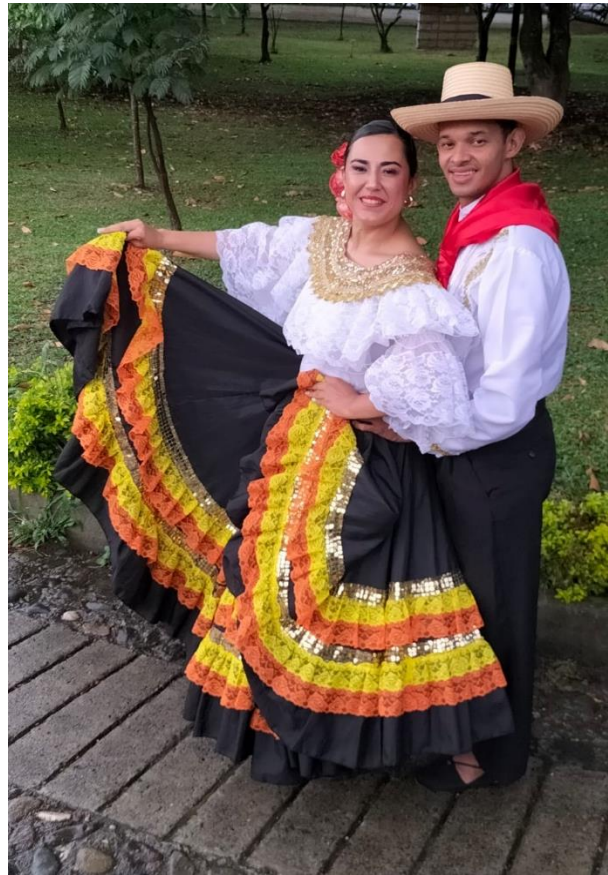
5.7.6 Vestuarios

Cabe resaltar que, según el Acuerdo 011 del 5 de junio de 2006 (Concejo municipal de El Espinal, 2006), la falda de la mujer fue modificada y adoptada oficialmente para la interpretación del bambuco fiestero “San Pedro en El Espinal”. Este hecho se justificó en la razón de que, en los departamentos donde hay festivales y reinados alusivos a su baile representativo, la evolución en el tiempo y la aparición de diferentes cambios en sus trajes, en especial el de la mujer, se avaló a partir de la generación de cambios de imagen, el embellecimiento que realza su figura y, por supuesto, la puesta en escena.

Mujer: consta de cuatro prendas: pollerín, falda, blusa y tocado. La falda está elaborada en tela satinada de colores y decorada con encajes degradados. En la parte delantera se aplican figuras alusivas a la cultura de El Espinal

(instrumentos autóctonos, gastronomía, agricultura y mitología, entre otras) a los lados flores de cayeno (hibisco) pintadas a mano; en la parte trasera van las notas de la introducción de “San Pedro en El Espinal” rebordeadas en piedras y canutillos. La blusa está elaborada en tonos blanco y dorado, con cuello bandeja y mangas tres cuartos; en el borde del cuello lleva millaré dorado, al

Figura 10. *Bambuco tolimense.* “San Pedro en El Espinal”



Bambuco tolimense. “San Pedro en El Espinal” (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023)

igual que en las mangas, de donde se desprenden los encajes. El tocado es elaborado con flores de hibisco, del mismo tono de la falda.

Hombre: sombrero de pindo tejido en cinco cadejos, camisa blanca de manga larga, pantalón blanco con bolsillos traseros y delanteros y un dobladillo en la parte baja, pañuelo rabo 'e gallo de color rojo o de flores del color de la falda de la mujer, poncho de fondo blanco con cuadrículas de hilos delgados de color rojo, verde o azul, mochila y alpargatas de fique con cordones negros o galones [Figura 10]. (González Osorio, 2009a)

5.7.7 Organología

Tambora, chucho, guitarra, tiple y esterilla.

5.7.8 Temas musicales

La propuesta escénica de este bambuco está hecha para el tema “San Pedro en El Espinal” cuya primera grabación se hizo en Argentina, en 1946, con la orquesta del maestro Eduardo Armani; de hecho, en ella quedó plasmada el famoso grito “¡Ji, San Pedro!”. Esta versión se acopla perfectamente a su coreografía, porque le imprime velocidad, carácter y picardía, sacando a flote la destreza de los bailarines; asimismo, es la que muchos bailarines interpretaron en las décadas de 1970 y 1980.

5.8 El bambuco cundinamarqués

5.8.1 Características identitarias vinculadas al territorio

El departamento de Cundinamarca surgió en medio de diversos procesos que establecieron fronteras en un territorio que en la época precolombina habitaron las etnias panche, muzo o colima,

sutagao, pijao y muisca; esta última ocupaba la región más montañosa y fue considerada como una de las sociedades más importantes. El nombre Cundinamarca viene del chibcha y significa “tierra o altura donde habita el cóndor”. (Colombia, Ministerio de Cultura, SINIC, s. f.)

En su mayoría, las gentes son de ascendencia mestiza campesina, con una aculturación manifiesta de herencias chibcha e hispánica. Se distinguen por ser tradicionalistas, algo tímidos, discretos, cautelosos y reservados. “Es un pueblo católico por excelencia, en donde la música y las danzas están en estrecha relación con sus romerías y festividades religiosas” (Colombia, Ministerio de Cultura, SINIC, s. f.).

Cabe resaltar que la supervivencia española con predominio sobre la indígena se evidencia claramente a través de las danzas, los cantos y los ritmos folclóricos, así como en el uso de instrumentos musicales como la guitarra y el tiple.

En este departamento, el bambuco es una danza que se desarrolla en un contexto amoroso, campesino y popular, y contribuye a preservar las características culturales identitarias y tradiciones de la región, ya que ha sido una manifestación transmitida de generación en generación desde los tiempos de los indígenas andinos de Tierradentro. Así, el bambuco cundinamarqués no solo es una bella forma de expresión artística, sino que también se configura como una expresión de identidad cultural.

Para rastrear las características estéticas del bambuco cundinamarqués se realizó una entrevista al maestro Orlando Portilla (comunicación personal, 25 de agosto, 2023).

Según este investigador, en Cundinamarca no se utiliza totalmente la coreografía que marcó Jacinto Jaramillo, pues algunos bailarines rompen su esquema. De hecho, en algunas comunidades se baila de manera notoriamente diferente, aunque conserva en todo caso las raíces; en otras palabras, lo bailan como les nace, como les provoca, sin tener pendiente que los ochos, que los codos, que el escobillado, que el aguacateo, que la arrodillada, que el faldeo... Nada tiene que ver con eso, y es el bambuco que se hace en los pueblos de Cundinamarca, un bambuco muy sencillo, muy hermoso, muy del alma y, sobre todo, muy en conformidad con el clima. La conquista y el galanteo siempre están allí. (comunicación personal con Orlando Portilla, 25 de agosto de 2023)

Las primeras puestas en escena las hizo el Ballet Cordilleras, con el tema “Palo Negro”, del maestro José Eleuterio Suárez, coreografiadas por Jaramillo; luego, en la década de 1950, llegaron

temas muy diferentes y coreógrafos que se arriesgaron a hacer cambios, aunque fueron muy criticados en la época por los “conocedores del folclor”.

Más adelante, el maestro Hernando Monroy, con el Ballet Grancolombiano, creó coreografías totalmente diferentes, a las que se sumaron nuevas escuelas de danza que contaron la historia de diferentes maneras, pero siempre utilizando los mismos pasos y figuras.

5.8.2 Temática de la danza

De relación amorosa tanto en lo coreográfico como en lo lírico. Se trata de un coqueteo discreto propuesto por el caballero con una narrativa donde la dama es receptiva pero reservada. Para el galanteo, el hombre usa su pañuelo, símbolo de caballerosidad, que la mujer recibe en señal de aceptación.

5.8.3 Carácter interpretativo

Muy melancólico, tranquilo y pausado, y muy pocas veces fiestero. Las mujeres conservan una actitud discreta, con faldeos muy reducidos que van hasta el tobillo, que prácticamente realizan para facilitar el avance recogiendo un poco la falda. Como en la mayoría de los bambucos, no hay contacto entre la pareja: si acaso algo leve, rápido y discreto.

5.8.4 Pasos

Escobillado: marcando un compás rítmico de 3/4 se ejecuta muy a tierra y no se levantan los pies ni mucho menos las piernas.

Escobillado largo: para el cual hay que soltar la rodilla una leve media luna con los pies acompañada del bamboleo del cuerpo.

Caminado: rítmico, similar al del sanjuanero, pero asentado (sin medias puntas) y sin hacer grandes figuras con los pies.

Aguacateo: muy parecido al escobillado, aunque más lento, para ir conquistando a la dama.

5.8.5 Figuras

Las figuras más representativas, aquellas que no pueden faltar, son invitación, galanteo, codos y perseguida a la dama con el pañuelo o la ruana; también hay galanteo con el sombrero mediante una venia, mientras ella simula que se hace de rogar. Casi nunca hay la figura de arrodillada marcada por Jaramillo, tan popular en Antioquia, Huila, Tolima y los Santanderes.

Solo al final de la danza el hombre abraza delicadamente a la mujer por la espalda, pero de forma muy insinuada. Tampoco existen las figuras del secreto o del beso robado y, si esporádicamente se ven, es por copia de los bambucos de otras regiones. (comunicación personal con Orlando Portilla, 25 de agosto de 2023)

En referencia a los ochos, estos no son más que un ir y venir o un cruzar el hecho y el desecho dentro del galanteo. Finalmente, las ventanas coloniales solo se utilizan en los pasillos.

Una figura que se utiliza a manera de la de coqueteos consiste en que el hombre, detrás de la mujer, le coquettee respetuoso por ambos lados, pero sin atreverse a más. Finalmente, dentro del diseño coreográfico, las figuras no están marcadas en un orden específico.

5.8.6 Vestuarios

Mujer: falda ancha de paño grueso hasta el tobillo adornada con cinta de raso negro, alpargatas con galones negros y blusa blanca. En la actualidad, las blusas son de seda de diferentes colores y están cubiertas por un pañolón negro (chal); sombrero y peinado con trenzas. Cabe anotar que el pañolón, de ascendencia española, se usa más en Boyacá.

Hombre: pantalón oscuro, camisa blanca, ruana gruesa en fondo entero o en cuadros, sombrero negro de fieltro y alpargatas [Figura 11].

5.8.7 Organología

Tiple, bandola y guitarra, y más recientemente contrabajo, percusión, flautas y violines.

5.8.8 Temas musicales

“Bachué” y “Bochica”, del maestro Francisco Cristancho, además de algunas obras de los maestros Jorge Áñez y Emilio Murillo. Ocasionalmente se escucha “On ´tabas”, que es más fiestero y se baila con brinquitos y, en la actualidad, el tema “Yo soy cundinamarqués” ha tenido muy buena acogida.

En este punto conviene precisar que un gran porcentaje de la producción bambuquera es cantada y que, por su naturaleza, son obras muy melancólicas y románticas que no se prestan para la danza.

Figura 11. *Bambuco cundinamarqués*



Bambuco cundinamarqués (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023).

5.9 El bambuco caldense

5.9.1 Características identitarias vinculadas al territorio

Para describir las características identitarias de este aire se tomó como referencia directa al maestro Julián Bueno Rodríguez, director de la agrupación Danzas del Ingrumá. El bambuco

caldense fue declarado como la danza representativa del departamento de Caldas a través del Decreto n.º 0245 de noviembre de 2012, en reconocimiento a que refleja su cultura y sus procesos históricos y sociales, además de que posee características únicas y auténticas que lo hacen muy diferente de las demás propuestas de bambuco de la región Andina. (Bueno Rodríguez, 2015)

Así, aunque sus figuras y pasos le otorgan singularidad, su sentido idílico y su carácter amoroso se identifican con lo propuesto por algunos folclorólogos colombianos.

Según Bueno Rodríguez (2015), las primeras apariciones del bambuco en Caldas tienen antecedentes desde finales de siglo XIX en Riosucio y Supía, donde se estableció como una danza de carácter amoroso. Sus características marcaron diferencias con las demás manifestaciones de esta danza en otras regiones, aunque con una clara influencia de los indígenas caucanos.

En Riosucio se mantiene como la expresión popular cantada y danzada de carácter amoroso y filosófico más antigua, que exalta los valores regionales. En Supía, el conjunto de rasgos que le dan identidad puede resumirse en dos palabras: amoroso y bélico, este último tomado de los bambucos caucanos

Este carácter también lo comparten los bambucos fiesteros de Ibá y Riosucio, donde se bailaron hasta el siglo XX. También se evidencia la huella del bambuco cundinamarqués, que desde el siglo XIX se estableció como baile de salón y cuya música llegó al occidente caldense dejando su huella en la danza; incluso una de las figuras conserva el nombre de “santafereño”. (Bueno Rodríguez, 2015)

5.9.2 Temática de la danza

El hilo conductor que la guía es un idilio amoroso entre un hombre y una mujer, manteniendo el espíritu clásico del bambuco de la región Andina.

5.9.3 Carácter interpretativo

La conquista amorosa es alegre y se da durante toda la interpretación, en la que la mujer actúa con coquetería discreta, donaire y gracia serena mientras que el hombre lo hace con elegancia militar altiva, sobria y airosa.

5.9.4 Figuras

Conformadas por diez partes correspondientes a diez figuras, cada una con un paso característico; esto lo diferencia de la forma de otros bambucos. Según Bueno Rodríguez (2015), esta diversidad se debe a la gran variedad del folclor de Caldas. El nombre de los pasos y figuras que se exponen a continuación, así como su descripción, es casi literal a la realizada por este autor; sin embargo, para una mejor comprensión, algunos de ellos han sido ampliados.

5.9.5 Pasos

Deslizado: semejante al del pasillo cuando se valsea o al avance lateral de rutina del bambuco andino. Se usa para realizar las figuras del compromiso y del asedio.

Picado: paso pegado al suelo y pausado (“picado”: a la marcación 1 le sigue una breve pausa y luego el 2-3 rápido y sutil al mismo tiempo); la pausa se marca con una leve flexión de rodilla. Su matiz interpretativo es suave y se usa para el saludo.

Frenado de las plantas: de manera alternada se adelantan las plantas de los pies descargando la media punta mientras el peso del cuerpo se descarga en el pie contrario ayudándose de un pequeño salto. Se usa para la figura de unión de manos.

Paso del cuatro: los danzantes cruzan el pie mientras abre una rodilla para formar con sus piernas el número cuatro, manteniendo el pie deslizado en media punta, en punta o elevado del suelo. Con este paso se hacen los cruces con cambio de puesto.

Frenado de los talones: de manera alternada se adelantan los pies descargando los talones mientras el peso del cuerpo se descarga en el pie contrario ayudándose de un pequeño salto. Las manos de la mujer van en la cintura y las del hombre en la espalda. Se usa para la figura de acercamientos.

Bambuco caucano: es el paso más característico del bambuco en el Cauca Grande, aunque en Caldas la postura es lateral, mientras que, allá, hombre y mujer van enfrentados; es un avance con paso menudo continuo y rápido, marcando el acento del compás de 3/4.

Saltadito: similar al avance de rutina largo y en lateral del bambuco andino. Con él se hacen los ochos, una figura tradicional de los bambucos.

Santafereño: los danzantes mueven la cadera en desplazamiento lateral con referencia al torso – algo que no es usual ni en la danza caldense ni en la andina colombiana–. Los bailarines llevan de lado cada pie hacia el otro haciendo un pequeño acento con el pie que cierra, casi para golpear los tobillos con un choque casi militar, acompañado de un vaivén del cuerpo.

Mecido: ejecutado en la figura de la reconciliación, es similar al escobillado, pero sin levantar el pie y describiendo medias lunas en el avance para acompañar el bamboleo del cuerpo y el faldeo de la mujer.

5.9.6 Figuras

Compromiso: entrelazados los dedos de la mano izquierda del hombre con los de la derecha de la mujer, y tomados de manera convencional como si fuesen a interpretar una danza de salón, pero bastante separados, giran hacia la derecha de manera continua, erguidos y serenos, como en un valseo. Aunque la manera de entrelazar los dedos no es muy visible para el público, significa que ambos se dan permiso para escenificar su idilio. El compromiso se simboliza, pues, en este entrelazamiento.

Saludo: ambos se toman de la mano izquierda y con esta como eje avanzan en círculo con un paso picado. Luego cambian de mano y deshacen el recorrido –la repetición de la figura es opcional–. Mientras tanto, con su mano libre, el hombre levanta su sombrero y la mujer extiende la falda para saludar cortésmente.

Unión de las manos: la pareja, ubicada frente a frente, une las palmas de sus manos enfrentadas, y con el paso de frenado de plantas avanza enfrentada de lado en círculos por la derecha –también puede hacerlo luego por la izquierda.

Cruces: sueltos y avanzando con el paso del cuatro, hombre y mujer cambian de puesto. Ambos avanzan de manera suave, casi caminando, dándose la espalda mientras se alejan, y con un giro vuelven a enfrentarse. Luego se cruzan para darse de nuevo la espalda y volver a enfrentarse.

Acercamientos: los bailarines, uno frente al otro, avanzan con paso “frenado” de los talones y se aproximan y distancian –la repetición de la figura es opcional.

Caucano: cerca uno del otro y de lado, casi de espaldas, los bailarines hacen una ronda mutua en la cual ambos flexionan un poco las rodillas y mantienen recto el tronco. Se desplazan en círculo, primero a la derecha y luego a la izquierda, con un breve giro sobre sí mismos para cambiar de dirección. El paso utilizado lleva el mismo nombre del bambuco caucano.

Ocho: los bailarines se separan, y al retornar para intercambiar puestos y cruzarse de espaldas describen en su recorrido un número ocho, en una especie de desafío; la mujer pone sus manos en la parte posterior de la cintura. La figura también se denomina “cruces”, al cruzarse ambos en sus recorridos, pasando de largo para regresar y volver a cruzarse.

Santafereño: sin alejarse uno del otro y ubicados de lado, como en la figura de codos tradicional, la pareja se desplaza en círculo por la izquierda y puede devolverse por la derecha. El nombre del paso y la figura vienen de Santa Fe de Bogotá, de donde el departamento de Caldas recibió influencia cultural a comienzos del siglo XX.

Asedio: similar a las perseguidas tradicionales de los bambucos, la mujer finge escapar, pero el hombre lo impide con un círculo cerrado alrededor de ella. Enfrentados, avanzan de lado; él la rodea con un movimiento envolvente, pero ella se devuelve con un giro para esquivarlo, provocando a su vez un giro de él. Los giros de ambos se hacen sobre sí mismos.

Enojada y reconciliación: el hombre le da la espalda a la mujer con un gesto de enojo, como si se diera por vencido, e intenta una retirada con paso caminado; luego frena y marca un paso de manera seca y golpeada. Luego la mujer va tras él y, acercándose por la espalda, le coquetea discretamente por encima de los hombros; ambos dan media vuelta sobre sí mismos y el hombre abraza por detrás a la mujer tomándola por los brazos un poco abajo de los hombros; el paso mecido se torna suave y de lado a lado mientras se buscan con la mirada. Esta figura se puede utilizar para salir de escena.

5.9.7 Vestuarios

En un comienzo las puestas en escena propuestas por Bueno Rodríguez (2015) para su agrupación Danzas del Ingrumá exaltaron la labor cafetera.

Se propuso usar trajes de arrieros y chapoleras –cuya descripción es similar a la del bambuco antioqueño—. Sin embargo, en la actualidad, dada la declaración de esta danza como representativa del departamento de Caldas, Bueno Rodríguez consideró utilizar trajes más adecuados para escenificarse, en búsqueda de reflejar aún más la identidad caldense.

En ese sentido, propuso para la mujer atuendos que en su origen llevan el sombrero como representativo de las comunidades de comarcana [Figura 12].

Figura 12. *Bambuco caldense*



Bambuco caldense (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023).

En esencia, según la provincia, serían cuatro propuestas para su traje:

Provincia de Marmato

Hombre: traje de fiesta. Camisa blanca de manga larga y pechera postiza de tela blanca con rayas negras. Pantalón negro o azul oscuro de fondo entero o rayado y pretina sin pasadores; atrás lleva dos tiras que se ajustan con hebilla. Sombrero de fieltro negro u oscuro. Peinilla en vaina de 40 ramales. Poncho blanco o ruana de fondo entero o rayada. Va descalzo o con alpargatas.

Mujer: traje de salida. Traje totalmente estampado de colores oscuros y claros. Blusa de manga larga con solapa y borde de letín blanco. Falda larga muy recogida en la cintura, con adornos de franja blanca. Cinturón de la misma tela en forma de moño, al frente o atrás. Alpargatas blancas. Pava alona de caña con cinta negra o estampada [Figura 13].

Provincia de Robledo

Hombre: traje de salida. Camisa de manga larga de cuadros. Pantalón de gabardina oscura, pero no negra. Correa de cuero con peinilla en vaina de abundantes ramales.

Figura 14. *Bambuco caldense, provincia de Robledo*



Bambuco caldense. Traje típico de la provincia de Robledo. (Bueno Rodríguez, 2015).

Figura 13. *Bambuco caldense, provincia de Marmato*



Bambuco caldense. Traje típico de la provincia de Marmato (Bueno Rodríguez, 2015).

El poncho robledano, de gran variedad de colores y pintas en su diseño con rayas, va doblado al hombro o al cuello.

Sombrero de fieltro de ala corta o mediana. Alpargatas o cotizas.

Mujer: traje de fiesta. Blusa blanca cerrada al frente con botones, solapa redonda, manga amplia con bolero al codo y un bolero más en la cintura. Ni la solapa ni el bolero que cae de

la cintura cierra al frente. Falda negra recogida, con bolero de flores pintadas a mano o bordadas con colores vivos. Sombrero aguadeño. Puede llevar delantal [Figura 14].

Provincia de Manzanares

Hombre: traje de labor. Camisa blanca de manga corta llevada por fuera hasta un poco más arriba de la rodilla.

Figura 16. *Bambuco caldense, provincia de Salamina*



Bambuco caldense. Traje típico de la provincia de Salamina (Bueno Rodríguez, 2015).

Figura 15. *Bambuco caldense, provincia de Manzanares*



Bambuco caldense. Traje típico de la provincia de Manzanares (Bueno Rodríguez, 2015).

Pantalón claro holgado y bota por fuera, con peinilla en vaina de 40 ramales. Poncho blanco y sombrero de caña de ala mediana. Cotizas o alpargatas.

Mujer: traje de fiesta. Blusa blanca de manga corta recogida y adornos recogidos de franja azul y blanca. Falda recogida en la cintura, estampada en tonos azules claros y con un bolero. Pava alona de caña con adorno azul claro. Alpargatas blancas [Figura 15].

Provincia de Salamina

Hombre: traje de labor. Camisa blanca de manga corta. Pantalón claro de bota amplia con la cadera ceñida y sin pasadores ni cinturón. Delantal corto de arriero, lona forrada en cuero con diseño de rombos, machete en vaina con una moderada cantidad de ramales, ruana al hombro de color “café franciscano”, sombrero de fieltro de ala corta en color claro. No usa carriel.

Mujer: traje de fiesta. Blusa blanca sin mangas, con dos largos boleros casi hasta la cintura en el escote redondo y amplio. Falda amplia estampada en colores claros con bolero más vistoso en flores estampadas o bordadas. Pava aguadeña de encaje calado [Figura 16].

5.9.8 Temas musicales

El tema musical más apropiado para la interpretación del bambuco caldense es “A los toros”, del maestro riosuceño Emilio Clavijo. Su música transmite un vibrante dinamismo que cruza de su carácter festivo al lírico y presenta breves cambios a pasillo que demandan buena destreza del bailarín en el manejo rítmico. Otra melodía caldense es el emblemático “El Bejuco”, del maestro Fabio Ospina. También pueden usarse algunas tonadas instrumentales indígenas de Cañamomo y Lomaprieta como “El cinzonte” y “El zarandiao”. La distribución de las partes musicales para la ejecución del diseño coreográfico puede ser variable sin afectar la autenticidad de la danza.

5.10 El bambuco antioqueño

5.10.1 Características identitarias vinculadas al territorio

El proceso de conquista y colonización de Antioquia se inició en el siglo XVI y trajo como resultado una población en su mayoría mestiza, con alguna permanencia indígena reducida, descendientes de las etnias cuna y catía en Urabá, en el occidente y el suroeste antioqueño. Por otro lado, Medellín y sus territorios vecinos fueron poblados por españoles desde 1616 y este hecho fue

determinante en la configuración identitaria que luego fue difundida y sustentada como un “proyecto paisa”, dirigido por los intelectuales del siglo XIX, que buscaban en su departamento una cultura homogénea con características pujantes: “verracos”, altivos, líderes, emprendedores, coquetos, querendones, entre otras, que aún se conservan en el imaginario.

Desde el siglo XVI se afianzaron en Colombia las principales bases entre aquellas comunidades que conformaban culturas híbridas y mestizas, y la mayoría de las regiones desarrollaron especificidades en la construcción de la identidad antioqueña. El centro de Antioquia mantiene una identidad afincada en gran parte desde la herencia hispánica y en ella, mientras que otros territorios como Bajo Cauca, Magdalena Medio y Urabá configuran una diversidad cultural diferente de la del interior.

El repertorio dancístico de Antioquía se ha enriquecido con las danzas llegadas de otros lugares, porque son bailes que se radicaron en esta tierra paisa hace bastante rato. Fue así como las formas coreográficas del bambuco llegaron a comienzos de la década de 1950, destacándose los importantes aportes del maestro Alberto Londoño, que, junto con su compañera de baile, Martha Herrón, adaptaron las propuestas del maestro Jacinto Jaramillo en torno a las formas del bambuco andino y comenzaron el proceso de darles identidad a las formas de un bambuco antioqueño.

Estas danzas o bailes se han mantenido vigentes en el repertorio coreográfico de la proyección folclórica por casi 80 años; durante este tiempo se han recreado y reinventado las formas coreográficas, con interpretaciones muy al estilo paisa, donde el bambuco se baila muy “saltado”, más rápido y con el temperamento característico de los antioqueños, lo que lo hace diferente a los bambucos que se bailan en otras regiones de Colombia. (Londoño, 2009)

5.10.2 Temática de la danza

Romántica y de enamoramiento, un ejemplo claro de danzas de relación, además de ser alegres y fiesteros, como reflejo fiel del sentir campesino. Durante su interpretación, la mujer mantiene una pudorosa coquetería mientras el hombre se mantiene atento a la conquista respetuosa de la dama. (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2021)

5.10.3 *Carácter interpretativo*

Dentro del baile, hombre y mujer interpretan una conquista amorosa, donde el que lleva la iniciativa es el varón, que permanentemente busca proximidad con la dama. Durante su interpretación, la mujer mantiene una pudorosa coquetería mientras el hombre se mantiene dispuesto a la conquista respetuosa de la dama.

5.10.4 *Pasos*

Escobillado: en el bambuco antioqueño como en el de los demás departamentos, el paso básico predominante es el escobillado: a modo de cepillar el piso con la punta de los pies, con la particularidad de que en este bambuco se cruzan los pies uno delante del otro, ya sea cuando se está ejecutando el paso en el puesto o se hace un avance.

Escobillado con giro: el escobillado se mantiene durante toda la danza, incluso en la ejecución de los giros, aumentando la dificultad de su ejecución, pues debe mantenerse el cruce de los pies a cada paso. Solo se deja de escobillar cuando se marca el paso de forma lateral o se ejecutan los aguacateos o salpicados.

Aguacateos: nombrados así por Jacinto Jaramillo, son variantes del paso en los que se mantiene el equilibrio en un solo pie mientras que, con el otro, se hace el llamado “aguacateo”, que puede ser abajo, que se marca con el talón y la punta frente al pie que mantiene el equilibrio; o el aguacateo arriba, que levanta la rodilla y se dirige la punta del pie a la vez que se lleva el talón hacia la otra rodilla, mientras se hace el rebote sobre el pie que lleva el equilibrio.

Lateral: se marca con cada pie a los lados siguiendo el compás y acompañado de un salto corto y el bamboleo del cuerpo.

Salpicado: una variación del lateral que se marca con cada pie, primero detrás del talón, para luego sacar la media punta un poco elevada del pie; se acompaña de un leve salto y el bamboleo del cuerpo.

Los pasos y figuras pueden ejecutarse de forma pausada o acelerada según la habilidad de los bailarines y el ímpetu de la música. Se dice que, en el pasado, esta era una danza de pareja que bailaba mientras los demás asistentes al festejo los observaban y animaban. En la actualidad, esta forma de bambuco carece de vigencia en su ambiente natural y se ha transformado en formatos coreográficos que deben conservar las formas tradicionales, los pasos y las figuras inspiradas en ese romance campesino que abrió paso a esta maravillosa expresión folclórica.

5.10.5 Figuras

Se conservan en la ejecución coreográfica las figuras tradicionales como las descritas por Alberto Londoño. (2019)

Invitación: el protocolo (el cumplido social). Ochos: el espacio, el lugar, el entorno y el contexto sociocultural de los pretendientes. Codos, cruces, avances y retrocesos: los tiempos del acercamiento de la pareja –los coqueteos y los diálogos–, que cada vez son más cariñosos. Beso y palmada: resultado de la identificación entre los dos, pero como en el baile este se presenta con sorpresa, es entendido como un atrevimiento del hombre y la respuesta de la mujer es la palmada. Perseguidas: cuando es el hombre el que persigue a la mujer, representan el machismo; y cuando es la mujer la que persigue, representan el reclamo de esta por un beso. Arrodillada: la disculpa que ofrece el hombre a la mujer, a lo que ella lo rodea en señal de aceptación. Y abrazo: que se hace al final en señal de la unión y la felicidad de los dos enamorados.

Es posible modificar el orden de las figuras siempre que se conserve un hilo lógico dentro de la historia y se considere la propuesta de Jacinto Jaramillo, que data de la década de 1930, pero que aún es la base para las creaciones coreográficas que pretenden conservar las formas tradicionales del bambuco.

Las descripciones de Alberto Londoño están basadas en su experiencia como bailarín al lado de Marta Herrón en la década de 1960 y son “casi una copia de la coreografía original creada y bailada por el maestro Jacinto Jaramillo en tiempos de los años treinta del siglo pasado, que fue publicada en 1950 en el libro *Cancionero de Antioquia y Caldas*, de Benigno A. Gutiérrez”. (Londoño, 2019)

5.10.6 Vestuarios

Los vestuarios adecuados para la ejecución del bambuco antioqueño son los típicos de la región. Cabe anotar que, para Alberto Londoño, el traje adecuado es el dominguero, pues el arriero del hombre y el porte de delantal de la dama denotarían la danza como de laboreo; sin embargo, se utilizan también como alegoría a la identidad paisa.

Traje de campesina antioqueña: por lo general puede utilizar dos trajes: el *chapolero*, elaborado en telas estampadas de flores pequeñas y coloridas, con falda hasta la media pierna con uno o dos boleros, blusa de cuello alto y manga tres cuartos, con la pechera decorada en franjas y letines o con dos boleros.

Y la *pregonera*, con falda estampada en flores y blusa blanca de cuello bandeja o palangana con uno o dos boleros; en ambos casos, la mujer puede llevar delantal y siempre debe usar la calzonaria o policias y la enagua. En el pelo puede lucir flores o trenzas adornadas con moños de cinta.

Traje del campesino antioqueño: también suele lucir dos tipos de traje. El *arriero*, de pantalón de fondo entero generalmente caqui y camisa de cuadros o franela de fondo entero; tapapinche (delantal de lienzo), correa, pañoleta (generalmente rabo 'e gallo o estampada), machete, poncho, carriel y sombrero aguadeño; este traje es el que usa generalmente para el diario.

Y el *dominguero*, de pantalón negro y camisa blanca o de dacrón claro, pañoleta rabo 'e gallo, ruana, carriel y sombrero aguadeño o de fieltro negro. Por comodidad para la ejecución de esta danza, se suele utilizar este último [Figura 17].

Figura 17. *Bambuco antioqueño. Arriero y chapolera*



Bambuco antioqueño. Arriero y chapolera. (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023).

5.10.7 Organología

Al igual que en el resto de la región Andina, en Antioquia los bambucos tienen ritmos ternarios de 3/4 y 6/8, ejecutados básicamente por instrumentos de cuerda pulsada: los tradicionales tiple, bandola, guitarra y requinto.

5.10.8 Temas musicales

Los bambucos fiesteros son característicos y no hay un tema musical específico para bailarlos; en todo caso, su selección debe ser cuidadosa y dependerá directamente del ensamble instrumental tradicional y del carácter de la interpretación. Entre los más sonados están “Saltando matones”, de Luis Dueñas; “On ‘tabas”, de Emilio Sierra; “Mi casta”, de Luis Carlos González; “Brisas de Santa Elena” y “Raza”, de Carlos Vieco; “El republicano”, de Luis Antonio Calvo, e “Inspiración”, de Felipe Lamús Cáceres.

5.11 La “Guabina chiquinquireña”

5.11.1 Características identitarias vinculadas al territorio

El nombre “Boyacá” proviene del chibcha y significa “área de alfombra” o “redil de oficiales”. Este nombre también es utilizado por los indígenas del departamento, donde tuvo lugar la batalla del Puente de Boyacá el 7 de agosto de 1819.

El sincretismo cultural generado por la fusión de las culturas indígena y española produjo un arraigado sentido de pertenencia que generó el surgimiento de un copioso y rico folclor constituido por piezas cerámicas, fabricación de instrumentos musicales, gastronomía, reliquias y una apreciable cuota de coplas y refranes. Los boyacenses conforman una comunidad religiosa en la que su cotidianidad gira alrededor de la patrona de Colombia: la Virgen de Chiquinquirá. (Colombia, Ministerio de Cultura, SINIC, s. f.)

La historia del bambuco “Guabina chiquinquireña”, tema musical y coreográfico que representa al departamento de Boyacá, ha sido contada por Sofía Liliana Fonseca Montoya (Fundación Haskalá, 2022) y por Octavio Quiñones Pardo (1944). Este último relató que el maestro Alberto Urdaneta lo compuso el 9 de abril de 1925 como regalo a su hermano que se casaba en Chiquinquirá el día 12 del mismo año. Urdaneta la presentó magistralmente al piano en Zipaquirá el 10 de abril, y dos días después lo repitió en la basílica de Chiquinquirá con tal acogida, que el prior le pidió que lo tocara en el momento de la elevación. Y el 1 de mayo, Día Internacional del Trabajo, fue interpretado 24 veces, a petición del público, en varios sitios de Chiquinquirá.

5.11.2 Temática de la danza

Esta danza, de temática amorosa y de conquista, se da al representar el amor que le profesa un hombre a una mujer con el permiso de la Virgen de Chiquinquirá. Como es usual en este género, comienza con la galantería de él hacia ella mientras esta, al principio, se muestra un poco reacia, pero luego termina cediendo seducida por su galantería y caballerosidad, y culmina sellando su amor con un beso al frente de la imagen de la Virgen.

5.11.3 Carácter interpretativo

De movimientos suaves y pudorosos en representación del fervor cristiano.

5.11.4 Pasos

Escobillado, laterales y aguacateo. Cabe recordad que fueron descritos en apartados anteriores.

5.11.5 Figuras

Invitación, caminitos, codos, aguacateos, arrumacos, pañuelo, abrazo, vuelta y salida.

En 1938 fue invitada a Colombia la compañía Ballet de Viena, y el maestro Jacinto Jaramillo, director del grupo de danzas colombianas, le diseño una coreografía para su presentación en el teatro Colón el 8 de abril del mismo año.

Refiere la historia que Jaramillo, inspirado en las investigaciones de los pasos del bambuco realizadas por Julio Abadía, empleó algunas de sus figuras para adaptar “Guabina chiquinquireña” a las competencias del Ballet de Viena: ochos, escobillaos, arrumacos –equivalentes a una posición de cuarta extendida de ballet– y *rondellas*, donde se hace la figura de la media luna. Esta coreografía demostraba cómo era el pueblo boyacense: ingenuo, tranquilo, algo machista y con ese ardor que sentían los jóvenes cuando llegaban a Chiquinquirá para que la Virgen bendijera su amor.

5.11.6 Vestuarios

Mujer: sombrero de tapia pisada fabricado en trencilla de palmiche. Mantilla amplia (mantellina) de color negro, que debe llegar más abajo de la cintura, y sobre ella el sombrero. Blusa blanca o de colores claros confeccionada en tela liviana, de manga larga, con puño angosto cerrado, cuello alto y pechera en petacas con profusión de mostacillas y arandelas de la misma tela o encaje blanco. Falda negra de prensado con un sócalo de cinta negra y bordada en artcera del mismo color, adornada con canutillos y lentejuelas negras, que debe ir hasta los tobillos. Enagua prensada del mismo largo de la falda, adornada con encaje blanco en la parte inferior (encimera), y una segunda enagua interior de

Figura 18. “Guabina chiquinquireña”



“Guabina chiquinquireña” (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023).

balletilla roja (debajera) adornada en la parte inferior con un letín del mismo color. Y alpargatas de fique con capellada blanca, atadas sobre el pie con galones negros.

Hombre: sombrero de tapia pisada igual que el de la mujer, en trencilla de palmiche, montera tejida en lana de oveja café o color natural que cubra la cabeza, ruana de color café-gris de lana de oveja tejida en telar –Boyacá es famoso por sus ruanas—. Cuadradas de abertura central, camisa cotoma hecha en tela diagonal o lienzo blanco, con cuello alto, manga larga con puño cerrado y de botonadura generalmente en el hombro izquierdo, pechera con alforzas repicadas en colores oscuros, pantalón negro de paño o gris de rallas finas, calzoncillo de tela diagonal o lienzo blanco atado a los tobillos con cordones de la misma tela, alpargatas de fique con capellada blanca atadas sobre el pie con galones negros, pañuelo rabo ’e gallo negro con arabescos de colores de la cola del ave o de color rojo, capotera de fique que se coloca de forma diagonal en la espalda y cinturón de cabuya [Figura 18]. (Asociación chiquinquireña de Danza y Cultura Carlos Eduardo Lobo Peña, 2021)

5.11.7 Organología

Tiple, bandola, requinto y chusque.

5.11.8 Temas musicales

Además de “Guabina chiquinquireña”, hay otros temas muy populares como “Guabina santandereana”, del maestro Lelio Olarte; “Lagunita de mi pueblo” del maestro Juan Francisco Aguilera, y “Mi guabinita”, de la maestra Helena Chavarriaga. Todos ellos son bambucos lentos, y su única diferencia con el primero es su carácter mariano.

La fama de “Guabina chiquinquireña” se difundió prontamente por Santander, Huila, Tolima y Cundinamarca.

5.12 El bambuco de Norte de Santander

5.12.1 Características identitarias vinculadas al territorio

En la época precolombina, el territorio nortesantandereano estuvo habitado por indígenas de ascendencia chibcha y de la etnia motilón descendiente de los caribes; eran grupos nómadas, aunque también fueron agricultores y grandes artesanos. Su territorio cubría los valles de los ríos Zulia, Tarra, Sardinata, Catatumbo, Pamplona y Táchira.

El comienzo del proceso de poblamiento del departamento comenzó con la fundación de Nueva Pamplona en 1549, a la que los núcleos hispanos entraron desde Ocaña y Pamplona durante la conquista y la colonia; los primeros poblados se asentaron sobre la vertiente de la cordillera oriental, una barrera natural que separa al departamento del resto del país. (Colombia. Ministerio de Cultura, SINIC, s. f.)

El bambuco de Norte de Santander presenta tres formas especiales o variantes que representan las tres grandes regiones del departamento. En la de Ocaña es de carácter serenatero, mientras que en la más fría Pamplona se destaca por sus melodías y el acompañamiento de tiple, guitarra, requinto y bandola –la estudiantina clásica– y la de Cúcuta se vive con un aire de sabor fiestero, típico de los habitantes de clima cálido. (Colombia. Ministerio de Cultura. SINIC, s. f.)

Según Orlando Mero Rey Mariño, con la división política de los Santanderes se dieron fenómenos que afectaron el devenir cultural de manera paradigmática; en Santander del Sur quedaron “atrapados” los torbellinos y las guabinas, mientras que el movimiento musical en Norte de Santander se afectó. (Banrepcultural, 2020)

La identidad santandereana proviene de una fusión cultural de mestizos, afrodescendientes, indígenas y gitanos, sumada a la inmigración europea. Las costumbres santandereanas están permeadas por las condiciones geográficas del territorio y se han adaptado a la naturaleza agreste; por ello, sus habitantes son reconocidos por su personalidad fuerte, trabajadora, aguerrida y servicial. Cabe destacar la importancia de la mujer por su gran carácter y lucha por los derechos.

Otra de las etnias precolombinas fue la de guanes, primeros pobladores del territorio, asentados en el cañón de Chicamocha, a quienes se les atribuye el ancestro fuerte del santandereano

y las técnicas artesanales con algodón y fibras de ceiba. (Colombia, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, s. f.)

Dada la poca información que se encontró en textos sobre todo en cuanto a descripciones de las características de esta danza, para la construcción de este apartado se estudiaron las puestas en escena de uno de sus pioneros más destacados: el maestro Juan Becerra, director de la agrupación Los hijos del Cují”, de Norte de Santander, considerado uno de los grupos emblemáticos del territorio.

5.12.2 Temática de la danza

Para ilustrar la temática amorosa de esta danza, qué mejor que traer a colación la hermosa letra “Brisas del Pamplonita”, del maestro Elías Mauricio Soto:

*Ay, ay, ay, si las ondas del río;
ay, ay, ay, si las ondas del río
remediaran las penas del corazón,
te contarían, luz de mi vida,
los amargos pesares de mi pasión,
los amargos pesares de mi pasión.
Escucha, sonoro río, mis congojas y aflicción,
sonoro río mis congojas y aflicción,
y dile cuánto la adoro, cuánto sufro por su amor,
cuánto la adoro, cuánto sufro por su amor.
Y si al correr de tus ondas
ves que su pecho se agita,
dile que a mi amor lo alientan
las brisas del Pamplonita.*

5.12.3 Carácter interpretativo

Tanto el hombre como la mujer se expresan con un ímpetu muy elegante, altivo, fuerte. El de Norte de Santander es un bambuco con un carácter interpretativo festivo donde el cortejo navega entre lo dinámico y sutil. Los movimientos son rápidos y ágiles, pero sin perder la elegancia.

Podría decirse que la conquista es mutua, aunque mantiene los cánones pudorosos de los bambucos andinos; esto pone en contexto el carácter fuerte de la mujer y la caballerosidad del hombre nortesantandereano.

5.12.4 Pasos

Rutina: se hace para desplazarse al frente dando saltos; es característico hacer una discreta elevación de la rodilla a cada paso (galopa) que puede estar acompañada de un zapateo por compás.

Caminado: marca una marcha rítmica siguiendo el tempo de la música, donde el paso firme es de avance moderado o largo.

Caminado con cruce: una variante del anterior donde se hace énfasis en los terceros tiempos de los compases cruzando el paso de marcha acompañado del cuerpo; en él, la mujer lleva la falda coordinada con la marcha rítmica.

Marcado al frente: se extiende el pie derecho al frente asentando la media punta y luego se cambia al derecho sin salto, pero con leve flexión de rodillas; equivale a un escobillado frenado.

Lateral: tradicional en casi todos los bambucos, se marca a un lado y luego al otro con un pequeño rebote (comúnmente llamado “galopa” en Norte de Santander).

Zapateado: hombre y mujer zapatean siguiendo la música; hay segmentos musicales cuyos cantos son más marcados para acompañar esta parte de la danza. Pueden hacerlo los dos juntos o por separado, en el puesto o con desplazamientos o giros.

Lateral con giro: marca dos o tres avances laterales y remata con giro; se usa para hacer cruces.

Puntas de pies: la mujer saca la punta de pie al frente alternando cada pie entre los saltos; este juego también se hace marcando con la punta detrás de los talones.

Escobillado: se acostumbra un escobillado bajo, corto y menudo, primero con un pie durante varios compases y luego con el otro pie; se usa para giros y desplazamientos.

5.12.5 Figuras

No hay un orden definido de pasos ni figuras, que son desarrolladas según la creatividad del coreógrafo, pero conservando el carácter interpretativo de la danza y su temática de relación amorosa.

En el cortejo, se hace el saludo y la invitación; generalmente, el hombre entra a cortejar a la dama usando su pañuelo, y ella, entre altiva y coqueta, se queda en su puesto; durante este juego de conquista son comunes los ceros amplios, los giros y los contragiros en el puesto. Para los giros es tradicional que se aproveche estar unidos por el pañuelo para que la dama los haga sobre sí misma o alrededor del hombre mientras avanza. En los coqueteos, el hombre los realiza sobre los hombros de la dama usando paso lateral, y luego, ambos unidos por el pañuelo, se cruzan para cambiar de frente. Arrodilladas, pues esta puesta en escena es la única que incluye una arrodillada de mujer, aunque ella aun de rodillas se muestra altiva, por lo que el sentido es más bien de coqueteo (que de ruego como la arrodillada del hombre en otros bambucos), el hombre zapatea mientras ella está de rodillas. La arrodillada del hombre es similar a la del resto de los bambucos andinos, la mujer puede girar alrededor del caballero como es común, o realizar el juego con puntas de pies adelante y atrás. En el abrazo, hay un leve contacto en un abrazo de medio lado, donde se toman de la parte superior de los hombros mientras giran juntos. Espaldas, ochos, cruces y perseguidas pueden hacerse con cualquiera de los pasos característicos a creatividad del coreógrafo. Donde el juego con el pañuelo es protagonista, así como los diferentes faldeos que, aunque enérgicos y elegantes se mantienen bajo el nivel de los hombros.

5.12.6 Vestuarios

Mujer: blusa blanca (eventualmente decorada con algún estampado no predominante; en trajes más contemporáneos se usan también en color de fondo entero) con manga tres cuartos con un pequeño volado o bolero rematado en punta de encaje; cuello redondo ligeramente escotado con volado o bolero en la misma tela y decorado con encaje al final. Falda a media pierna con buen vuelo, rematada con gola y finos encajes; puede ser estampada o de fondo entero, se acostumbra adornarla con varias vueltas de cinta raso, y puede llevar un fajón para ajustarse a la cintura.

La cabeza se adorna con moños sostenidos amarrados con cintas de colores generalmente rojas. Usa aretes y collar ajustado al cuello (un camafeo sujeto con cinta de raso negra) o un pañolón, Calza las populares alpargatas blancas ajustadas con cinta de raso y se acostumbra lucir sombrero blanco de cinta negra.

Hombre: pantalón y camisa de manga larga generalmente blancos; saco de sastré (frac de dril supernaval), aunque recientemente se está llevando a escena con chaleco y cinto ancho en la cintura; se puede complementar con ruana liviana recogida al cuello y suelta en la espalda, pañuelo blanco para galantear a la dama y sombrero blanco de cinta negra.

Figura 19. *Bambuco de Norte de Santander*



Bambuco de Norte de Santander (Corporación Cultural De Danza por Colombia, 2023).

5.12.7 Organología

Tiple, guitarra, requinto y bandola en Pamplona: la típica estudiantina clásica.

5.12.8 Temas musicales

La historia del bambuco en Norte de Santander se remonta a 1894, cuando el 10 de junio se oyó por primera vez “Brisas del Pamplonita”, del maestro Elías Mauricio Soto. Desde ese día, esta hermosa creación musical se ha venido difundiendo y elaborando hasta posicionarse como una

representante de la identidad y los valores regionales, asignándole características de himno regional. (Banrepcultural, 2020)

Es importante aclarar que existen otros temas musicales para interpretar el bambuco en Norte de Santander; sin embargo, para efectos de este trabajo se tomó como referencia “Brisas del Pamplonita” por su importancia en el territorio y por la propuesta escénica del maestro Becerra. Además, dentro del departamento hay subregiones con otras características estéticas diferenciadas a la hora de danzar el bambuco que se hacen con otras composiciones.

6. Resultados y Análisis

El procedimiento analítico y los resultados que se exponen a continuación se derivaron de un proceso de triangulación hermenéutica en la cual se cruzó la información obtenida a través de la experiencia artística de los investigadores en el campo de la danza folclórica, el rastreo documental y las entrevistas semiestructuradas –datos de campo– con los fundamentos teóricos de la investigación –teorías y conceptos– y la indagación del contexto que relaciona las zonas geográficas donde se gestaron, imparten y exhiben las doce danzas con aire de bambuco analizadas.

En este sentido, el proceso permitió la reunión y el cruce dialéctico de información relevante y pertinente al objeto de estudio, surgida en una investigación realizada a través de los instrumentos correspondientes y ajustada al corpus de resultados del proceso investigativo. (Cisterna, 2005)

Así, la ruta para develar información fue la del proceso inferencial, por medio del cual se van estableciendo conclusiones ascendentes. se agrupan las respuestas relevantes por tendencias o intereses y estas son clasificadas según las coincidencias o diferencias en cada instrumento utilizado. La triangulación hermenéutica, entonces, es un proceso que comprende varios niveles de síntesis partiendo de subcategorías y categorías de análisis, para llegar a opiniones inferidas a partir de su relacionamiento con la pregunta central de investigación. (Cisterna, 2005)

En este sentido, lo primero que se puso en consideración fue la experticia de los investigadores en el campo de la danza folclórica tradicional; esto permitió realizar aportes en los desarrollos conceptuales, principalmente en la descripción de los elementos estéticos de cada bambuco, dado el hecho de que el acopio de información tanto en textos como en medios virtuales de elementos como los pasos, figuras, vestuarios o el carácter interpretativo de cada danza fue bastante escaso. Ejemplo de ello son los bambucos de Norte de Santander y Cundinamarca o la “Guabina chiquinquireña”, que, aunque son muy difundidos en los repertorios danzados, son pobres a la hora de la investigación académica.

Aportes adicionales de los investigadores permitieron complementar y reinterpretar los textos de referencia sometidos al análisis documental que alimentó el marco teórico y conceptual. Al respecto, estudiosos del medio dancístico como Parra Gaitán (2012) han basado su trabajo en el

compendio y la exploración de documentos asumiendo su investigación histórica como una reconstrucción del movimiento en la que intervienen tanto la posibilidad de imitación como las necesidades de invención influenciadas por las fuentes a las que haya acceso.

Para crear en danza se requiere tanto de procesos historiográficos y antropológicos como del análisis de la corporeidad y el movimiento humano, principalmente el movimiento para la danza. La fusión de estos métodos de investigación conduce a lo siguiente:

En primer lugar, a reconocer los problemas de acopio documental específicos de la danza; y, en segundo, a los problemas interpretativos de la historia de la danza que nos llevan a interrogar los documentos en dos sentidos: a) el contexto histórico al que pertenecen el documento mismo y las danzas que refieren; y b) la dimensión cinética que hay que descubrir y reconstruir de estas danzas. (Islas, citado por Parra Gaitán, 2012, p. 21)

Estas consideraciones ayudaron a afinar el criterio de los investigadores al momento de seleccionar la información pertinente, pues era evidente que algunos de los documentos y memorias obedecían a subjetividades atravesadas por posturas culturales, políticas y hasta religiosas y raciales que sesgaban la información. Ejemplo de ello es la asociación casi instintiva que hace la gente entre el bambuco y la región Andina, desconociendo su acervo afro y su presencia en la región Pacífico, donde es una manifestación predominante y de gran arraigo.

El rastreo bibliográfico también permitió establecer que una buena parte de la información cae en la generalidad de hablar del bambuco como si fuera uno solo, asignándole únicamente los pasos y figuras propuestas por Jacinto Jaramillo y sin considerar que este aire musical sufrió las adaptaciones y apropiaciones identitarias en cada territorio.

Claramente, los procesos de investigación en el entorno musical llevan una amplia ventaja frente a la danza. Este hecho quedó evidenciado en la serie de conferencias de Banrepcultural (2020), donde estudiosos como Miñana Blasco expusieron los procesos de adaptación a los territorios que ha sufrido este aire musical, que permitieron establecer un claro paralelo en la aculturación que sufre el fenómeno del bambuco. Ejemplo de ello es la adaptación a la marimba de las melodías que tocaban los instrumentos de cuerda en el bambuco del valle del río Patía.

Los aires de bambuco se amalgamaron en las culturas y festejos de los pueblos, estableciéndolo en campos y ciudades; y aunque hoy día parece que a veces fuera a diluirse en las

adaptaciones escénicas, por fortuna aún existe en puñado de maestros empíricos e investigadores académicos dedicado a documentar y llevar a escena estas manifestaciones con la carga de identidad suficiente que les permita representar la riqueza de su ancestro cultural. Es el caso de la investigación de Bueno Rodríguez (2015), que analiza a profundidad el bambuco en el departamento de Caldas.

Caso similar sucede con el bambuco patiano, pues, aun siendo uno de los detonadores de esta manifestación folclórica, se quedó anclado a su territorio durante décadas y apenas empieza a trascender a los escenarios. Es aquí donde los aportes entregados por Francisco Emerson Castañeda en la entrevista brindaron detalles que, de otra forma, hubieran sido muy difíciles de conseguir.

En el caso del bambuco caucano y el cundinamarqués, se acudió a Felipe Chávez y a Orlando Portilla, nuevamente a través de las entrevistas.

La Tabla 1 muestra una matriz comparativa de todo el proceso descrito en el camino de alcanzar el objetivo central de la investigación.

Tabla 1. BAMBUCOLOMBIA. Matriz comparativa

Ubicación territorial	Danza	Carácter identitario	Carácter interpretativo	Temática	Pasos	Figuras representativas	Vestuarios	Organología	Temas musicales
Pacífico Sur	Bambuco viejo – Currulao	Población mestiza; predominan los negros e indígenas; gente trabajadora, especialmente en oficios acuáticos (pesca) y agricultura; predomina el clima cálido y húmedo; llueve constantemente; son alegres, pícaros y aún conservan muchas tradiciones de África	De conquista por parte del hombre; la mujer se muestra reacia en un principio; luego, por el ímpetu y fuerza en los zapateos del hombre, ella se muestra más serena; el hombre es suelto, relajado	Amorosa Ritual	- Rutina - Zapateos - Adornos - Bambuqueos	- Ocho de Potes - Líneas - Diagonales - Ceros encontrados - Espaldas con contacto visual - Giros - Contragiros	Mujer: - Turbante blanco - Blusa cuello bandeja de color blanca - Pañuelo blanco - Falda a la altura de los tobillos de color blanca Hombre: - Sombrero - Camisa blanca de manga larga - Pantalón blanco - Pañuelo blanco	- Marimba de chonta - Cununos macho y hembra - Bombos macho y hembra - Guasás	- Mi Buenaventura - Mirando - La Marea - Paz para Colombia
Nariño	La guaneña	Territorio de clima frío; su gente es alegre, emprendedora, respetuosa de sus costumbres y tradiciones; procura la unión familiar; cree en mitos y leyendas.	Mujer: tiene tres interpretaciones: amorosa, guerrera o festiva. Hombre: amoroso y festivo; hay contacto respetuoso y pudoroso	- Amorosa - Guerrera - Festiva	- Seguidilla - Paso básico lateral - Paso básico adelante y atrás - Salto medio llevando el pie derecho hacia adelante y hacia atrás	- Saludo - Ochos - Círculos - Perdón - Codos	- Mujer: - Sombrero de paño negro, tocado de flores y trenza adornada con cintas - Blusa blanca o de colores vivos de cuello alto de manga tres cuartos - Falda negra o de colores vivos a media pierna - Enagua tejida con colores de tonalidades fuertes - Alpargatas para calzado Hombre: - Sombrero de paño - Rabo e gallo o pañoleta - Camisa blanca o de colores vivos manga larga - Ruana - Pantalón oscuro - Alpargatas para calzado	- Guitarra - Chelo - Violín - Percusión - Quena - Bombo - Guitarra - Chachas - Sonajeras	- La guaneña

Cauca	Bambuco caucano	Zona principalmente indígena que se fue mestizando por la llegada de negros y blancos; comunidad muy católica por la evangelización de los españoles a los indígenas y negros; arraigados a la tierra y muy cosmogónicos en las culturas indígenas que habitan el territorio	La mujer y el hombre son altivos y recatados; es una variante del bambuco ágil y tranquila que cuenta una historia de amor sutil y tímida	- Amorosa	- Paso básico 3/4 lateral y adelante y atrás	- Saludo - Codos - Ventanas coloniales - Arrumacos - Perdón o arrodillada - Aceptación	Para la mujer ñapanga: - cintilla negra con crucifijo que va en el cuello - blusa blanca cuello bandeja tres cuartos con bordados del color de la falda - Falda larga a la altura del tobillo; se permiten los colores morado, verde, rojo, azul y fucsia - Alpargatas sin taloneras Para el hombre - Sombrero de paño negro - Ruana blanca de cuadros - Pañoleta roja o rabo e gallo - Camisa blanca manga larga - Pantalón negro		- El sotareño
Valle del Patía - Cauca	Bambuco patiano	Población netamente negra proveniente de África, dedicada a actividades como la música, la culinaria, la minería y a sus creencias religiosas; territorio de negros libres y huidos; son alegres y arraigados a sus tradiciones; sus actividades económicas son la ganadería y la agricultura.	La mujer y el hombre interpretan esta danza de manera cadenciosa, suelta, espontánea, con faldeos fuertes y movimientos amplios; se le imprime al cuerpo un aire de libertad	- Amorosa - De competencia	- Seguidilla - Recula - Voltiao - Pasiao - Faldeo lateral	- Invitación - Ocho - Círculos alrededor de la botella - Círculos grupales - Atrapada del hombre - Codos	Mujer: - Turbante - Blusa blanca o de color vivo cuello bandeja - Falda estampada con flores grandes larga o a media pierna - Pañoleta Hombre: - Sombrero de paja - Pañoleta de color vivo - Camisa de manga larga blanca o de color vivo - Pantalón oscuro remangado - Machete sujetado a la cintura - Botella - Mochila	- Violines - Guitarras - Guacharaca - Bajo - Contrabajo	- Juan sin miedo - La cotorra
Cundinamarca	Bambuco cundinamarqués	Ascendencia mestiza campesina en su mayoría, de herencia chibcha e hispánica, donde predomina el	Melancólico, muy tranquilo y pausado, muy pocas veces fiestero. Contactos muy discretos y	Amorosa, galanteo constante del caballero	- Escubillao - Escubillao largo - Caminado - Aguacateo	- Invitación - Galanteo - Perseguidas - Codos - Ochos	Mujer de falda negra de paño grueso hasta el tobillo (decorado en cintas y galones), alpargata y blusa blanca.	- Tiple - Bandola - Guitarra - Contrabajo	No hay un tema específico. Bochica

		clima frío; música y danza en estrecha relación con romerías y festividades religiosas; supervivencia de las vigencias españolas sobre las indígenas; se distinguen por ser tradicionalistas, algo tímidos, discretos, cautelosos y reservados.	respetuosos, muy de acuerdo con la gente de la región y con el clima. Bambuco de interpretación sencilla; siempre está la conquista.	con su pañuelo y aceptación pudorosa de la dama.		Ocasional: la arrodillada	o en colores, pañolón negro (chal) y sombrero, cabello con trenzas. Hombre de pantalón oscuro, camisa blanca, ruana gruesa en fondo entero o a cuadros, el sombrero es de fieltro negro. Alpargatas.	- Percusión - Flautas - Violines	Bachué Yo soy cundinamarqués Rumichaca
Huila	Sanjuanero huilense	Los habitantes del valle alto del Magdalena poseen una calidez que los caracteriza; son aferrados sus tradiciones, amantes de la naturaleza y orgullosos de su herencia y tradición ganadera	Atmósfera de conquista seductora y romántica donde el hombre siempre lleva la iniciativa mientras la mujer se mantiene atenta, pero a una distancia prudente	Romántica y festivo	- Caminado - Bamuqueado - Tres cuartos	- Invitación - Ochos - Coqueteos - Arrodillada, - Levantada del pie - Arrastrada del ala - Secreto - Salida o final	Mujer: Blusa blanca, La falda lleva flores pintadas y aplicadas con follaje hasta de doce ramos troquelados. Tocado. Hombre: Pantalón oscuro en rayas verticales, Camisa blanca, Pechera cuadrada, Alforjas, Sombrero de pindo, Raboegallo, Cinturón de tres hebillas.	- Tambora - Flauta travesa - Chucho - Carrasca - Tiple	El sanjuanero huilense
Tolima	Sanjuanero tolimense	El sanjuanero era el bambuco antiguo de la fiesta campesina, pero con antecedentes de la danza indígena de Tolima y Huila y tan antiguo como las mismas festividades del San Juan de donde derivó su nombre. Comunidades alegres amantes de las fiestas, característico de la tierra calentana, con un folclor muy arraigado en el territorio.	En medio del baile se genera un acercamiento respetuoso del hombre hacia la mujer; ella también se comporta de manera prudente; no se quiere mostrar ese deseo de ser conquistada; pero cuando el hombre quiere desistir, entonces ella, de manera recatada pero decidida, le da a entender que la puede cortejar	Amoroso y festivo	- Paso básico - Desplazamiento o adelante y atrás - Paso lateral - Escobillado	- Invitación - Aceptación al baile - Rajaleña compuesto - Perseguida - Destobillado - Rajaleña simple - Pañuelo - Arrodillada - Codos - Ochos - Aceptación - Salida	Mujer: falda de colores fuertes en un solo tono, blusa blanca, sombrero de pindo "pavas". En algunas regiones portaban una rosa al lado izquierdo de su cabellera. Hombre: Camisa blanca, Pantalón blanco, Poncho, Mochila de fique, Pañuelo raboégallo, Sombrero de pindo, Alpargatas, amarradas con cordones negros.	- Tambora de iguá - Flauta travesa - Chucho - Carrasca - Tiple	El contrabandista.

		Mantiene en su coreografía la fisonomía del rajaleña y el bambuco antiguo, mezclando así los pasos básicos de la danza mestiza							
Tolima	Bambuco Fiestero (San Pedro en El Espinal)	Descendientes de pijaos guerreros aguerridos y luchadores, abrazados por un clima cálido El San Pedro en El Espinal compuesto por el es orgullo de los habitantes. Custodios y protectores de su folclor tradicional. Territorio estratégico de gente alegre y amable, todos los caminos conducen al Tolima.	Se crea una atmósfera de conquista seductora y romántica, donde el hombre siempre lleva la iniciativa, mientras que la mujer se mantiene atenta, pero a una distancia prudente. Los movimientos son enérgicos y requieren gran destreza. Carácter muy festivo.	Amorosa y festiva	- Lateral - Frontal - De avance	- Saludo - Invitación - Codos - Ochos - Perseguida del hombre - Perseguida de la mujer - Arrodillada - Pañuelo - Valseo	Falda: Elaborada en tela satinada de colores, Blusa: Elaborada en tonos blanco y dorado, Tocado de flores. Hombre: Un sombrero de pindo, camisa de manga larga color blanco, un pantalón color blanco, un pañuelo raboégallode color rojo o de flores del color de la falda de la mujer, un poncho blanco, una mochila, alpargatas de fique con cordones negros	- Tambora - Chucho - Guitarra - Tiple - Esterilla	San Pedro en El Espinal
Boyacá	Guabina chiquinquireña	Territorio histórico donde se gestó la independencia; predomina el clima frío. El sincretismo cultural generado por la fusión de las dos culturas: indígena e hispana produjo un arraigado sentido de pertenencia. Su diario vivir gira alrededor de la patrona de Colombia, la Virgen de Chiquinquirá.	Movimientos suaves y pudorosos, acompañados de ademanes y movimientos de adoración ofrecidos a la Virgen de Chiquinquirá en representación del fervor cristiano.	Se da al representa el amor que le profesa un hombre a una mujer con el permiso de la virgen de chiquinquirá, es un idilio amoroso que seda del hombre a la mujer y viceversa a través de la conquista	- Escobillado - Laterales - Aguacateo	- Salida - Caminitos - Codos - Aguacateos - Arrumacos - Escobillados - Pañuelo - Abrazo - Vuelta - Salida	Hombre: Sombrero, Montera, Ruana, Camisa blanca, Pantalón negro, Calzoncillo, Alpargatas Mujer: Sombrero Mantilla, Blusa blanca, Falda negra decorada con bordados. Enagua Alpargatas	- Tiple - Bandola - Requinto - Chusque	La Guabina chiquinquireña
Norte de Santander	Bambuco zapateado	Población forjada por indígenas de ascendencia chibcha y por los motilones	Ambos expresan un ímpetu muy elegante, altivo, fuerte. Es festivo, el cortejo entre	Una historia de amor inspirada en	- Rutina - Escubillao - Caminado	- Cortejo: saludo e invitación - Giros	Mujer: blusa blanca manga 3/4 con bolero cuello redondo. La falda a media pierna,	- Tiple - Guitarra - Requinto - Bandola	Las brisas del Pamplonita

		descendientes de los caribes. Permanencia núcleos hispanos entraron a Norte de Santander desde Ocaña y Pamplona durante la conquista.	el hombre y la mujer surca entre lo dinámico y sutil. Movimientos rápidos y muy ágiles, pero sin perder la elegancia. La conquista es mutua, aunque mantiene los cánones pudorosos de los bambucos andinos, expresa el carácter fuerte de la mujer santandereana y la caballerosidad del hombre santandereano.	un tema musical emblemático: Brisas del Pamplonita	Caminado con cruce Marcado al frente Lateral Zapateado lateral con giro Puntas de pies	<ul style="list-style-type: none"> - Coqueteos - Arrodilladas - Abrazo - Espaldas - Ochos - Cruces - Perseguidas 	estampada o fondo entero, adornar con varias vueltas de cinta. llevan cabeza con moños de cinta. Usan collar o un pañolón, calzan alpargatas ajustadas con cinta de raso. Sombrero blanco de cinta negra. El hombre viste de pantalón y camisa manga larga, generalmente blancos, lleva saco de sastre, puede complementar con ruana liviana, sombrero blanco de cinta negra.		Existen otros temas musicales para interpretar el bambuco en Norte de Santander, esta propuesta es con tema específico.
Caldas	Bambuco caldense	Declarado como danza representativa del Departamento de Caldas por reflejar la cultura y los procesos históricos y sociales de Caldas. Refleja una clara influencia caucana, por lo altivo y bélico y del bambuco bogotano en su elegancia y donaire. Fue transformado por los indígenas y campesinos dotándolo características únicas y auténticas frente a los otros bambucos. igualmente se propone un traje diferente para cada provincia, de acuerdo a su legado.	La conquista amorosa es alegre y se da durante toda la interpretación, donde la mujer actúa con coquetería discreta, donaire y gracia serena. El hombre lo hace con elegancia militar, altiva, sobria, airosa. Es alegre y fiestero.	Carácter amoroso	Deslizado picado frenado' de las plantas El cuatro frenado' de los talones caucano saltadito santafereño mecido	<ul style="list-style-type: none"> - Compromiso - Saludo - Unión de las manos - Cruces - Acercamientos - Caucano - Santafereno - Asedio - Enojada y reconciliación 	<p><i>Marmato.</i> Hombre camisa blanca pechera a rayas negras. Pantalón oscuro, sombrero de fieltro oscuro. Mujer de traje totalmente estampado en flores.</p> <p><i>Robledo</i> Camisa a cuadros. Pantalón oscuro, sombrero de fieltro. Mujer Blusa blanca Falda negra con bolero de flores. Sombrero aguadeño.</p> <p><i>Manzanares</i> Hombre de Camisa blanca larga y pantalón claro, sombrero de caña. Mujer: Blusa blanca, falda en flores claras, pava aguadeña de encaje.</p> <p><i>Salamina:</i> Hombre de camisa blanca manga corta, pantalón y sombrero claro, delantal de cuero. Mujer blusa blanca falda en flores claras con bolero de flores más oscuras. pava aguadeña.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tiple - Guitarra - Requinto - Bandola 	<p>A los toros, es la más tradicional.</p> <p>Otras melodías son: El Bejuco indígenas: el cinzonte y El zarandiao</p>

							El hombre Siempre lleva Peinilla Poncho o ruana, ambos cotiza o alpargata.		
Antioquia	Bambuco fiestero antioqueño	El centro de Antioquia mantiene una identidad afincada en la herencia hispánica de permanencia indígena reducida, descendientes de los grupos cuna y catíos. Medellín y sus territorios vecinos fueron poblados por españoles, esto fue determinante en la configuración identitaria difundida como “proyecto paisa” campesinos agricultores de características pujantes, “verracos”, altivos, líderes, emprendedores, coquetos y querendones	Durante su interpretación la mujer mantiene una pudorosa coquetería mientras el hombre lleva la iniciativa y mantiene atento a la conquista respetuosa de la dama	Romántica y amorosa Algunas propuestas son enriquecidas con la interpretación de las labores diarias del campesino, como el cultivo del café o de las flores, tan tradicional de la cultura antioqueña.	- Escubillao - Escubillado con giro - Aguacateos - Lateral salpicado	La invitación ocos codos cruces avances retrocesos beso y palmada perseguidas arrodillada abrazo	Hombre: <i>traje arriero</i> : pantalón de caqui y camisa de cuadros o franela de fondo entero, tapapinche correa, pañoleta, el machete, el poncho, el carriel y el sombrero aguadeño. <i>traje dominguero</i> , en el que lleva pantalón negro y camisa blanca o de dacron claro, la pañoleta rabo de gallo, ruana, carriel y sombrero aguadeño o de fieltro negro. Por comodidad para la ejecución de esta danza se suele utilizar este último. Mujer: <i>El chapolero</i> , Falda y blusa en estampados de flores pequeña y el traje de la <i>pregonera</i> , con una falda estampada en flores y blusa blanca de cuello bandeja puede llevar delantal	- Tiple - Guitarra - Requinto - Bandola En ocasiones, percusión menor	No hay un tema específico para bailar bambuco antioqueño. Algunos recomendados: Saltando matones, On tabas, Mi Casta, Brisas de Santa Elena y Raza, El republicano Inspiración

Fuente: elaboración de los autores.

6.1 Análisis de la matriz comparativa

De los múltiples elementos encontrados que destacan el carácter identitario de cada bambuco en los territorios, resulta interesante realizar algunas apreciaciones que surgen de la comparación de diferencias y similitudes.

6.1.1 Características identitarias vinculadas a los territorios

- El bambuco caucano, la guabina chiquinquireña y el bambuco cundinamarqués conservan características interpretativas serenas y melancólicas: ligadas a territorios de clima frío, de fuerte ancestro indígena, costumbres religiosas arraigadas y gentes de carácter sereno.
- Los bambucos antioqueños, huilenses, tolimenses y nortesantandereanos tienen carácter festivo, interpretaciones ágiles y algo estilizadas. Se evidencia la influencia directa de las puestas en escena propuestas inicialmente por Jacinto Jaramillo.
- El bambuco viejo, el bambuco patiano y el bambuco caldense tienen características identitarias y estéticas únicas. Además de la influencia de sus procesos sociales e históricos, hay que resaltar que el bambuco viejo y el caldense cuentan con el respaldo de estudios académicos; por su parte, el patiano apenas se está estableciendo en los repertorios y generando propuestas escénicas e investigativas.

6.1.2 Carácter interpretativo

- Aunque el bambuco es una danza amorosa, su interpretación es de pareja suelta; los contactos – si los hay– son fugaces y discretos, comprometiendo en los intérpretes el desarrollo de la temática mediante su expresividad corporal y facial.
- En el bambuco de Norte de Santander llama la atención el carácter altivo de la mujer, que da la impresión de una conquista mutua, reflejando en la danza un poco del temperamento de la mujer

santandereana. Incluso hay que destacar que es el único donde ella responde al zapateo e incluso se arrodilla, aunque altiva e imponente.

- Respecto a las características generacionales, es importante resaltar que, en sus formas más tradicionales el bambuco viejo es un baile de adultos no interpretado por niños.
- Los bambucos caucanos, la guaneña y el cundinamarqués tiene carácter melancólico, reposado, mientras en los de Huila, Tolima, Norte de Santander, Antioquia y Caldas son alegres y festivos. El bambuco viejo o currulao mantiene una magia ancestral única, casi ritual, con la amalgama interpretativa de una mujer elegante y serena con un hombre impetuoso y vivaz.

6.1.3 Temática

En términos generales, en la temática se plantea una conquista amorosa donde el hombre lleva una galante iniciativa y la mujer una sutil coquetería.

6.1.4 Pasos y figuras

- Las figuras son particularmente diferentes: la arrodillada de mujer en el bambuco nortesantandereano, el juego de la botella y la atrapada con pañuelo del bambuco patiano y la variedad de pasos y figuras del bambuco caldense son claros ejemplos.
- En relación a los pasos y figuras, Antioquia, Tolima, Huila y Santander interpretan en buena medida los propuestos por Jacinto Jaramillo, aunque toman diferentes nombres; es el caso de los galanteos, los coqueteos y los arrumacos, cuya intención es la misma.
- El uso de pañuelo como elemento de galanteo es notorio en todos los bambucos, aunque quizá un poco menos en la guaneña y el bambuco caucano sotareño.
- Huila y Tolima tienen puestas en escena con propuestas coreográficas validadas por las entidades estatales, con elementos definidos como secuencias de pasos, vestuario y tema musical; tal es el caso de “El sanjuanero” huilense, “El contrabandista” y “San Pedro en El Espinal”.

-
- Figuras como la invitación, los galanteos, los cruces y las perseguidas están presentes en las propuestas de todos los bambucos, aunque de diferentes formas.

6.1.5 Vestuarios

- De los bambucos analizados, solo dos utilizan elementos externos a la parafernalia: el jarrón o botella del patiano y la bayoneta de imitación en madera de “La ganeña”.
- Las adaptaciones de vestuario más modificadas para la puesta en escena, con características de espectacularidad, se ven principalmente en “El sanjuanero” huilense y, en las últimas décadas, en el bambuco “San Pedro en El Espinal”.
- En general, las faldas se llevan largas o a media pierna; nunca se deben levantar ni mostrar prendas interiores, aunque en “La guaneña” se acostumbra mostrar el ruedo de la enagua tejida.

6.1.6 Organología y música

- Las danzas que deben interpretarse con un tema musical específico son las siguientes: “El sanjuanero” tolimense, “El contrabandista”, “La guaneña”, “El sanjuanero” huilense, “San Pedro en El Espinal” y la “Guabina chiquinquireña”.
- En relación con la organología, el acompañamiento musical de los bambucos de Caldas, Santander, Antioquia y Cundinamarca es el trío típico de guitarra, tiple y bandola. Huila y Tolima utilizan básicamente tambora de iguá, flauta transversa, chucho, carrasca y tiple. Para el bambuco patiano y el bambuco viejo, el acompañamiento es particular a su región.

7. Consideraciones éticas

En la búsqueda de comprender y preservar la riqueza de la danza folclórica tradicional, se tuvo en cuenta una serie de consideraciones éticas que honran tanto el arte como la cultura que exploran en este proceso de investigación cualitativa. Ellas son las siguientes:

Respeto por la cultura y la tradición. Al igual que un artista respeta y valora las tradiciones culturales que inspiran su obra, esta investigación aborda la danza folclórica tradicional con profundo respeto y sensibilidad hacia la cultura y las comunidades que la practican. Esta actitud incluye comprender y respetar las creencias, valores y rituales asociados a la danza.

Consentimiento y participación voluntaria. Los maestros entrevistados participaron de manera voluntaria y dieron su consentimiento informado. Esta gestión incluyó la labor de explicarles claramente los objetivos de la investigación y la manera como se utilizarían los datos.

Inclusión. Dado que la danza folclórica tradicional es una forma de expresión colectiva, esta investigación reconoce los aportes de las comunidades y los artistas locales y nacionales en su desarrollo e incluye las citas correspondientes.

Preservación cultural. Esta investigación asume la responsabilidad de contribuir a la preservación de la danza folclórica tradicional; esto significa asegurarse de que la representación y la documentación de la danza sea precisa y respetuosa con la cultura en cuestión.

Privacidad y consentimiento de imágenes. Las imágenes o grabaciones utilizadas en la investigación cuentan con el consentimiento de los implicados o la debida referencia de su fuente. Además, se respeta la privacidad y la dignidad de las personas en las imágenes, evitando representaciones sensacionalistas o irrespetuosas.

Interpretación ética. Los investigadores interpretaron los datos de manera honesta y auténtica, evitando sesgos culturales o personales.

Reconocimiento y agradecimiento. Los investigadores reconocen y agradecen a las comunidades y a las personas participantes, incluyendo, si es del caso, su coautoría en las publicaciones, presentaciones o exhibiciones.

Impacto positivo. Los hallazgos y resultados buscan beneficiar y aportar a las comunidades artísticas dedicadas a la danza y contribuir a la preservación y promoción de la danza folclórica tradicional.

La investigación cualitativa en la danza folclórica tradicional es un viaje artístico y ético que permite explorar y compartir la riqueza de las culturas a través del movimiento y la expresión. Así, siguiendo estas consideraciones éticas, se presenta esta investigación en la búsqueda de celebrar la belleza y la diversidad de esta forma de arte.

8. Conclusiones

Cuando se habla de bambuco en Colombia, el imaginario generalmente se traslada a las músicas andinas interpretadas por conjuntos de cuerdas; y si la referencia es hacia su danza, entonces dependerá del territorio, pues cada uno lo vive en su contexto y rara vez lo relaciona con el hecho de que este aire musical se toca y se baila en diversos territorios de la región Andina y del Pacífico colombianos. En este sentido se determina entonces un punto de partida: la necesidad de reconocer dicha diversidad de formas e identidades y, con ellas, la importancia de esta manifestación dentro de la cultura nacional. Muestra de ello es su presencia en los repertorios de la gran mayoría de los grupos folclóricos.

Para darle identidad a esta manifestación folclórica se hizo un reconocimiento a los antecedentes históricos y sociales que permitieron un contexto del territorio. Los registros hacen parte de los acontecimientos más importantes de la independencia y son testigos del proceso en el que los aires de bambuco se amalgamaron y transformaron al trasegar los caminos de la patria.

Frente a este proceso de aculturación gestado desde los desarrollos musicales del siglo XIX, cuando los grandes salones de baile de la época demandaban de los músicos composiciones más elaboradas (académicas), la influencia de maestros europeos dio origen a nuevas interpretaciones y melodías para los bambucos y se encontró que estas tonadas no permanecieron en los espacios de élite; por el contrario, se expandieron a través de los territorios y las comunidades populares, que se los apropiaron para sus fiestas y celebraciones provocando múltiples manifestaciones que nutrieron el folclor musical y danzado del país, pero que conservan influencias europeas en la música y en la danza.

Esto hecho da cuenta de cómo el desarrollo cada comunidad enriquece sus visiones haciéndolas extensivas a las manifestaciones artísticas que, como el bambuco, son impregnadas de una identidad especial que luego empieza a verse reflejada en las puestas en escena, aquellas que a través de la danza toman las características identitarias de los pueblos, sus fiestas, costumbres, creencias, ritos, y los vuelven danza para transmitirlos a las nuevas generaciones y preservar las memorias de los pueblos.

En este sentido, es innegable que las puestas en escena requieren adaptaciones y codificaciones que permitan interpretar el sentir de los pueblos originarios: apuestas técnicas y elementos estéticos que en todo caso deben tomar como punto de partida las características identitarias que surgen de la diversidad de los territorios. Esta es, precisamente, la apuesta de esta investigación: poner en el panorama la riqueza que reviste esta danza en cada departamento y el sentir amoroso, alegre y festivo de sus aires vueltos pasos y coreografía sobre el escenario.

Con respecto al matiz interpretativo y otros elementos estéticos como los vestuarios, se determinó que están directamente relacionados con las características socioculturales de cada territorio y, por tanto, revisten suma importancia a la hora de las puestas en escena. Detalles como el largo de las faldas, la calidad y los colores de las telas son elementos identitarios importantes que no deben ser tomados a la ligera. Es así como a la hora de interpretar un bambuco cundinamarqués, los colores de los trajes son tan básicos como el blanco y el negro, en contraste con los alegres colores de un bambuco en Tolima; en correspondencia, el bambuco cundinamarqués es melancólico mientras que el de Tolima es fiestero.

De igual manera se espera que los bailarines reflejen en su expresión corporal el carácter identitario de los pueblos, pues no basta con lucir un hermoso traje y desplegar habilidades técnicas y rítmicas a través de elaboradas coreografías; la danza folclórica tradicional debe estar cargada de una fuerza interpretativa provista de la dramaturgia adecuada y pertinente que dé cuenta de la idiosincrasia de las comunidades donde se gesta cada manifestación. Así, se encuentran corporalidades fuertes al zapatear un currulao, elegantes y garbosas en un sanjuanero, alegres y festivas en un bambuco antioqueño y hasta recatadas y devotas en una guabina chiquinquireña.

Mediante la triangulación hermenéutica de los datos se logró establecer que las danzas con aire de bambuco varían de un territorio a otro y que no es pertinente generalizar acerca de cualquiera de sus expresiones estéticas; no hay una homogeneidad absoluta, aunque en esencia se trate de la misma inspiración, y ello es consecuencia de complejos matices, influencias identitarias y evoluciones particulares en cada comunidad.

Luego del análisis quedó en evidencia que existe un fenómeno claro en cuanto a las puestas en escena se refiere: muchas fueron inspiradas a partir de la propuesta de hace décadas hecha por el maestro Jacinto Jaramillo, y aunque no correspondan de lleno a las formas tradicionales, sí motivaron a llevar a cabo un estudio más profundo, tanto así que en los últimos tiempos han surgido

nuevas generaciones dedicadas a investigar y crear propuestas más cercanas a los elementos estéticos e identitarios que conectan con los territorios e incentivan a los maestros y creadores dedicados de esta línea de la danza a asumir el compromiso del estudio juicioso del folclor nacional.

Finalmente, se logró conocer y reconocer el valor del bambuco en el país como expresión dancística y musical que fortalece la identidad cultural. Es innegable que, aparte de las discusiones por su origen y motivaciones, el bambuco hace parte importante en la consolidación de las expresiones culturales de muchos territorios como huella de una amalgama triétnica que en el presente es reflejo de la identidad y que enriquece las puestas en escena a través de las danzas con aire de bambuco, como hermosas obras de arte que enaltecen el alma de los pueblos.

“Acompáñanos a evocar retazos de la patria entre los caminos del bambuco”

Referencias

- Abadía Morales, G. (1970). *Compendio general del folclor colombiano*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Ahón Olguín, M. (2002). *Metodología para la enseñanza de la danza folklórica*. Lima: Iriartes & Asociados. <https://shre.ink/nXBz>
- Angulo Villafañe, Á. J. (2020). *Las manifestaciones socioculturales del Patía a través del bambuco patiano* [tesis de pregrado, Universidad del Valle, Cali]. <https://cutt.ly/zwmlhbOq>
- Araya, R. G. (2011). El papel de la teoría crítica en la investigación educativa y cualitativa. *Revista electrónica Diálogos Educativos, REDE*, 11(21), 53-70. <https://cutt.ly/Ywmlh8H3>
- Banrepcultural. (2020). *Colombia en un bambuco* [ciclo de conferencias]. <https://cutt.ly/bwmljSsr>
- Birebaum, M. et al. (2008). *Componente investigativo del plan Ruta de la marimba*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana; Bogotá: Ministerio de Cultura. <https://shre.ink/nXHV>
- Birenbaum, M. (2020). La audaz intelectualidad afro de Teófilo Potes. *Revista CS*, 30, 97-122. <https://shre.ink/nXHv>
- Bueno Rodríguez, J. (2015). *La danza folclórica en Caldas*. Cali: 2.ª Bienal Internacional de Danza. <https://shre.ink/nXHA>
- Castiblanco Silva, C. A. (2016). “En busca de una identidad nacional”. *Descripción de las relaciones del bambuco como identidad nacional en la obra de Manuel María Párraga Paredes “El bambuco, aires nacionales neo-granadinos variados”, op. 14* [tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá]. <https://shre.ink/nXHk>
- Cepeda, H., & Vargas, S. (2019). *Recorridos de la historia cultural en Colombia*. Bogotá: Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.
- Cisterna, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoria*, 14(1), 61-71. <https://shre.ink/nXHM>
- Colombia, Ministerio de Cultura. (s. f.). Sistema Nacional de Información Cultural, SINIC. Sitio web <https://shre.ink/nXHg>
- Colombia, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. (s. f.-a). *Manual Cocrear, Conectar, Conservar*. Bogotá: Puntoaparte Editores. <https://shre.ink/nXHB>
- Colombia, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. (s. f.-b). *Santander, un territorio lleno de gente incansable que preserva el legado de su tierra y ancestros*. <https://shre.ink/nXxP>

-
- Concejo municipal de El Espinal. (2006, 6 de junio). *Acuerdo n.º 011*. “INSTITUCIONALIZAR el traje típico para la interpretación del bambuco fiestero San Pedro en El Espinal...”. <https://shre.ink/nXKS>
- Congote Posada, J. (2011). La creación en danza: conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín. *Artes, La Revista*, 8(15), 60-80. <https://shre.ink/nXxH>
- Corporación Cultural De Danza por Colombia. (2021). *Tutorial de bambuco antioqueño* [video]. YouTube. <https://shre.ink/nXx2>
- Corporación Folclórica del Tolima. (1996). *El sanjuanero tolimense*. Ibagué: Universidad del Tolima; Corporación Folclórica del Tolima; Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes del Departamento del Tolima.
- Dallal, A. (2020). *Los elementos de la danza*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.
- David Valencia, M. (2015). *Manual de danzas folclóricas del departamento de Antioquia*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Eco, U. (1985). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca. <https://shre.ink/nXxE>
- Fernández, E. (2016). *Proyecto maestro de puesta en escena de la obra Viaje en círculo de Tomás González Pérez. Dirección escénica* [tesis de maestría, Universidad de Panamá, Ciudad de Panamá]. <https://shre.ink/nXxy>
- Fundación Haskalá. (2022). Capítulo II, “La guabina chiquinquireña”, en *La historia de la danza en Colombia* [video]. Facebook. <https://shre.ink/nXxi>
- García, A. K. (2015). La danza folclórica en Bogotá: cavilando reflexiones. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 30-42. <https://shre.ink/nXxK>
- Garrido, A. (2005). *Coreografía y dramaturgia. Memorias del taller dirigido al programa de danza de la Escuela Popular de Arte de Medellín*, EPA. Medellín: Archivo personal de los autores.
- Giraldo, C. (2022). *El bambuco fiestero: tradición, historia y sentir tolimense en El Espinal*. Bogotá: Radio Nacional de Colombia. <https://shre.ink/nXxj>
- González Espinosa, J. E. (2006). “No doy por todos ellos el aire de mi lugar”: la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra, Cataluña]. <https://shre.ink/nXxA>
- González Osorio, J. [Xtreme TV]. (2009a, 16 de agosto). Los pasos reglamentarios del baile San Pedro en El Espinal, segunda parte [video]. YouTube. <https://shre.ink/nXx5>
- González Osorio, J. [Xtreme TV]. (2009b, 17 de agosto). Los pasos reglamentarios del baile San Pedro en El Espinal, primera parte [video]. YouTube. <https://shre.ink/nXxa>

-
- Hall, S. (2010). *Sin garantías*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Lima: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: McGraw-Hill.
- Jordán Beghelli, V., Vargas Ante, M. L., & Largo Pineda, P. A. (2016). Fantasía en 6/8. La historia de un bambuco a través del bambuco. *Ricercare*, 5, 46-62. <https://shre.ink/nXxt>
- Lindo de Las Salas, M. (2018). Raúl Parra Gaitán. Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana. *Historia Caribe*, 18(42), s. pp. <https://shre.ink/nXxM>
- Londoño, A. (2009). *El cuento de la danza*. S. l., s. e. <https://shre.ink/nXxg>
- Londoño, A. (2011). *El cuento de la danza: de la danza folclórica en Antioquia, 1953-2010*. Bogotá: Fundación Danza Colombia.
- Londoño, A. [Danza por pareja] (2019). *El cuento del bambuco antioqueño* [video]. YouTube. <https://shre.ink/nXxl>
- Miñana Blasco, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. A *Contratiempo: revista de música en la cultura*, 9, 7-11. <https://shre.ink/nXBP>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural: un concepto que evoluciona. *Revista Ópera*, 7, 69-84. <https://shre.ink/nXB6>
- Neiva, Secretaría de Turismo y Cultura, & Academia Huilense de Historia. (2011). *El baile del "Sanjuanero huilense": patrimonio cultural del Huila* (C. F. Salas, ed.). Neiva: Salas.
- Ocampo López, J. (2012). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: Panamericana.
- Ochoa Gautier, A. M. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. A *Contratiempo: revista de música en la cultura*, 9, 34-44. <https://shre.ink/nXBT>
- Olaya Lara, J. P., & Figueroa Moncayo, C. R. (2015). *El currulao: identidad cultural de Tumaco* [tesis de maestría, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto]. <https://shre.ink/nXBV>
- Orellana López, D. M., & Sánchez Gómez, M. C. (2006) Técnica de recolección de datos en entornos virtuales más usados en la investigación cualitativa. *Revista de Investigación Educativa*, 24(1), 205-222. <https://shre.ink/nXBi>
- Osorio Rodríguez, N. A. (2017). *Opita soy: cuando el Huila enseña su folclor, Colombia aprende el sanjuanero* [video]. YouTube. <https://shre.ink/nXBn>
- Parra Gaitán, R. (2014) *El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá: Ministerio de Cultura. <https://shre.ink/nXBC>

-
- Pavis, P. (2009). ¿Adónde va la puesta en escena? *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 23, 82-92. <https://shre.ink/nXBh>
- Peña, V. (2021). *Vestuario de “Guabina chiquinquireña”*. Asociación chiquinquireña de Danza y Cultura Carlos Eduardo Lobo Peña. <https://shre.ink/UKJ1>
- Perdomo Escobar, J. I. (1952). *La música y la independencia*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Quiñones Pardo, O. (1944). *Refranero de Boyacá*. Tunja: Imprenta departamental.
- Rincón García, J. J. (2012). Territorio, territorialidad y multiterritorialidad: aproximaciones conceptuales. *Aquelarre*, 11(22), 119-131. <https://shre.ink/nXBA>
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año XXVI, 26, s. pp. <https://cutt.ly/twkfBRMB>
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2019). El bambuco colombiano en la música cubana. S. d. <https://shre.ink/nweP>
- Tamayo de Serrano, C. (2002). La estética, el arte y el lenguaje visual. *Palabra Clave*, 7, s. pp. <https://shre.ink/nXBk>
- Telesecundaria [acervo-aprende.mx]. (2022, 11 de enero). *Vestuario, escenografía e iluminación en la danza* [video]. YouTube. <https://shre.ink/nXBx>
- Trujillo A. (2012). *Baile del “Sanjuanero huilense”*: génesis y evolución. (2.^a ed.). Neiva: Grafiarte Impresiones.
- Zambrano, C. V. (2011). La diversidad cultural, los derechos culturales y la gestión ciudadana. *Virajes, Revista de Antropología y Sociología*, 13, 183-201. <https://shre.ink/nXBM>
- Zea, F. L. de. (1991). *Manual de coreografías de la Zona Andina*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias; Fundación Joaquín Piñeros Corpas.

Anexos

En el siguiente vínculo podrán encontrarse las entrevistas a los maestros expertos, investigadores que con su experiencia como docentes y coreógrafos contribuyeron a este trabajo. Cabe anotar que todas ellas fueron realizadas a través de comunicación personal.

https://drive.google.com/file/d/14g3s_J9cU3GTnoEVsLjppDedz9w-lSs-/view?usp=sharing