



ISSN 2358-6060

DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v7i1.69382>

Iván Jiménez*

Variaciones del Sentimiento Nacionalista

una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina

Variations of Nationalist Sentiment

a problem in decentralized studies on dance in Latin America

RESUMEM

En América Latina, el concepto de nación que se consolida en la primera mitad del siglo XX supone la idea de una unidad cultural, definida desde el centro del poder, que apunta a despertar el sentido de pertenencia de las masas. Con base en dos estudios de caso – el caso de los tres fundadores del Ballet Nacional de Cuba (Alicia, Fernando y Alberto Alonso) y el caso de un dúo colombiano de danzas folclóricas en los 60' (Los Darof, formado por Ofelia Betancur y Darío Arboleda) – intentamos mostrar algunas formas que adopta la afectividad nacionalista en el ámbito de la danza escénica, articulándose con dinámicas de apropiación de gestos venidos de otros lugares, que transpasan las fronteras establecidas por las tensiones geopolíticas. En aras del descentramiento de nuestra mirada histórica, en lugar de asumir un único enfoque sobre la cuestión del nacionalismo, tendremos en cuenta lo que los intérpretes sugieren al respecto: al parecer, hay una variabilidad del sentimiento nacionalista que está ligada a los proyectos gestuales de cada uno.

Palabras-clave: historia de la danza; Cuba; Colombia; nacionalismo; descentramiento

ABSTRACT

In Latin America, the concept of the nation that was consolidated in the first half of the 20th century supposes the idea of a cultural unity, defined from the center of power, which aims to awaken the sense of belonging of the masses. Based on two case studies - the case of the three founders of the Cuban National Ballet (Alicia, Fernando and Alberto Alonso) and the case of a Colombian duo of folkloric dances in the 60s (Los Darof, formed by Ofelia Betancur and Darío Arboleda) - we try to show some forms that nationalist affectivity adopts in the field of stage dance, articulating with dynamics of appropriation of gestures from other places, which transcend the borders established by geopolitical tensions. In order to de-center our historical gaze, instead of assuming a single approach on the question of nationalism, we will take into account what the interpreters suggest in this regard: apparently, there is a variability of nationalist sentiment that is linked to the gestural projects of each one.

Key-word: dance history; Cuba; Colombia; nationalism; runout

Para evocar nuestras preocupaciones contemporáneas sobre las ideologías excluyentes de ‘lo nacional’, quisiéramos invocar una voz literaria que en pocas líneas y con impulso crítico, ha sintetizado algunas paradojas del tiempo de la globalización. Se trata de la escritora Toni Morrison:

Casi no hay ninguna duda de que la redistribución (voluntaria o involuntaria) de la población sobre toda la superficie del globo figura en primer lugar en la agenda del Estado, en las salas de conferencia, en los barrios, en la calle. [...] Una buena parte [del] éxodo [de trabajadores, intelectuales, refugiados, inmigrantes], puede ser descrita como el viaje de los colonizados hacia la sede de los colonos (en cierto sentido, los esclavos dejando la plantación para dirigirse hacia el domicilio del plantador), mientras que una parte aún mayor representa la huida de los refugiados de guerra y (en menor medida) la deslocalización y el traslado de las clases de ejecutivos y de diplomáticos en los puestos avanzados de la globalización (2016, p. 79-80. Traducción nuestra)

Ante este presente marcado por la persistencia de las desigualdades a escala global, por la drástica reducción de los derechos sociales y laborales en los regímenes neoliberales, y por el endurecimiento de las fronteras nacionales ante los flujos migratorios motivados por causas políticas, los estudios en el campo de la danza vuelven a plantear la problemática de ‘lo nacional’, teniendo en cuenta preocupaciones de diversa índole: ecológicas, políticas, económicas, sociales, culturales... Así, por ejemplo, en la introducción a un número temático de la revista de la *Dance Studies Association* – “*On the Umbra and Penumbra of Nations*” –, las editoras invitadas, Arshiya Sethi y Tani Sebro, observan: “*dance and performance become important projects of the nation, controlling memory, history, and populations— by linking geopolitics to the bodies of practitioners*” (2019, p. 6). Más recientemente, en medio de los debates generados por las perspectivas postcoloniales y decoloniales, con el consiguiente estado de alerta con respecto al eurocentrismo, nuestra red Descentradxsⁱ ha abierto un interrogante en torno a ‘lo nacional’, con el propósito de “descentrar los relatos legitimantes, de descentrar los condicionamientos institucionales y de descentrarnos como sujetos de conocimiento”, y con miras a “favorecer la emergencia de un conocimiento

situado” desde el ámbito de la investigación-creación-acción en danza (Manifiesto-Acta de constitución de la red Descentradxs). En Francia, país que en virtud de sus empresas imperialistas es históricamente reconocido como promotor del eurocentrismo en la modernidad, recientemente se ha realizado un coloquio cuya orientación general puede ser resumida en el título de una de las ponencias: “*Decentering the West : Decolonizing Dance around the World*”, de Rainy Demersonⁱⁱ. Con un énfasis en el cuestionamiento de las ideologías raciales, sin evacuar del todo los grandes referentes occidentales (París, New York, “el ballet ruso”, Ópera de París, *Giselle...*), el variado programa da cabida a más de treinta ponencias sobre experiencias locales en Emiratos árabes, Benín, Japón, Brasil, Martinica, entre otros, es decir en contextos situados en un *ailleurs* con respecto a ese lugar habitualmente puesto en el centro que es la Francia metropolitana.

Atendiendo a este interés común, en esta ocasión quisiéramos intentar una primera aproximación a la cuestión de ‘lo nacional’, adoptando un enfoque histórico con respecto a dos estudios de caso que hemos venido adelantando desde hace varios años, uno en Cuba y otro en Colombia. El primero tiene que ver con la formación y el trabajo realizado entre los 40’ y los 60’ por tres personalidades reconocidas como fundadores del Ballet Nacional de Cuba (BNC): Alicia (1920-2019), Fernando (1914-2013) y Alberto Alonso (1917-2007). El segundo caso se refiere a la trayectoria de un dúo colombiano, los Darof, formado por la bailarina-coreógrafa y pedagoga Ana Ofelia Betancur (n. 1929), y el por el bailarín-coreógrafo Darío Arboleda (1937-2004), quienes entre finales de los 50’ y finales de los 60’ desarrollan una actividad profesional basada en la “estilización” del folclor de Colombia y de otros países de América del Sur.

A partir de una exploración de los archivos de la recepción crítica, y con base en algunos elementos del análisis del movimiento, la mirada histórica que quisiéramos desarrollar también toma en cuenta los recuerdos de estos intérpretes y algunos de los textos que han escrito sobre sus prácticas. Como veremos más adelante, en los discursos de unas y otros, aparecen de modo

evidente tanto la afectividad nacionalista como las identificaciones nacionales de las danzas, y ello constituye el principal motivo para vincularlos a esta reflexión. Buscando el descentramiento de la mirada antes mencionado, en lugar de asumir un único enfoque sobre la cuestión del nacionalismo, quisiéramos estar a la escucha de lo que cada intérprete sugiere al respecto: al parecer – y ésta sería la hipótesis –, el sentimiento nacionalista no funciona igual en cada uno, y siempre hay una variabilidad que depende de sus respectivos proyectos gestuales. Puesto que una parte de los resultados de nuestras investigaciones sobre los Alonso ya ha sido publicada (Jiménez, 2017, 2018, 2019), sólo nos detendremos en algunos aspectos relevantes de su relación con el nacionalismo, dándole mayor espacio a la contextualización histórica del caso casi desconocido de los Darofⁱⁱⁱ. Esperamos que este tratamiento asimétrico no derive en una jerarquización valorativa entre ambos casos.

“Cosmopolitismo” en el seno del nacionalismo cubano: los Alonso, 1940'-1960'

Desde hace varias décadas, en continuidad con los trabajos de varios autores de referencia, como Benedict Anderson (1983) y Eric Hobsbawm (1990) entre otros, la variabilidad del concepto de nación ha estado muy presente en los estudios históricos y culturales sobre América latina. Como lo explica, por ejemplo, Thomas Turino (2003), la nación – entendida como un territorio asociado a una unidad cultural – es una idea que prolifera entre las élites gubernamentales latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX, y probablemente esa idea refleja una voluntad homogeneizadora más intensa que la que se observa en los discursos políticos de antes y después de las independencias del siglo XIX, cuando el concepto de nación podía remitir a un nivel de pertenencia más local. De la reflexión desarrollada por Turino con base en tres estudios de caso – los gobiernos de Getúlio Vargas en Brasil (1934-1945), de Juan Domingo Perón en Argentina (1943-1955) y de Juan

Velasco en Perú (1968-1975) –, retendremos tres elementos principales: la definición del concepto de sentimiento nacionalista^{iv}; la articulación dialéctica de este sentimiento con el “cosmopolitismo” (p. 193-194); y el estrecho vínculo entre capitalismo y nacionalismo, que el etnomusicólogo analiza con respecto a las industrias musicales. Resumiendo a grandes rasgos, podría decirse que el sentimiento nacionalista es el vínculo afectivo que lleva al sujeto a verse a sí mismo como miembro o representante de un territorio postulado como unidad cultural. La promoción oficial de dicho sentimiento a través de la música favorece el proceso de transformación de “las masas” en fuerza obrera y en actores del consumo de mercancías (p. 184). No obstante, en contra de lo que podría parecer, para los promotores de un nacionalismo cultural, éste no implica necesariamente una ausencia de interacción con las producciones culturales venidas de afuera, pues “*as identity units, ‘nations’ operate in an international arena*” (p. 189).

En el caso de los Alonso – ampliamente estudiado, entre otros, por Miguel Cabrera, Lester Tomé, Pauline Vessely y Elizabeth Schwall – observamos que entre los años 40’ y los años 50’, llevados por sus sentimientos nacionalistas, en consonancia con las ideas que en ese momento circulaban en los medios artísticos e intelectuales (Cabrera, 2011), tres jóvenes pertenecientes a la burguesía habanera – Fernando, Alberto y Alicia – logran formular sus *proyectos gestuales*, articulando sus deseos de danza con los saberes institucionalizados o reconocidos como tradición, en aras de la profesionalización del oficio y buscando también despertar el interés por parte de los públicos. Dentro del programa cultural de los inicios de la revolución castrista, la temprana nacionalización (1960) de la compañía privada que los Alonso habían creado en 1948, será el inicio de un vínculo de propaganda bastante complejo, admirado por unos y criticado de manera virulenta por otros (Wirth, 2013), en la medida en que el BNC aparece como la vitrina cultural de un régimen cada vez más autoritario e intolerante frente a los discursos disidentes (Vasserot, 2012). Al cabo de varias décadas, el orgullo nacionalista asociado a esta institución sigue bien arraigado y se expresa sin ninguna

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

ambigüedad. Así, en un documental sobre la carrera de Alicia Alonso (García, 2015), Loipa Araujo – *maîtresse de ballet*, antigua Primera Bailarina – dice que cuando “el BNC va de gira no sólo lleva el repertorio [...], lleva algo más, lleva la impronta del cubano” (min. 37:44).

Un “cuerpo nacional”: del arraigo regional a la unidad continental

Por el determinismo geográfico que postula con respecto a la corporeidad danzaria, con una dosis fuerte de machismo y heteronormatividad, el discurso de Fernando Alonso – hermano mayor de Alberto, primer esposo de Alicia –, considerado como el formulador de los principios de la escuela cubana de ballet, resulta difícil de admitir en nuestros días. En una ponencia para el Congreso Continental de Cultura (1953), el maestro expresa su convicción de que, aunque haya “nacido en las cortes de Italia y Francia, [el ballet] arte de élite, [...] empieza a enraizar en el pueblo, a extraer las esencias autóctonas de las distintas nacionalidades, a matizarse de nuevos colores” (Fernando Alonso, 2011, p. 324). A partir de esta confianza en la posibilidad de compaginar los “cánones tradicionales” del ballet clásica con las “expresiones folklóricas”, el sentimiento nacionalista parece rebasar las fronteras del Estado-Nación cubano, para extenderse hacia el conjunto de América Latina. Esta especie de afectividad continental no es anodina, teniendo en cuenta que en la geopolítica de la posguerra, uno de los anhelos del conjunto de los países latinoamericanos es poder hacerle contrapeso a las potencias de guerra fría. Proyectado más allá de las fronteras de Cuba, el sentimiento nacionalista de Fernando, que incluso llega a formular la propuesta de creación de una compañía de Ballet Latinoamericano (p. 325) – algo así como una CEPAL de la danza –, se expresa de la manera siguiente:

El ballet se matiza en cada región con el ritmo y el color de cada localidad. Bien pueden distinguirse actualmente el ballet español del ballet ruso y nosotros, los latinoamericanos, hemos de aspirar a que exista por ejemplo un ballet con toda la virilidad y dureza de la pampa gaucha; un ballet mexicano con toda la

bravura de su raza indomable; un ballet indio lleno del color y la tristeza de una estirpe de héroes sometidos a una civilización que los esclavizó; un ballet cubano con la queja del esclavo negro, todo el calor de nuestro sol tropical y toda la suavidad y dulzura de nuestro paisaje. (Fernando Alonso, ponencia para el Congreso Continental de Cultura, 1953, in Cabrera, 2011, p. 324-325)

En tiempos de la revolución castrista, este determinismo geográfico asociado a la ideología de la raza y el género seguirá muy activo en el proyecto de creación de una escuela cubana de ballet clásico. Como lo explica Pauline Vessely (2008, 2015), este proyecto se basa en una noción de “cuerpo nacional”, que a su vez se nutre de una noción de vieja data – “la cubanía” o “la cubanidad” –, forjada como herramienta intelectual y política para justificar las luchas frente a la voluntad de dominación imperialista primero de España, y luego de Estados Unidos (Kapcia, 2000). En la visión de Fernando, el estilo de la escuela cubana debe ser definido de acuerdo con criterios morfológicos y con posibilidades kinestésicas muy precisas: “en las mujeres, una pelvis ancha y una importante laxitud de las caderas, lo cual permite un *en-dehors* impresionante [...]; [y en los hombres], la longitud de los músculos que les permite una potencia excepcional conservando la flexibilidad” (Vessely, 2009, p. 11). No obstante, pese a lo sorprendente y lo incómodo que pueda resultar este discurso, ya que parece ignorar las consecuencias deshumanizadoras y los exterminios producidos por la ideología de la “raza” y la “nación”, Vessely observa un hecho paradójico, a saber, que dicho discurso termina siendo menos excluyente de lo que podría parecer: “¡[En el BNC], las normas dan cabida a una diversidad de cuerpos infinitamente más amplia de la que se observa, por ejemplo, en la Ópera de París!”.

Que los cuerpos de la periferia incorporen las tradiciones del centro: ¿una operación postcolonial?

El caso de Alicia Alonso nos lleva a plantear de otro modo la cuestión del sentimiento nacionalista con respecto a la centralidad del ballet clásico europeo como modelo imperante. Uno podría preguntarse qué quiere decir

exactamente el cantautor Pablo Milanés cuando afirma con orgullo que la legendaria artista “aportó la cubanía al ballet universal” (García, 2015, min. 1:50). En todo caso, no debería presuponerse que la bailarina buscara modificar los cánones del ballet clásico europeo, introduciendo las tradiciones reconocidas como afrocubanas. Sabemos que algún interés tuvo en éstas, como lo demuestra su participación en la pieza *Antes del alba* (1947) – música de Hilario González y coreografía de Alberto Alonso –, en la que bailaba una rumba-columbia, lo cual causó polémica en los círculos burgueses habaneros (Carrera, 2017). Pero en comparación con el discurso de la ponencia de Fernando, la articulación entre el sentimiento nacionalista y el proyecto gestual de Alicia parece ir en otra dirección: no reivindicar sino más bien subvertir las expectativas generadas por “lo folclórico”, para mostrar y demostrar que los cuerpos nacidos en “el trópico” también podían incorporar las tradiciones del ballet clásico europeo, en particular las del romanticismo^v. Ello se observa claramente en el vínculo de Alicia Alonso con la interpretación del rol principal de *Giselle*, un vínculo que su empeño egocéntrico hizo durar cinco décadas, desde 1943, cuando lo bailó por primera vez en el Metropolitan Opera House de New York.

Como lo demuestra Isabelle Launay (2017) en su estudio sobre el complejo devenir “geo-estético” de *Giselle* – a partir de su creación en 1841 en la *Académie Royale de Musique de Paris* –, “al viajar, un ballet sigue itinerarios a veces conocidos, ligados a las relaciones diplomáticas internacionales, a los intercambios comerciales, culturales y artísticos, a las rutas de las migraciones, en medio de los cuales se inscribe una geografía más improbable, discreta y sin embargo muy potente: la de los intercambios que se dan en el seno de los estudios de danza” (p. 80, traducción nuestra). A esto podríamos añadir que un ballet puede convertirse en el terreno de convergencia, e incluso de disputa, entre diferentes sentimientos nacionalistas. Esto se observa, por ejemplo, en el documental *A Portrait of Giselle* de Muriel Balash (1982), presentado por lord Anton Dolin, transmisor de ese ballet desde la época en que lo aprendió con los Ballets Rusos de Diaghilev a mediados de

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

los 20'. La lógica de 'lo nacional' está muy presente en el guión, pues el film nos permite conocer las diversas experiencias de la interpretación del personaje romántico por varias celebridades consideradas como emblemáticas de sus respectivas escuelas nacionales: las rusas (Olga Spesívtseva, Tamara Karsavina, Galina Ulánova y Natalia Makarova), la británica (Alicia Markova), la francesa (Yvette Chauviré), la cubana (Alicia Alonso), la italiana (Carla Fracci) y la estadounidense (Patricia McBride). El trabajo con las fuentes nos permite también mencionar un ensayo en inglés de Alicia Alonso, "Performing *Giselle*", incluido en una importante publicación sobre la historia del American Ballet Theatre (Payne, 1978), institución de la que la bailarina cubana formó parte en los primeros años de su carrera, al lado de Lucia Chase, Nora Kaye, John Kriza y Jerome Robbins, entre otros. El año pasado, la sección Jerome Robbins de la Biblioteca pública de New York, puso en línea una serie de entrevistas con Marilyn Hunt, realizados en noviembre de 1977, en las que Alicia Alonso habla tanto de su experiencia en el Ballet Theatre como de los primeros tiempos de la escuela cubana de ballet.

Desde el punto de vista de la sociolingüística crítica y de la glotopolítica (Del Valle y Gabriel-Stheeman, 2004; Narvaja y Del Valle, 2010), la lengua en la que son enunciados estos discursos resulta relevante: Alicia Alonso, pilar del nacionalismo revolucionario castrista, expresa fluidamente su pensamiento sobre la danza y sobre su interpretación de *Giselle* en la lengua del imperio vecino del Norte. En segundo lugar, aparece otro punto que, por supuesto, también ha sido abordado por las historias de la danza escritas por cubanos y cubanas (Cabrera, Tomé, Wirth), a saber, el contacto de los Alonso con diferentes escuelas de ballet: de Rusia, de Italia y del Reino Unido.

Es precisamente en Nueva York, a inicios de los 40', gracias a la interpretación de *Giselle* por el dúo Alicia Markova y Anton Dolin – herederos de las tradiciones de los Ballets Rusos de Diaghilev –, que nacerá el apego de la artista cubana hacia ese ballet romántico, en un momento en el que sus limitaciones visuales no se habían agravado – recordemos que desde su juventud, la bailarina tendrá que enfrentar los problemas de desprendimiento

de retina. En *A Portrait of Giselle*, refiriéndose a las primeras interpretaciones que Alicia Alonso hace en reemplazo de su colega británica – que estaba enferma –, Dolin comenta : “*Markova was definitely the print on which she worked*” (Balash, 1982, min. 9:05). Con base en el mismo documental, Lester Tomé (2005, 2007) subraya que al interpretar el personaje de la joven aldeana que muere por la traición amorosa del príncipe, Alicia Alonso subvierte algunos estereotipos de aquella época; centrándose en la dimensión de la teatralidad, el crítico e historiador desarrolla el argumento de que la “exageración histriónica” que se esperaba de ella como “latina” o como “cubana” nunca llegará, y que en comparación con sus colegas – por ejemplo, con la rusa Galina Ulánova – su trabajo dramático es más contenido. Desde el punto de vista del análisis del movimiento, con base en otras fuentes^{vi}, podría añadirse algo más: las dos Alicias hablan de lo que aprendieron respectivamente con sus maestros de la escuela italiana – Enrico Cechetti para Markova, y con Enrico Zanfretta para Alonso –, por ejemplo la rapidez de los pies en los *entrechats*, o la respiración en el estómago para realizar una diagonal sobre un solo pie en puntas, de tal manera que ambas muestran una corporeidad moldeada por el mismo impulso y por la misma vivacidad en los giros y saltos, en contraste con el flujo controlado de los brazos y las manos. De hecho, aunque la artista cubana señala el “monopolio” (Alonso, 1978, p. 335-337) de su colega británica sobre el rol de Giselle, no deja de darle el crédito a la hora de mencionar los modelos en los que se inspira su propio proceso de aprendizaje: “*The care that must be taken in assuming the romantic attitudes – in the position of the body, in the port de bras free of all angularity.*” (p. 342). Más aún, sin renunciar del todo al determinismo geográfico (el clima), pero de un modo que ilustra la tendencia cosmopolita que Turino reconoce en el nacionalismo, y también la consciencia de la artista sobre el carácter artificial de la identificación nacional de las corporeidades danzarias, Alicia dirá claramente que el proyecto de la escuela cubana toma elementos de otras escuelas nacionales:

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

Well, for instance, from the Italian school, the old school italian, Zanfretta, we got these beats, quick of... entrechats, and this you'll notice in our dancers. From the Soviet, we got more influences for our boys... Broad movement and strain, very strong partenaire, and large broad movement. But also we got from the English school something that was very important, specially for us, the Latins. You know that we move a lot with the arms, we express ourselves, and sometimes it is over-richness of movement, you know. So, the English style dancing is very precise, the arms, and the legs. I mean, this is the feeling we got, maybe I do a mistake but I'm talking about what I've seen in it. So, I have this control of arms, legs and the movement together. Timing of the movement of the legs and the arm and the head at the same time. I think one of the most clear exponent of that was Alicia Markova. The way she controlled the movement of the arms, and her head, and her feet. There's no waste of time, there was not excess of movement, not too much movement. It was very nice (Alonso, 1977. Subrayado nuestro).

Hay, además, otro aspecto de la circulación de los afectos nacionalistas de Alicia Alonso en la esfera del ballet *Giselle*, que nos parece relevante: la posibilidad de hacer una lectura “postcolonial” de su proyecto de apropiación de las tradiciones románticas europeas – “postcolonial” en el sentido de que subvierte algunos estereotipos y algunas jerarquías geopolíticas de la distribución de los saberes (Chérel y Dumont, 2016, p. 17). Tal posibilidad ha sido antes planteada por Lester Tomé^{vii} en su análisis sobre “lo cubano a través de lo europeo”. Una mirada hacia la recepción crítica de mediados de los 60’ en París, nos permite recopilar otros elementos que dan sustento a este enfoque.

Tal como se refiere en las narrativas oficiales (Cabrera, 2011) y en las anti-castristas (Wirth, 2013), en noviembre de 1966, seis años después de su nacionalización, el BCN participa en el IV Festival de Danza de París con la versión de *Giselle* de Alicia Alonso. En esta gira, la bailarina y coreógrafa va acompañada por Azari Plisetski – su *partenaire* en escena –, por Fernando Alonso y por el cuerpo de ballet^{viii}. La presentación de la compañía cubana en la capital francesa, que tras bambalinas quedará asociada a la disidencia de diez bailarines cubanos hombres, es seguida con mucha atención por la crítica y las celebridades del medio del ballet. Los comentarios dejan ver los presupuestos del “régimen de percepción y de pensamiento” (Rancière, 2011, p. 13) de aquellos años. Para Gilbert Bloch (1966), “los decorados dan cuenta

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
 Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
 Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

de cierto exotismo que evoca más la jungla que la selva septentrional”^{ix}. Más centrado en la adecuación entre los rasgos físicos de las intérpretes y la apariencia de los personajes, Olivier Merlin (1966) considera que las Wilis “tenían una apariencia cubana bastante extraña para [ser] fantasmas germánicos”^x. Y sin embargo, estos mismos observadores, como tantos otros, señalarán que esta interpretación del ballet “igual a las que pueden ofrecer los más grandes escenarios del mundo”^{xi}. El desfase entre el saber gestual que muestra la compañía y los prejuicios suscitados por su identificación nacional, causa sorpresa: “¿Quién hubiera creído que de Cuba nos vendría una de las ‘Giselle’ más cautivadoras que haya podido verse jamás?”^{xii}. O bien: “tratándose de una formación oficial cubana, uno piensa inmediatamente en el rico folclor de Cuba. Sin embargo, este Ballet Nacional es clásico”^{xiii}. “El cuerpo de ballet – dirá otra crítica a propósito de las Wilis – se apropia de las cualidades del bello estilo aéreo característico de la danza romántica”^{xiv}. Uno puede pensar, con justa razón, que los críticos del centro hegemónico de siempre – París, Francia – aquí se están erigiendo en jueces que juzgan las capacidades de los bailarines del “trópico”. Sin embargo, desde un enfoque “postcolonial”, el proyecto de los Alonso con respecto a *Giselle* también puede ser entendido en otro sentido.

En el marco de la asociación entre eurocentrismo y colonialidad del poder establecida por Anibal Quijano (2014) – quizás desviándonos un poco de una lectura al pie de la letra de su planteamiento^{xv} –, cabría preguntarse: para una intérprete de la danza venida de América Latina, ¿qué resulta más colonial: incorporar las tradiciones estéticas y gestuales forjadas durante la modernidad europea, o al contrario, asumir de facto que – por haber nacido en el Nuevo Mundo – no tiene la capacidad de apropiarse de tales tradiciones? Desde luego, lo primero que hay que responder es que para lxs artistxs de la danza en América Latina no hay ninguna obligación de aprender los cánones del ballet clásico europeo, ni mucho menos de someterse a los abusos de poder que se hacen en nombre de tal tradición. Sin embargo, teniendo en cuenta los presupuestos discriminatorios de la crítica parisina de los 60’, el proyecto

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

nacionalista de apropiación de *Giselle* que lidera Alicia Alonso – o para decirlo con sus palabras, su ruptura del “monopolio” de los británicos Dolin-Markova – parece desbaratar los prejuicios identitarios raciales, para demostrar, precisamente, que el hecho de que una bailarina haya nacido en el trópico, o en el Caribe, o en las Antillas, no es impedimento para que integre en su corporeidad danzaría – si así lo desea – los rasgos que convencionalmente definen una estética, en este caso, el llamado estilo romántico. Y quizás pueda decirse también que en medio de la escena fuertemente academicista del París de aquellos años, los Alonso y el BNC tuvieron éxito en esta empresa nacionalista de promover su propia *Giselle* en el territorio del centro hegemónico: al fin y a cabo, ganaron varios premios importantes en el festival parisino de 1966^{xvi}, y su versión del ballet – la misma con la que la *étoile* francesa Yvette Chauviré haría sus adioses a la escena en 1972 – quedó durante un tiempo significativo, entre los 70’ y los 90’, como la versión de referencia en la Ópera de París (Doat y Glon, 2007, p. 7; Paré, 2010, p. 92; Launay, 2017, p. 41-42). Todavía en 2017, casi centenaria, Alicia encontraría el impulso para venir a saludar al público parisino y hacerle una última reverencia, en la Salle Pleyel, luego de la presentación de *su Giselle*.

Un contrabando gestual con el jazz

En cuanto al sentimiento nacionalista de Alberto Alonso, teniendo en cuenta que antes hemos estudiado algunas de sus piezas (Jiménez, 2018 y 2019), en esta ocasión nos limitaremos a hacer una síntesis de nuestros análisis. Bailarín del Coronel de Basil desde mediados de los 30’, lo cual le permite continuar su formación con varios maestros rusos – entre otros, Michel Fokine, Georges Balanchine y Leonidas Massine –, Alberto tendrá la oportunidad de trabajar en varios ballets y comedias musicales en Nueva York y Hollywood durante la década del 40’, en una época de hegemonía política y económica de Estados Unidos hacia Cuba. Por ejemplo, en la temporada 1944-1945, trabaja como primer bailarín de carácter en el Ballet Theatre (Cabrera, 2011,

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
 Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
 Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

p. 80). De los tres Alonso, Alberto es sin duda el más interesado en las tradiciones afrocubanas y el menos rehacio a recurrir a los estereotipos de las formas populares. En una entrevista con el historiador cubano Miguel Cabrera (2011, 80-81), cuya fecha no es precisada, al referirse a los “factores” que pudieron intervenir en sus inclinaciones nacionalistas durante los años 40’, además del movimiento cultural de oposición a la dictadura de Gerardo Machado, el bailarín y coreógrafo comenta:

Otros factores que contribuyeron fueron mi ida a Europa con el Ballet ruso de Montecarlo, que me permitió ver en esos países los movimientos progresistas a favor de las culturas nacionales, mi amistad con grupos de ideologías de avanzada en Estados Unidos, mi ingreso en el Partido Comunista de ese país, en 1945, y el conocer de cerca el interesante movimiento de jazz danzado, que allí se había generado. [...] [Este bagaje] se enriqueció con las estrechas relaciones que mantuve con intelectuales y artistas tan preocupados por estas cosas como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello y Carlos Rafael Rodríguez, Mariano [Rodríguez] y Juan David, músicos como Harold Gramatges, José Ardévol y Bola de Nieve, entre otros [...]. A todo esto puedo sumar los estudios del marxismo orientados por los compañeros del Partido Socialista Popular [PSP]. Todo ello me ayudó a encauzar, a convertir esas inquietudes en un arma de lucha contra la influencia extranjerizante, deformadora de nuestra cultura nacional (Alberto Alonso, in: Cabrera, 2011, p. 80-81).

En este recuento, todos los elementos presentados por Alberto contribuyen a presentarlo como un artista alineado con la doxa revolucionaria implementada a partir de mediados de los 60’, cuando se consolidan los vínculos entre Cuba y la Unión Soviética, luego de que Fidel Castro declarara la orientación socialista de la revolución (1962). Sin embargo, la historia de la coreografía de Alberto Alonso en torno al personaje de Carmen – la legendaria gitana del relato de Prosper Mérimée y de la ópera de Georges Bizet – revela un respeto poco ortodoxo del control de fronteras durante la guerra fría. Creado en Moscú, en abril de 1967, gracias a una iniciativa de la bailarina Maya Plisetskaya, el ballet *Carmen Suite* dará lugar a una segunda versión cubana, en agosto del mismo año, con Alicia Alonso en el rol principal, sin la palabra “suite” en el título. Tal como antes lo hemos observado (Jiménez,

2018 y 2019), la creación de la pieza tiene un sentido distinto para las bailarinas y para el coreógrafo. Para Plisetskaya (1995, p. 339), quien le pide a Alberto que cree para ella ese ballet luego de haber visto su coreografía para el musical escénico *Mi solar* (1965), es una forma de responder a la necesidad íntima de renovar su repertorio de solista. Para Alicia es la oportunidad de volver a brillar a través de una recuperación de los viejos saberes venidos de las tradiciones ibéricas, y también – con una dosis considerable de egocentrismo, y en contraste con lo que ocurre en el cine, el teatro y la literatura – la posibilidad de seguir afirmando su independencia creativa en el momento del giro autoritario del régimen. Y para Alberto – “el eslabón perdido entre las puntas y la vida nocturna habanera” (Espinosa, 2017) –, es un espacio para volver a darle forma a su eclecticismo – su inclinación a la hibridez –, alterando los códigos del ballet clásico, con gestos considerados representativos de “lo español” (las poses del toro y del torero, los brazos en jarra) y de “la cubanía” (la agitación de los hombros y la sacada de las caderas), y también – rasgo menos evidente – con las dinámicas de las comedias musicales y de un jazz a la Jerome Robbins. En el contexto de la guerra fría, la intromisión de estos gestos que reconocemos en la verticalidad quebrada, en las torsiones del torso y de la pelvis, en los apoyos en media punta y en los giros sincrónicos y entusiastas del grupo de personajes masculinos, nos parece algo así como la entrada en la Unión Soviética a través del coreógrafo cubano de gestos de contrabando *made in America*. Ello nos permite recordar que cuando las corporeidades de los artistas se dejan llevar por búsquedas que corresponden a sus deseos – lo que hemos llamado sus proyectos gestuales –, pueden pasar por encima de las divisiones nacionales crispadas por las dinámicas geopolíticas.

Pero los *Alonso*, *Giselle* y *Carmen suite/Carmen* siguen siendo grandes referentes de la historiografía de la danza escénica, y a fin de cuentas nos mantienen en el eje de las relaciones entre un centro correspondiente a las potencias occidentales y una isla de la periferia latinoamericana. Quizás la experiencia de actores que todavía no aparecen en las narrativas históricas

conocidas pueda enseñarnos algo más acerca del funcionamiento del sentimiento nacionalista en los intérpretes de la danza, y acerca de la manera de considerarlo desde un enfoque descentrado. Dicho de otro modo, es probable que el descentramiento de la mirada hacia las prácticas performáticas esté relacionado con la microhistoria (Ginzburg, 1980; Revel, 1996) y con el registro de lo menor (Manning, 2019). Es lo que intentaremos mostrar a continuación con el caso del duo colombiano.

Descentramientos desde el folclor nacional colombiano: los Darof (1958-1968)

Entre finales de los 50' y finales de los 60', la bailarina, coreógrafa y pedagoga Ana Ofelia Betancur Rueda (n. 1929) junto al bailarín y coreógrafo colombiano Darío Arboleda Iturregui (1937-2004) forman un duo basado en la “modernización” y la “estilización” del folclor de Colombia y de otros países de América del Sur. Durante una década, que a escala del continente coincide con los primeros años de la revolución castrista, y a escala nacional con el período del Frente Nacional (1958-1972) posterior a la Violencia^{xvii}, los cónyuges y compañeros de trabajo tendrán una actividad profesional centrada en la interpretación de danzas identificadas como “folclóricas”: joropo, mapalé, cumbia, bambuco, guabina, entre otras. De acuerdo con el imaginario geográfico que se consolida durante la primera mitad del siglo XX (Silva, 2000 y 2002), tales danzas se consideran como representativas de las distintas regiones en las que se divide el territorio colombiano: los litorales del Pacífico y del Atlántico; las tres cordilleras de los Andes que atraviesan el país en diagonal; la selva amazónica al sur y al este, los Llanos cercanos al río Orinoco. El repertorio^{xviii} del duo se enriquece gracias a la gira suramericana de cuatro años (1959-1963), durante la cual adoptarán el nombre escénico de los Darof, derivado de la unión de sus respectivas iniciales: Dar-Of. Si al inicio de la gira llevan consigo los vestuarios, los discos de acetato, las partituras y las coreografías de las danzas regionales colombianas, a su regreso podrán

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

interpretar otras danzas que en sus recuerdos quedarán asociadas a los países en los que las aprendieron: el cachullapi del Ecuador, la marinera de Perú, la cueca de Chile, el malambo de la Argentina y el candombe del Uruguay, entre otras.

Por diferentes motivos – movilidad profesional para ella, desplazamiento a causa de la Violencia para él –, Ofelia y Darío se encuentran en Cali, cada uno con su familia respectiva, luego de un recorrido migratorio que comienza en la región cafetera, en las cordilleras central y occidental. Su encuentro se produce a mediados de la década de los 50', en una Colombia mayoritariamente rural^{xix} y clerical, marcada por las visiones patriarcales de los gobernantes militares y del partido conservador^{xx}. Sin embargo, algunos cambios empezaban a perfilarse. Las mujeres, que obtienen el derecho al voto en 1954 bajo la dictadura militar populista de Gustavo Rojas Pinilla (Luna, 2001), ahora tienen más acceso al sistema educativo y a las “actividades productivas” por fuera del marco doméstico (Archila, 1997, p. 200). Por otra parte, la expansión de los *mass media* genera progresivamente la apertura de “esta sociedad provinciana a la globalización cultural”. Por ejemplo, mientras que el bolero y el mambo comenzaban a compartir los espacios de difusión con el rock n' roll, desde tiempo atrás la radio y el cine venían suscitando la admiración de los “modelos extranjeros” (Acosta, 2011, p. 266), tendencia que se acentúa con la llegada de la televisión en 1954. Dicho de otro modo, como lo vemos en el conjunto de los países de América Latina, la “hibridación” (García Canclini, 1987 y 1990) de diferentes universos culturales – rural, urbano, folclórico, popular, masivo^{xxi} – seguía su curso. Dicha hibridación cultural dejará una huella visible en el repertorio heteróclito de los Darof.

Un antecedente: la institucionalización del folclor como cultura nacional y popular

Indiscutiblemente, la trayectoria del duo está determinada por las imbricaciones entre nacionalismo y capitalismo musical antes mencionadas

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
 Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
 Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

(Turino, 2003). En los diferentes marcos socioprofesionales en los que trabajaron – plazas públicas, teatros, festivales, clubes, grills, estudios de televisión, empresas –, además del vínculo con el sentimiento nacionalista, observamos que su interpretación de las danzas de los Andes (guabina, bambuco), de los Llanos (joropo) y de las costas pacífica y atlántica (currulao, cumbia, mapalé) es partícipe de la elevación de los ritmos denominados “tropicales” al rango de manifestaciones representativas de Colombia, proceso que Peter Wade (2003) ha estudiado desde el punto de vista de las relaciones entre nación, raza, género y sexualidad^{xxii}. Son muchos los puntos en los que la memoria de Ofelia y la de Darío coinciden con el análisis del antropólogo: entre otros, la división racializada entre los ritmos del centro y los del litoral^{xxiii}; la competencia entre los géneros nacionales y los internacionales^{xxiv}; el atractivo de la cumbia en el mercado internacional^{xxv}... No obstante, en lo que se refiere al filón del folclor, el caso de los Darof nos lleva interrogar algunas afirmaciones de Wade^{xxvi}, y a otorgarle mayor importancia a varios actores y actrices que él sitúa en un segundo plano – entre otros, Guillermo Abadía Morales^{xxvii}, Jacinto Jaramillo^{xxviii} y Delia Zapata Olivella^{xxix} –, dado que adoptan los presupuestos ideológicos que él somete a un examen crítico^{xxx}. A este respecto, en la misma línea de varias publicaciones relativamente recientes sobre la historia de la danza escénica en Colombia (Orozco, 2012; Atuesta *et al.*, 2014; Parra, 2019, p. 24-128) – obras en las que, dicho sea de paso, Ofelia y Darío son apenas mencionados –, quisiéramos adoptar el gesto historiográfico de descentrar nuestra mirada de la danza, tomando distancia de aquellas actitudes que tienden a reducir el valor de lo folclórico; dicho de otro modo, quisiéramos subrayar el rol que el folclor puede desempeñar en lo que hemos llamado la emergencia de los proyectos gestuales de los intérpretes.

Así, aunque los fundamentos de los trabajos de lxs folcloristxs mencionadxs puedan parecer discutibles desde el punto de vista de un antropólogo del siglo XXI, el aspecto preponderante para nuestro análisis es que a través de diferentes circuitos – transmisión oral por un alumno, publicaciones, cursos de danza en instituciones, intercambios entre colegas... –,

Los folcloristas han proporcionado a los Daró, sobre todo a Ofelia, varios puntos de referencia para el desarrollo de su propio proyecto gestual. Formada como maestra de escuela entre 1951 y 1953^{xxxix}, en la Escuela Normal de Señoritas de la ciudad de Manizales, Ofelia comenta que en esta institución “se daba valor a la coreografía para completar la formación pedagógica de los niños” y que fue allí donde empezó su aprendizaje de las danzas colombianas (guabina, pasillo, bambuco) y de las danzas “internacionales” (*déboulés*, *pirouettes*, puntas) con profesoras venidas de la capital. Cuando obtiene un puesto en un colegio para las clases acomodadas de Cali (Liceo Benalcázar), sigue tomando clases de ballet clásico con un maestro italiano, Giovanni Brinati^{xxxii}, en la Escuela Departamental de Danza. Luego, cuando va a trabajar en un colegio de la ciudad de Tuluá (Colegio Julia Restrepo), institución que recuerda por la importancia que se concedía a la educación artística, Ofelia conoce allí a Gonzalo Hernández^{xxxiii}, intérprete de bandola, quien le enseña los principios del folclor de uno de sus maestros, Jacinto Jaramillo, figura destacada de la danza escénica del siglo XX en Colombia.

Por el lado de Darío, según lo que cuenta en sus memorias inéditas, *Mi Pasión por la Danza*, ante las amenazas que su familia recibe por su pertenencia al partido liberal en el contexto de la Violencia^{xxxiv}, tuvieron que abandonar sus tierras y refugiarse en Manizales, en la cordillera central. En su adolescencia, siendo un cantante aficionado en las emisoras de radio, pudo descubrir el clásico español y el flamenco gracias a una compañía que se presentaba en aquella ciudad: “esto es lo mío, lo que yo quiero finalmente”, se dijo. En su círculo familiar, el contacto con *lo español* probablemente también fue propiciado por la presencia de su abuelo materno, César Iturregui, un actor vasco instalado desde los años 20’ en el pueblo cafetero de Anserma, donde sería reconocido como un promotor local del desarrollo educativo y cultural^{xxxv}. En un momento en el que no era raro ver danzas de España en el panorama escénico colombiano (Parra, 2019, p. 33), ante la necesidad de completar su formación de bailarín, Darío migra a Cali hacia 1956, para tomar clases de zapateo, flamenco y paso doble con la profesora Carmen Aragón^{xxxvi}, quien

también le propone trabajar como solista en su compañía. Por otro lado (“Aclamados internacionalmente...”, 1966; Yepes, 1968), aunque no siempre dé el nombre exacto, Darío evoca otra institución a la que Ofelia también iba a tomar clases de danza: el Instituto Popular de Cultura (IPC) de Cali^{xxxvii}, fundado en 1947 (Barbosa y Sinesterra, 2015). Aunque el estado actual de nuestra investigación no nos permite dar mayores detalles sobre la organización de los cursos de danza en esta institución^{xxxviii}, se abre aquí un vasto campo de exploración que nos permite vincular la formación y el proyecto gestual de los Darof con la historia de la política educativa y cultural nacionalista adelantada entre los 30’ y los 40’ por la República Liberal, cuando se produce la “invención de la cultura popular como ‘folclor’” (Silva, 2000, p. 10).

En medio del consenso entre liberales y conservadores en torno al determinismo “natural” (clima, raza, geografía) de los hechos sociales (Silva, 2002, p. 14) y la necesidad de mantener la separación entre las élites y las llamadas “masas populares” (Pécaut, 1987, p. 207 y p. 243), el rasgo distintivo de los intelectuales liberales, sobre todo aquellos que dirigirán el ministerio de Educación – Luis López de Mesa, Germán Arciniegas – será la “revalorización de la cultura llamada popular” (Silva, 2000, p. 17) en dos direcciones: por un lado, con el desarrollo de investigaciones sobre las culturas regionales, consideradas como reservas del “alma nacional” (p. 11); y por otro lado, con una política de *extensión* que buscaba facilitar el acceso a los productos de la cultura letrada. En la visión paternalista, e incluso despectiva, de tales intelectuales, “el pueblo era un niño que necesita, pero también merece, ser instruido [por] un Estado mayor de la cultura” (p. 13).

En el afán de educar a este “niño” varias iniciativas fueron impulsadas desde el ministerio de Educación: el Proyecto de Cultura Aldeana (1935), con espectáculos folclóricos itinerantes; la formación en música y dibujo para el profesorado de la escuela primaria (1936); la Encuesta Folclórica Nacional (1942-1943) que lxs docentes ayudaron a responder con el propósito de conocer “la personalidad concreta de cada una de las regiones geográficas y

de los grupos humanos” del país (Silva, 2000, p. 25); la creación de una Comisión para el análisis de los formularios de esta encuesta, comisión que comenzará a publicar la *Revista de folklore* en 1946, en el momento de su anexión al Instituto Etnológico Nacional... Cada una de estas iniciativas oficiales ayudará a consolidar los criterios que por largo tiempo van a circunscribir la visión predominante de lo folclórico: “pureza’, ‘antigüedad’, carácter colectivo y anonimato en cuanto a la autoría, edad de los informantes...” (Silva, 2000, p. 28). Atento a los soportes institucionales que permiten a lxs artistxs de la danza completar su formación, Parra (2019, p. 33) pone de realce la fundación del Instituto Popular de Cultura (IPC) de Cali, que antes hemos encontrado en los recuerdos de Darío. A pesar de su fundación en 1947 – es decir, en el momento en que los conservadores regresan al poder –, con su biblioteca, su teatro y sus cuatro escuelas (de danza, teatro, música y artes plásticas), el IPC prolonga el proyecto liberal de definir una cultura nacional con base en el folclor (Barbosa y Sinesterra, 2015, p. 87-88), convirtiéndose en uno de los principales espacios de transmisión de las danzas regionales en el Occidente del país. Cuando Darío va allí a tomar sus clases, el instituto tiene ya diez años de actividad y desde 1953, cuenta con un conjunto folclórico dirigido por la profesora Yolanda Azuero Ariza.

Por lo demás, lxs folcloristxs cercanxs a los círculos intelectuales del liberalismo seguirán divulgando los resultados de sus trabajos de campo a través de distintos medios. Insistiremos aquí en el rol de Jacinto Jaramillo, que a partir de 1958 dirige el programa de televisión Apuntes sobre el folklore, poco tiempo después de haber fundado el Centro Nacional de Investigaciones Folclóricas, en Bogotá, en colaboración con Abimael Sierra y Guillermo Abadía Morales (Parra, 2019, p. 34 y p. 60; Atuesta *et al.*, 2014, p. 111-126). Este último ha llamado nuestra atención, no sólo por la amplitud de su obra sino también porque es uno de los autores de referencia de Ofelia. A tal punto que todavía puede citar de memoria las enseñanzas de su *Compendio general* (Abadía Morales, 1977, p. 28-35): “Cualquier folclor del mundo se divide en folclor musical, literario, danzante y demosófico [...]. Demos quiere decir pueblo

y *sofía* es ciencia, ¿cierto? Es el saber del pueblo” (Betancur, 2017). En esa década de los 50’, también comienzan a surgir diferentes grupos folclóricos en las principales ciudades colombianas, que generan una dinámica de “intercambio y de enriquecimiento creativo” a lo largo de sus giras (Parra, 2019, p. 34). La ciudad de Medellín se destaca por la presencia de grupos de música y de danza en el seno de sus empresas textiles emblemáticas: el Conjunto Típico Tejicondor es creado en 1953, y el año siguiente, Pedro Betancur^{xxxix} funda el grupo Coltefábrica y el Ballet Folclórico Danzas Latinas (Londoño, 2011). En 1954, en Bogotá, Delia Zapata Olivella crea un grupo en colaboración con su hermano, el escritor Manuel Zapata Olivella, y juntos harán una gira internacional en 1957. En 1955, Sonia Osorio^{xl} también crea su propio grupo en Barranquilla.

Con respecto a la actividad de los Darof en Cali, Ofelia cuenta que cuando regresa de Tuluá, probablemente en 1958, Darío le propone que “sigan haciendo juntos folclor, y él su español” (Betancur, 2017). Primero hubo una invitación para hacer “un numerito” en un barrio; luego hubo otra, y así sucesivamente hasta que lograron presentarse regularmente en salones comunales: “eran presentaciones gratuitas. Seguimos bailando y nos aplaudían mucho. Era gente popular”. A este respecto, las palabras de Ofelia se acercan al sentido de la popularidad en el contexto del *entertainment*, en el que se privilegia la capacidad de las formas menores – en este caso, los “numeritos” – para suscitar una “distracción accesible al mayor número de personas” (Beuré, 2019, p. 48. Traducción nuestra). Al principio ensayaban en casa de una amiga, pero cuando empezaron a “subir en categoría de manifestación”, el Instituto Filológico de Cali puso a su disposición una sala. Fue “el amor al aplauso, y al arte” lo que les dio el aliento para seguir bailando juntos: “la gran motivación era que nos iba bien, tanto en lo folclórico como en lo español”, recuerda Ofelia.

Impulsos de estilización y de modernización en la escena internacional

El deseo de hacer que los números fueran cada vez más atractivos incita a los Darof a reinterpretar los géneros folclóricos en el sentido de la hibridación antes mencionada. Por un lado, de acuerdo con el principio del respeto a las tradiciones rurales, Ofelia precisa que el duo tenía la intención de conservar la “autenticidad”^{xli}, el carácter “campesino” y las “básicas” de algunas danzas: por ejemplo, en el caso del bambuco, los ocho pasos, los coqueteos, los boleados, el escobillado, etc., según la lección de Jacinto Jaramillo. Pero por otro lado, también se permitían algunas desviaciones con respecto a los cánones folclóricos – “sacrilegios”, según su expresión –, por ejemplo la inclusión de *portés*, *pirouettes* y *battements*... En su caso, el impulso marcado de los giros, la búsqueda del alineamiento de las piernas, los pies en punta y media punta, e incluso las tensiones mínimas de los dedos, dan cuenta de su manera propia de declinar la formación en ballet clásico. Otras modulaciones de la interpretación aparecerán en el momento en que tienen que responder a las expectativas de los públicos y de los programadores en “la parte internacional”.

En 1959, quizás por la relativa proximidad geográfica entre Cali y Quito, reciben una propuesta de la Casa de la Cultura de Ecuador para presentarse en varias ciudades de este país. Mamá Julia, la madre de Ofelia, los acompaña al principio, pero cuando un empresario les propone varios contratos en Perú, Ofelia y Darío siguen solos, hasta Chile, y deciden formalizar su noviazgo. El año 1962 lo pasan en Argentina, donde contraen matrimonio, aunque también tendrán la oportunidad de trabajar en Uruguay. La etapa siguiente será Brasil, país en el que residirán varios meses, antes de su regreso a Colombia a finales de 1963.

Ahora bien, esta primera movilidad internacional se produce en un contexto geopolítico que le confiere una resonancia cultural particular a la actividad del duo. Cuando comienzan la gira hace más de un año que la revolución de los barbudos de la Sierra Maestra ha ocurrido en Cuba. Cabe aquí recordar que el temor de una propagación del comunismo por parte de los Estados Unidos, y por parte de los gobiernos colombianos y latinoamericanos, marca un punto de inflexión entre las Américas. El año 1961,

que los Darof pasan en Perú y en Chile, está jalonado por hechos memorables (Delmas, 2006): en abril, con el apoyo de la CIA, más de mil cubanos anti-castristas intentan invadir la Bahía de los Cochinos; en mayo, Fidel Castro declara la orientación socialista de la revolución; en agosto, en el marco de la conferencia interamericana de Punta del Este (Uruguay), se firma la carta de la Alianza para el progreso, iniciativa del presidente J. F. Kennedy que con el pretexto de la ayuda para el desarrollo, apuntaba a consolidar una cooperación panamericana para contrarrestar la propagación del castrismo. En octubre de 1962, pocas semanas después del nacimiento en Buenos Aires de Francisco, el primer hijo de la pareja, tendrá lugar la crisis de los misiles, en la que los Estados Unidos amenazan con atacar a la Unión Soviética, luego de haber comprobado la presencia de armas nucleares soviéticas en las costas cubanas.

Por más alejado que parezca este contexto geopolítico, uno de sus efectos en la trayectoria de los Darof será el de suscitar conjeturas sobre su origen. En plena guerra fría, en medio de las reservas generalizadas por la expansión de la ola revolucionaria, la sonoridad rusa de su nombre no dejaba de llamaba la atención de la prensa del *entertainment*: “Pareja de Bailarines de Colombia con Nombre Ruso” (Yepes, 1968), dice un título con cierta curiosidad. En esta misma crónica, cuenta Darío: “Siendo colombianos teníamos un nombre tan ruso, formado con los dos nombres, que esto inquietó a varios periodistas de los países en donde estuvimos. Cuando venía la explicación de que se trataba de una sigla simplemente, la cuestión era tomada con mucha simpatía”.

En general, la recepción crítica de aquellos años está impregnada del imaginario de “lo internacional”, como si la posibilidad de presentarse en otra parte fuera un signo de éxito, estando éste asociado – de todas maneras – al orgullo de representar su país en otros lados del continente: “Primeros en bailar bambuco en la Patagonia” (Sotomayor, 1967), “Aclamados internacionalmente, ignorados en Colombia” (1966)... Todo parece indicar que la diversidad de su repertorio consolidó en el duo un sentimiento de unidad transnacional, que Darío

expresa del siguiente modo: “Decididamente somos dos enamorados del folklore sudamericano; las danzas nos dicen claramente que América es una sola nación, que todos somos hermanos” (1963, in: Archivos privados Arboleda Betancur). Las palabras enunciadas por Ofelia en una crónica brasilera de 1963 van en el mismo sentido: “Nossos numeros sempre foram bem recebidos pelos brasileiros, talvez pelo espirito de fraternidade que une nossos povos, que coloca um lugar comum nas tradições et no folclore que apresentamos” (Archivos privados Arboleda Betancur). Además, a través de las crónicas y de los recuerdos de los intérpretes, descubrimos que a lo largo de su gira, el dúo adopta una actitud que podríamos considerar *intercultural*, en la medida en que “supera la simple alteridad entre identidades y culturas diferentes” (Meunier, 2014, p. 13). Sesenta años después, Ofelia explica^{xlii} que gracias a la “interrelación” y al intercambio de saberes con otros dúos, pudieron apreciar lo que las danzas folclóricas suramericanas tenían en común – por ejemplo, los gestos con el sombrero y el pañuelo – más allá de algunas “ligeras variaciones”. A este respecto, cabe poner de relieve el trabajo de Darío con el zapateo, una de sus especialidades como solista, que a lo largo de toda su carrera y por encima del determinismo nacional del discurso oficial, le permitió apropiarse y producir mutuas alteraciones entre el joropo de los Llanos orientales, el malambo rioplatense y el flamenco andaluz.

Sin embargo, no todo era folclor suramericano en el repertorio heteróclito de los Darof. El ballet clásico europeo, como hemos visto, constituía un primer referente de “lo internacional”. Cuando Ofelia afirma con énfasis que “nunca hicieron rock”, a través de sus palabras entendemos que existía un disenso o cierta tensión entre el folclor que practicaban y algunas modas importadas de Estados Unidos. Sin embargo, cuando cuenta que a la parte internacional “le metían jazz”, comprendemos que también debían responder a las demandas de los lugares de *entertainment* – los clubes, las *boîtes* y los *grills* –, en los que el cabaret se había adaptado a los códigos de lo espectacular *made in America*, como la inclusión de las *big bands*. En el recorrido de los Darof, una de las manifestaciones más evidentes de la permeabilidad, o la

Iván Jiménez – Variaciones del sentimiento nacionalista: una problemática en los estudios descentrados en torno a la danza en América Latina
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

hibridación, entre los géneros culturales de América del Sur y los de América del Norte es su inclusión en el programa de la presentación de Bill Haley “y sus cometas”, en el Embassy de Lima el 25 de noviembre de 1960. En el afiche de este “deslumbrante espectáculo rítmico” (Recorte de prensa, archivos familia Arboleda Betancur), otros performers figuraban al lado de las estrellas del rock n’ roll: entre otros, Tino Amigo, Virgilio Azahara y Alicia Cambel. “Ahí nos dio mucho susto, cuenta Ofelia, porque es que con semejante estrella... Pues nos preparamos lo mejor que pudimos. Hicimos folclor e hicimos algo moderno; lo que sí hacíamos era mambo y rumba” (Betancur, 2017).

Según Ofelia, siguiendo el modelo del grupo argentino de danzas jazz Tino Amigo – “que hacía acrobacia, pero no tan de circo sino tirando a clásico” –, los Darof siguieron trabajando las “acrobacias”, es decir, las “alzadas”. Al parecer, la percusión desempeñaba el rol de elemento desencadenante de la aceleración: “sobre la percusión hacíamos trucos acrobáticos muy fregados”. En este orden de ideas, la admiración de Darío hacia George Chakiris, el jefe de los Sharks puertorriqueños de la película *West Side Story* (1961), que según lo que cuenta su hijo Francisco, a él le gustaba imitar informalmente, con las suspensiones y los brazos abiertos de la coreografía de Jerome Robbins, no es anodina, pues en este caso la identificación revela el gusto por una manera de moverse. El proyecto de modernización del folclor también provocará algunas modificaciones en el vestuario. La confección y la manipulación de las faldas, más cortas que en los códigos de los trajes regionales, y muy voluminosas, ponen la manifiesto la estilización que buscaban los Darof: “con falda corta, sí, porque como hacíamos la parte internacional... Y de todas maneras, en los sitios había que mirar la parte comercial para que nos contrataran” (Betancur, 2017). En varias fotos del archivo familiar, se ve cómo la falda cobra amplitud en el instante de un giro, o cómo ondula al ritmo que llevan las manos, más o menos de la misma manera que lo hacen Rita Moreno y las otras muchachas de *West Side Story* en la secuencia *I like to be in America*.

Conclusión

Para los propósitos de una mirada descentrada sobre las historias de las danzas escénicas en América Latina, lo que salta a la vista al cabo de este repaso, es la variabilidad de la figura del centro cuando se sigue la pista del sentimiento nacionalista de los intérpretes. Por su formación “cosmopolita”, que no perdieron ni siquiera en los momentos más normativos del régimen castrista, los Alonso – Alicia, Fernando y Alonso – muestran que el nacionalismo no riñe necesariamente con la apertura hacia saberes venidos de otras partes, incluidos aquellos asociados a la cultura de masas del vecino del Norte, como se observa en el parentesco disimulado entre las comedias musicales y algunos gestos *jazzy* de *Carmen Suite*. En este caso, si el punto central de referencia es la tradición del ballet clásico europeo, el sentimiento nacionalista conduce a la alteración de este canon por la hibridez de los estilos (llámense “andaluz”, “afrocubano”, “popular”). Si el centro de referencia se materializa en un ballet romántico, digamos *Giselle*, el sentimiento nacionalista puede impulsar el proyecto de que lxs intérpretes de la periferia incorporen las tradiciones europeas; pero antes de asumir de entrada que se trata de una tendencia eurocentrista, habría que considerar también la posibilidad de que tal proyecto tenga un efecto postcolonial, en la medida en la que la apropiación del estilo romántico por la compañía cubana, rompe con los estereotipos raciales de la crítica parisina de una época. Además, si salimos del eje América Latina-Europa y nos situamos en el espacio geopolítico de las Américas, nos damos cuenta de que el sentimiento nacionalista no solo cubre el territorio de un solo Estado-nación sino que también puede extenderse al conjunto del área latinoamericana. El caso de los Darof nos muestra, además, que la normatividad canónica también puede venir del folclor. La institucionalización del folclor en los años de la República Liberal nos permite entender cómo las nociones de lo folclórico, lo nacional y lo popular están imbricadas en el proyecto de estilización del folclor de este duo: es innegable que su repertorio incorpora la visión central oficial de una cultura como síntesis de la diversidad de las tradiciones regionales; sin embargo, sus prácticas de estilización despliegan un sentido de lo popular que se aparta de la actitud despectiva del discurso oficial: como la memoria de Ofelia lo indica,

su relación con lo popular corresponde más bien a un deseo de agradas a los públicos a través de las formas menores, en las cuales el ballet europeo llega incluso a abrir un vector de descentramiento, en el mismo plano en que lo hacen los gestos masificados del *entertainment* importados de los Estados Unidos. En los inicios de las trayectorias de los Alonso y los Darof, los otros del nacionalismo no parecen ser exactamente los mismos de los nacionalismos de nuestra época globalizada, y en ambos casos vemos que los discursos prescriptivos no logran eliminar los deseos de alteridad gestual de las corporeidades danzarias.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

ACHERES, Victoria. Les Lettres Françaises, París, 10 de noviembre de 1966. In: ALONSO, Alicia. Dossier de artista. Biblioteca-Museo de la Ópera Nacional de París.

Aclamados internacionalmente, ignorados en Colombia. 1966. In: Archivos privados de la familia Arboleda Betancur, París-Bogotá.

ALONSO, Fernando. Ponencia presentada al Congreso Continental de Cultura, celebrado en Santiago de Chile en abril de 1953, y que fuera leída en el pleno por el poeta Nicolás Guillén. In: CABRERA, Miguel, El Ballet en Cuba. Apuntes históricos. La Habana: Cúpulas, 2011. 322-326.

ALONSO, Alicia. Performing Giselle. In: PAYNE, Charles (dir.). American Ballet Theatre. New York: Alfred A. Knopf, 1978. 333-342.

ALONSO, Alicia. Entrevista con Marilyn Hunt. New York: Jerome Robbins Dance Division-The New York Public Library, 19-21 de noviembre de 1977. Disponible en: <http://digitalcollections.nypl.org/items/677baa70-b30c-0133-2652-3c07547a230f>. Accedido: 25 de octubre de 2020.

ALONSO, Alicia. Dossier de documentos 1966-2010. Pantin: Mediateca del CND.

ALONSO, Alicia. Giselle, la leyenda. Iberautor, libro y 2 DVD, 2005.

ALONSO, Alberto. Entrevista. In: CABRERA, Miguel, El Ballet en Cuba. Apuntes históricos. La Habana: Cúpulas, 2011. 322-326.

ARBOLEDA ITURREGUI, Darío. Mi Pasión por la Danza (memorias). Inédito. Archivo familiar Arboleda Betancur.

BETANCUR RUEDA, Ana Ofelia. Del Naufragio hacia la Orilla. Bogotá: Editorial Exitos, 2015.

BETANCUR RUEDA, Ana Ofelia. Entrevista con Iván Jiménez y Francisco Arboleda, Bogotá, 7 y 8 de abril de 2017.

BLOCH, Gilbert. Une inoubliable Giselle: Alicia Alonso. L'Humanité, París, 5 de noviembre de 1966. In: ALONSO, Alicia. Dossier de artista. Biblioteca-Museo de la Ópera Nacional de París.

CARRERA Dino (ed.). Antes del alba: un ballet precursor (1947-2017). La Habana, Ediciones Cuba en el Ballet, 2017.

DELOUCHE, Dominique. Markova, la légende (documental). París: Les Films du Prieuré, 2002.

HIRSCH, Georges. Alicia Alonso et le Ballet national cubain. Carrefour, París, 9 de noviembre de 1966. In: ALONSO, Alicia. Dossier de artista. Biblioteca-Museo de la Ópera Nacional de París.

MAGGIE, Dinah. Une grande Giselle. Combat, 4 de noviembre de 1966. In: ALONSO, Alicia. Dossier de artista. Biblioteca-Museo de la Ópera Nacional de París.

MERLIN, Olivier. Le Ballet national de Cuba au Théâtre des Champs Elysées. Le Monde, París, 4 de noviembre de 1966. In: ALONSO, Alicia. Dossier de artista. Biblioteca-Museo de la Ópera Nacional de París.

SOTOMAYOR, Jaime. Primeros en bailar bambuco en la Patagonia. El vespertino, 14, 20 de junio de 1966. In: Archivos privados de la familia Arboleda Betancur, París-Bogotá.

PLISSETSKAÏA, Maya. Moi, Maïa Plissetskaïa. Tr. DENIS, Lily. París: Gallimard, 1995.

YEPES LEMA, José. Pareja de Bailarines de Colombia con Nombre Ruso. 1968. In: Archivos privados de la familia Arboleda Betancur, París-Bogotá.

Fuentes secundarias

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general de folklore colombiano. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1977.

ACOSTA, Luisa. Cincuenta años de pantalla chica: algunos hitos de la vida privada. In: BORJA, Jaime y RODRÍGUEZ, Pablo (dir.), Historia de la vida privada en Colombia, t. 2. Bogotá: Taurus, 2011.

ALVARADO, Gladys. Una experiencia en pro de la danza nacional. La jiribilla, n° 828, 2017. Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/una-experiencia-en-pro-de-la-danza-nacional>. Accedido: 16 de abril de 2019.

ANDERSON, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Londres: Verso, 1983.

ARCHILA, Mauricio. El Frente Nacional: una historia de enemistad social. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, n°24, 189-215, 1997.

ATUESTA, Juliana, CARVAJAL, Bibiana, LAGOS, Andrés y ROA Margarita (dir.). Huellas y Tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.

BALASH Muriel. A Portrait of Giselle (documental, 97 min.). Wishupon, 1982. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=-FVqDeLByY>. Accedido: 10 de junio de 2020.

BARBOSA ROJAS, John y SINESTERRA OSSA Lizeth. Los procesos de modernización y creación del Instituto Popular de Cultura (IPC) : Una aproximación a la formación artístico-cultural en Cali, 1947-1971. Cali: Programa de licenciatura en Historia/Universidad del Valle, 2015. Monografía de grado.

BEURÉ, Fanny. That's Entertainment! Musique, danse et représentations dans la comédie musicale hollywoodienne classique. París: Sorbonne Université Presses, 2019.

CHÉREL, Emmanuelle y DUMONT, Fabienne (dir.). L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France. Paris: PUR, 2016.

DELATTRE-DESTEMBERG, Emmanuelle, GLON, Marie y OLIVESI, Vannina. Écrire l'histoire de la danse: des enjeux scientifiques aux enjeux idéologiques. Carnet de recherche de l'Atelier d'histoire culturelle de la danse. París: 2013. Disponible en: <http://ahcdanse.hypotheses.org/38>. Accedido: marzo 20 de 2016.

DELMAS, Claude. Cuba. De la Révolution à la Crise des fusées. Bruselas: Complexe, 2006.

DEL VALLE, José y GABRIEL-STHEEMAN, Luis (ed.). La batalla del idioma: La intelectualidad hispánica ante la lengua. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, 2004.

DOAT, Laetitia y GLON, Marie. Autour de Giselle, une poétique de l'interprétation. Repères. Cahier de danse, n°19, 7-12, marzo de 2007.

ESPINOSA, Norge. Un día con Alberto, en el Solar. La jiribilla, 828, 2017. Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/un-dia-con-alberto-en-el-solar>. Accedido: 16 de abril de 2019.

FARGE, Arlette. Le goût de l'archive. París: Seuil, 1989.

HOBSBAWM, Eric. Nations and Nationalism since 1780: programme, myth and reality. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?. Diálogos de la comunicación, n°17, 1987. Disponible en: https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf. Accedido: 9 de octubre de 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

GARCÍA, Nico. Imprescindibles – Alicia Alonso. Para que Giselle no muriera (documental). TVE, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IhUnPPyctPE>. Accedido: 1 de marzo de 2016.

GILMAN, Claudia. Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GINZBURG, Carlo. Signes, traces, pistes: racines d'un paradigme de l'indice. Le Débat, n° 6, 3-44, 1980/6.

JIMÉNEZ, Iván. Une Carmen en cache une autre [Una Carmen esconde a otra]. In: LAUNAY, Isabelle, PAGÈS, Sylviane, PAPIN, Mélanie y SINTÈS, Guillaume (dir.), Danser en 68. Perspectives internationales. Montpellier: Deuxième époque, 2018. 195-210.

JIMÉNEZ, Iván. Corps et altérité: Giselle d'après Alicia Alonso (1943-1966) [Cuerpo y alteridad: Giselle versión Alicia Alonso (1943-1966)]. Iberic@I. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n° 12, 207-221, 2017.

Disponível em: <http://iberical.parissorbonne.fr/wp-content/uploads/2018/06/Iberic@I-no12-automne-2017-Final-Art15.pdf>

JIMÉNEZ, Iván. Una vuelta a lo popular en la danza: el caso del cubano Alberto Alonso en los sesenta. *LL Journal*. The City University of New York, 2019. Vol. 16. Disponível em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/ivan/>

KAPCIA, Antoni. One hundred years of solitude: 1898 and 1998 in the Cuban search for national identity. In: HARRISON, Joseph y HOYLE, Alan (ed.), *Spain's 1898 Crisis: Regenerationism, Modernism, Postcolonialism*. Manchester-New York: Manchester University Press, 2000. 229-242.

LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après*, I. Pantin: CND, 2017.

LONDOÑO, Alberto. *El cuento de la danza: de la danza folclórica en Antioquia 1953-2010*. Medellín: Fundación Danza Colombia, 2011.

LUNA, Lola. El logro del voto femenino en Colombia: la violencia y el maternalismo populista, 1949-1957. *Boletín americanista*, Barcelona, n° 51, 81-94, 2001.

MANNING, Erin. *Le geste mineur*. Tr. WIAME, Aline. Dijon: Les presses du réel, 2019.

MARTÍN-BARBERO Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.

MAUREL, Jérôme (dir.). *Programme de Giselle*. París: Ópera Nacional de París, 2016.

MEUNIER, Olivier (ed.). *Cultures, éducation, identité: recompositions socioculturelles, transculturalité et interculturalité*. Artois: Presses Universitaires d'Artois, 2014.

MORRISON Toni. *L'origines des autres*. Tr. LAFERRIÈRE, Christine. París: Christian Bourgois, 2016.

NARVAJA DE ARNOUX, Elvira y DEL VALLE, José. Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo. *Spanish in Context*, n° 7-1, 1-24, 2010.

OCAMPO, José. *Historia económica de Colombia*. Bogotá: Siglo XXI, 1987.

OROZCO, Natalia (dir.). *Programa de mano: coreografías colombianas que hicieron historia*. Bogotá: Alambique-IDARTES-Ministerio de Cultura, 2012.

PARÉ, Jean-Christophe. Interpréter le répertoire de l'Opéra de Paris. In: LAUNAY, Isabelle y PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoires en danse*. Paris: L'Harmattan, 2010. 89-126.

PARRA GAITÁN, Raúl. *El potro azul: vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.

PARRA GAITÁN, Raúl. *Revelaciones: un siglo de la escena dancística colombiana*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2019.

PÉCAUT, Daniel. *L'Ordre et la violence: évolution sociopolitique de la Colombie entre 1930 et 1953*. París: EHESS, 1987.

POUILLAUDE, Frédéric. *Corps collectif, corps politique, corps national*. In DUPUY, Dominique y ROUSIER, Claire (dir.), *Danse et politique*. Pantin: Le Mas de la danse-CND, 2003. 43-46.

QUIJANO Anibal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. 777-832.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011.

REDONET SÁNCHEZ, Yaima. *Un día en el solar. Expresión de la cubanidad de Alberto Alonso*. Buenos Aires: Argus-a, 2018.

REVEL, Jacques. *Jeux d'échelles: la microanalyse à l'expérience*. París: Gallimard, 1996.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín (1930-1950)*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2014.

SCHWALL, Elizabeth. *A Spectacular Embrace: Dance Dialogues between Cuba and the Soviet Union, 1959-1973*. *Dance Chronicle*, n° 41-3, 275-302, 2018.

SCHWALL, Elizabeth. *Sweeping gestures: Alberto Alonso and the revolutionary musical in Cuba*. *Studies in Musical Theatre*, n° 13-1, 37-51, 2019.

SCHWALL, Elizabeth. *Between Espíritu and Conciencia. Cabaret and ballet developments in 1960's Cuba*. In: BUSTAMANTE, Michael y LAMBE, Jennifer (dir.), *The Revolution from within: Cuba 1959-1980*. Duke University Press, 2019. 146-169.

- SÉGUIN, Éliane. *Histoire de la danse jazz*. París: Chiron, 2003.
- SEBRO, Tani y SETHI, Arshiya (ed.). *Dance Under the Shadow of the Nation*. Dance Studies Association, vol. XXXIX, 2019.
- SILVA, Renán. *República Liberal y cultura popular en Colombia, 1930-1946*. Documentos de trabajo, Cali, CIDSE, n° 53, 1-37, 2000.
- SILVA, Renán. Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942. *Historia y Sociedad*, Universidad Nacional de Colombia, n° 8, 11-45, 2002.
- TOMÉ, Lester. Lo cubano a través de lo europeo: Alicia Alonso en *Giselle*. *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, n°37-38, 142-150, 2005.
- TOMÉ, Lester. *Giselle in a Cuban accent*. In: KANT, Marion (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge University Press: 2007. 263-271.
- TOMÉ, Lester. "Music in the Blood": Performance and Discourse of Musicality in Cuban Ballet Aesthetics. *Dance Chronicle*, n° 36-2, 218-242, 2013.
- TURINO, Thomas. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, University of Texas Press, vol. 24, n° 2, 169-209, otoño-invierno 2003.
- VASSEROT, Christilla. *Cuba, 1968 : l'année des héros ?*. In: DE LA LLOSA, Alvar y DÉCANTE, Stéphanie. Nanterre: Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012. 325-342.
- VESSELY, Pauline. De la propagande révolutionnaire cubaine. Le Ballet National de Cuba au cœur des idéaux castristes. In: GAUDEZ, Florent (dir.), *Art, connaissance, imaginaire*. París: L'Harmattan, 2008. 243-280.
- VESSELY, Pauline. Un corps national: interview par Marie Glon et Katharina Van Dyk. *Repères. Cahier de danse*, n° 24, 11, noviembre de 2009.
- VESSELY, Pauline. La Cubanidad entre mythe et réalité : 'La Carmen Cubaine'. In: BRENEL, Ève y VALENTIN, Virginie (ed.), *Esthétique, sens et personnage dans les arts de la scène*. París: L'Harmattan, 2015. 77-98.
- VILLA, Catalina. *Gloria Castro, la mujer detrás del Festival Internacional de Ballet*. *El País*, Cali, 1 de junio de 2014. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/gloria-castro-la-mujer-detras-del-festival-internacional-de-ballet.html>. Accedido: 20 de marzo de 2020.

VINCENOT, Emmanuel. *Histoire de la Havane*. París: Fayard, 2016.

WADE, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Tr. GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, Adolfo. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2003.

WIRTH, Isis. *La ballerine & El comandante: l'histoire secrète du Ballet de Cuba*. París: François Bourin, 2013.

ZAPATA, Delia y MASSA, Edelmira. *Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 1998.

ZAPATA, Delia y MASSA, Edelmira. *Manual de danzas de la costa atlántica*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 2003.

ⁱ Compuesta por más de treinta investigadorxs y artistxs provenientes de América Latina y Europa, la Red Descentradxs entiende el **descentramiento** de la investigación en danza y performance como a una práctica y un procedimiento crítico en continuo devenir. Nuestra intención es contribuir a un movimiento colectivo que promueva una investigación atenta a los intercambios, a las circulaciones y a las relaciones de poder que determinan las prácticas artísticas y de investigación. Ver <https://descentradxs.hypotheses.org/>

ⁱⁱ Programa del coloquio *Pour une histoire décentrée de la danse*, Lyon, 10-12 de junio del 2021. Ver <https://histoire danse.sciencesconf.org/>

ⁱⁱⁱ En el caso de los Darof, hemos trabajado con un conjunto de documentos privados de la familia Arboleda Betancur. Además de alrededor de cien fotos en blanco y negro, y de veinte recortes de prensa, que en su mayoría no indican ni la fuente de donde provienen ni la fecha de publicación, están las memorias que Darío redactó en París a finales de los 90' – tres cuadernos escritos a mano, en español, bajo el título de *Mi Pasión por la Danza* –, y tres álbumes que hizo encuadernar con fotocopias de los programas, los afiches y los recortes de prensa relativos a su carrera entre los años 50' y el año 2004. Por otro lado, hemos realizado dos entrevistas con Ofelia – tres horas de grabación audio –, los días 8 y 9 de abril de 2017, en Bogotá. Quisiéramos expresarles nuestros agradecimientos más sinceros, a ella y a sus tres hijos, por su ayuda generosa: a Francisco y a Juliana, quienes colaboraron en la formulación de las preguntas, y a Alma, por la primera versión de la transcripción.

^{iv} “Whereas nationalist discourse typically projects cultural homogeneity as the defining feature of ‘nation’, national sentiment is the more operationally significant force linking populations and states. National sentiment can and often does operate across cultural difference” (Turino, 2003, p. 174).

^v Según Jérôme Maurel (2016), el denominado estilo romántico se define por los rasgos siguientes: “Los movimientos cobran amplitud y el salto, que antes era de reducidas proporciones, se convierte en “vuelo”, exigiendo un manejo diferente del cuerpo y una multiplicación de los *pas de liaison* para la toma de impulso. Los brazos se alargan, se redondean y se colocan *en couronne* encima de la cabeza. La búsqueda de lo “blando” (*moelleux*), de lo

“unido” (*fondú*), de lo “ligado” (*lié*), guía la ejecución de los pasos. Las oposiciones del busto y de la cabeza se multiplican (*effacés, épaulés*). Del mismo modo, el *arabesque* – emblema del acto blanco – encuentra su forma definitiva, metáfora del vuelo y la suspensión, en el límite del desequilibrio.” (p. 80. Traducción nuestra).

^{vi} Los extractos de dos grabaciones realizadas en Cuba en 1963 y 1968 (Alonso, 2005), y para la interpretación de la bailarina inglesa, los extractos de una película de 1952 producida por el British Film Institute, incluidos en el documental de Dominique Delouche (2002) *Markova, la légende*.

^{vii} “By insisting on the fact that she studied and collaborated with a number of European teachers and choreographers – also including Mikhail Fokine, Bronislava Nijinska, and Antony Tudor, to name just a few – the dancer sought not only to illuminate her artistic lineage but also to dispel the notion that, as a Latina, her position within the world of ballet was peripheral. Meanwhile, as part of a different narrative suited to postcolonial imperatives shaping Cuban artistic production under the government of Fidel Castro, Alonso cast the aesthetics of the Cuban ballet as an expression of the national culture” (Tomé, 2013, p. 15).

^{viii} Alberto también estuvo presente en esta gira con su coreografía *Espacio y movimiento* pero, como se observa en las fuentes citadas más adelante, la recepción crítica fue bastante desfavorable.

^{ix} “[Les] décors témoignent d’un certain exotisme qui évoque plus la jungle que la forêt septentrionale” (Bloch, 1966).

^x “[Elles] avaient une ressemblance cubaine assez étrange pour des fantômes germaniques” (Merlin, 1966).

^{xi} “Voilà une réalisation de “Giselle” qui égale celles que peuvent nous offrir les plus grandes scènes mondiales” (Bloch, 1966).

^{xii} “Qui eût cru que de Cuba nous viendrait l’un des plus captivants “Giselle” qui se pût voir ?” (Maggie, 1966).

^{xiii} “S’agissant [...] d’une formation officielle cubaine, on pense immédiatement au riche folklore de Cuba. Pourtant ce Ballet National est classique” (Hirsch, 1966).

^{xiv} “Le corps de ballet a fait siennes [les] qualités [du] beau style aérien caractéristique de la danse romantique” (Acheres, 1966).

^{xv} “[Desde la conquista], los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales” (Quijano, 2014, p. 780).

^{xvi} El BNC ganó el *Grand Prix de la Ville de Paris*, por la interpretación de Alicia Alonso, quien además fue recompensada con el Premio Ana Pavlova de la Universidad de la Danza; además, Aurora Bosch, la reina de las Wilis, obtuvo el Premio de la Asociación de escritores y críticos de la danza.

^{xvii} En la historia contemporánea de Colombia, la denominada Violencia (1946-1953) corresponde a un período en el que viejos conflictos sociales y agrarios, y otras iniciativas individuales y colectivas, se articulan a la confrontación virulenta, sobre todo en el campo, entre los dos partidos hegemónicos, el liberalismo y el conservatismo (Pécaut, 1987). Luego de dos gobiernos militares apoyados por las élites civiles – la dictadura populista de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) y el gobierno de una justa militar (1957-1958) –, en el momento conocido como el Frente Nacional (1958-1974), conservadores y liberales instauran un pacto de alternancia que excluía toda forma de disidencia política, ya fuera de lxs campesinxs, de los obrerxs, de las guerrillas de izquierda o de las clases medias movilizadas (Archila, 1997).

^{xviii} Sobre el concepto de repertorio y sus relaciones con el archivo, ver la discusión de Isabelle Launay con los trabajos de Diana Taylor, Carrie Noland, Marina Nordera y Susanne Franco: “[el archivo] no se opone tanto como podría parecerlo al repertorio (que también selecciona y se transmite por alteración). Un lugar de reconstitución está también un lugar de reinención en cual se entretienen, en un tiempo complejo, formas del pasado y del presente. Se trata pues de tomarse en serio los saberes producidos por los fenómenos performativos de todo tipo, de considerarlos como conocimientos. Tomárselos en serio no es pensarlos a partir de las categorías del archivo, que supuestamente son estables, ni transformar el repertorio en archivo; se trata más bien de extraer las especificidades de sus contenidos y de sus modos de transmisión, y de considerarlos su interactividad” (Launay, 2017, p. 24. Traducción nuestra).

^{xix} En 1951, la población rural correspondía al 61,1% de la población del país (Pécaut, 1987, p. 242-243).

^{xx} Ver nota 16.

^{xxi} “[...] Lo popular no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo. [...] Al menos en América Latina, y contrariamente a las profecías de la implosión de lo social, las masas aún contienen, en el doble sentido de controlar pero también de tener dentro, al pueblo. No podemos entonces pensar hoy lo popular actuante al margen del proceso histórico de constitución de lo masivo: el acceso de las masas a su visibilidad y presencia social, y de la masificación en que históricamente ese proceso se materializa” (Martín-Barbero, 1990, p. 10).

^{xxii} En *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Wade precisa: “[En Colombia], en el discurso nacional, la ambivalencia entre homogeneidad y heterogeneidad necesariamente está ubicada en la tensión entre, por una parte, un proyecto nacional de integración cultural y territorial a través del ‘desarrollo’ y, por otra, la variedad de culturas regionales que también tienen sus identidades raciales. [...] Por ejemplo, en términos tanto climáticos como sexuales, la región Caribe es percibida como ‘caliente’ y la región Andina como ‘fría’” (Wade, 2003, p. 27 y p. 58-59). Más adelante, el autor explica: “aunque la cumbia se convirtió en la marca musical de la nacionalidad colombiana, tenía que competir con estilos musicales transnacionales. Desde finales de la década del 50 en adelante, la cumbia debía competir con la nueva ola del rock and roll, importada directamente de Estados Unidos, al principio” (p. 189-190). Agradecemos a la etnomusicóloga y antropóloga Clara Biermann el habernos indicado la pertinencia de esta referencia para nuestra investigación.

^{xxiii} Al mirar una foto de un estudio de televisión, Ofelia cuenta: “[era] una alzada moderna; [...] en esos giros, la gente aplaudía; era adrenalina, pero era muy fuerte porque a veces yo terminaba mareada; [...] era sobre ritmo caribeño, exactamente, muy africano, muy con ritmo de nuestros negros, fuera de la región que fuera” (Betancur, 2017).

^{xxiv} “Por aquella época en Cali, a mí me gustaban también los ritmos del Caribe y era muy aficionado al mambo, la guaracha, el son cubano, etc. Cuando cumplí la mayoría de edad, me desaté bailando estos ritmos tropicales por todos los bailaderos de Cali. [...] En esas llegó el rock n’ roll, ¡Y esto para mí fue la locura! En este estilo me destacaba bastante, y lo llegué a dominar bien” (Arboleda, inédito).

^{xxv} “[Era] una necesidad del empresario o del dueño del teatro. ‘¿Ustedes qué hacen?’, preguntaban. ‘Bueno, decíamos: que el bambuco, que la guabina, que el torbellino...’. ‘¿Y cumbia?’, preguntaban. Porque la cumbia es conocida en todo el mundo; entonces piden cumbia, saben que eso lleva sabor que atrae.’” (Betancur, 2017).

^{xxvi} “De hecho no existió una política cultural como tal hasta 1970” (Wade, 2003, p. 38).

^{xxvii} Guillermo Abadía Morales (1912-2010) comienza a publicar sus trabajos a partir de la década de los 30’ y a lo largo de las décadas siguientes, dirige varios programas sobre folclor en la Radiodifusora Nacional. En 1959, funda el CEDEFIM (Centro de Estudios Folclóricos y

Musicales) del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus publicaciones, se destaca su *Compendio general de folklore colombiano* (1977).

^{xxviii} Artista transdisciplinario, investigador y pedagogo, Jacinto Jaramillo (1908-1998), quien trabajó también en Argentina y en Venezuela, es considerado uno de los pioneros de la articulación entre folclor y danza moderna – en la tradición de Isadora Duncan – en Colombia (Parra, 2019, p. 58-66; Parra, 2015).

^{xxix} A partir de la década de los 50', la artista plástica, bailarina y coreógrafa Delia Zapata Olivella (1926-2001) lleva a cabo un trabajo de terreno y de transmisión de las danzas folclóricas, en particular de las danzas afrocolombianas de los litorales del Pacífico y del Atlántico. Entre sus publicaciones, se destacan su *Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia* (1998) y su *Manual de danzas de la costa atlántica* (2003).

^{xxx} El autor critica sus ideas de la “autenticidad” – en el sentido de una conservación inalterada de las tradiciones – y de la “mezcla triétnica” – entre amerindios, africanos y europeos –, así como su creencia en una “mitología de los orígenes musicales” (Wade, 2003, p. 73).

^{xxxi} Cabe aquí señalar que durante estos años, el gobierno conservador considera de manera positiva el folclor, como lo demuestra una *Memoria* (1951) del ministro de Educación, Rafael Azula Barrera (Silva, 2002, p. 24).

^{xxxii} Fundada en 1950, la escuela forma parte del conservatorio Antonio María Valencia de Cali. Giovanni Brinati fue su director entre 1956 et 1968 (Parra, 2019, p. 149-153).

^{xxxiii} Ofelia resume: “O sea que tenía las raíces del conservatorio Antonio María Valencia, en clásico, y las raíces y bases de folklore con este magnífico alumno de Jacinto Jaramillo, Gonzalo Hernández”. Miembro del trío los Hernández, Gonzalo Hernández funda en 1949 una escuela de música para las clases acomodadas de Medellín. <https://www.eje21.com.co/2018/04/para-recordar-hoy-a-pacho-hernandez-y-sus-hermanos/>, página consultada el 20 de marzo de 2020.

^{xxxiv} “Cursaba el año 47 y por aquel entonces andaba la política bastante agitada en el país y mandaba la derecha (¿como siempre?), pero había un líder demócrata socialista liberal llamado Jorge Eliécer Gaitán. Mi padre tomaba parte en el pueblo del movimiento pro-gaitanista. [...] Una mierda de politiqueros fascistas (¿pagados por alguien?) habían obtenido una buena lista de las principales familias del pueblo, todas liberales. Era una especie de “lista negra”. Quienes estábamos, [estábamos] todos amenazados de dejar el pueblo y las propiedades en el campo so pena de muerte [...]. Nosotros, para salvar el pellejo, tuvimos que echar hacia la gran ciudad en donde uno podía resguardarse mejor de tanto peligro que abundaba en el campo y en las aldeas” (Arboleda). Para mantener las cadencias de la oralidad en el discurso de Darío, hemos optado por no imponer siempre las normas de las publicaciones universitarias a la puntuación que utiliza en sus escritos. Lo mismo ocurre con las citas de nuestra entrevista con Ofelia. Actualmente, este aspecto forma parte de nuestro estudio de los discursos orales y escritos de lxs bailarinxs, desde el punto de vista de la sociolingüística crítica y de la glotopolítica (Del Valle y Gabriel-Stheeman, 2007; Arnoux y Del Valle, 2010).

^{xxxv} <http://academiacaldensedehistoria.blogspot.com/2017/02/>.

^{xxxvi} La bailarina, coreógrafa y pedagoga Gloria Castro, fundadora de Incolballet en 1978, también menciona a esta profesora de danzas españolas en una entrevista para *El País* de Cali (Villa, 2020).

^{xxxvii} <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/>

^{xxxviii} Futuras investigaciones en los archivos de Cali nos permitirán profundizar este aspecto de nuestra investigación.

^{xxxix} En una foto de aquellos años, éste aparece con Ofelia – con quien no tiene ningún parentesco –, posando con un vestuario escénico de folclor.

^{xl} Directora de un ballet folclórico que será nacionalizado en 1973, en parte por su éxito en el extranjero, Sonia Osorio (1928-2011) preconiza una visión poco canónica del folclor, más cercana a un exotismo exuberante, que genera polémica (Parra, 2019, p. 95-98).

^{xli} “Éramos muy auténticos en determinados momentos; conservábamos mucho los boleados, el escobillado, los coqueteos, los ocho pasos [de la coreografía de Jaramillo], todas las básicas del folclor de aquí” (Betancur, 2017).

^{xlii} “Los compañeros de danza de espectáculo eran argentinos, chilenos, peruanos, ya fueran parejas o grupos [...] Pero había muchas parejas y acrobáticas [...] Y nos hablaban, nos preguntaban y venía la interrelación [...] Toda esa recopilación de vivencias folclóricas, hablo de folclórico latino, nos enriqueció mucho. Y vuelvo y te digo : América Latina, folclóricamente, es una, con ligeras variaciones” (Betancur, 2017).

***Iván Jiménez** es docente-investigador en estudios latinoamericanos de la Université Paris Est-Créteil (UPEC) en Francia, y director de teatro (cía. trazo). En el campo de la danza, sus investigaciones abordan la dimensión política y la migración de los gestos en Colombia y Cuba (mediados del siglo XX). Actualmente es miembro de la Red Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza y trabaja en la traducción al español de *De la création chorégraphique* de Michel Bernard.

Submissão: 22/06/2021

Aprovação: 07/07/2021