

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

Juan Manuel Vásquez Martínez

**Danza y construcción de la identidad nacional: paralelos en los discursos del
mestizaje en Brasil y Colombia**

São Paulo
2025

JUAN MANUEL VASQUEZ MARTINEZ

**Danza y construcción de la identidad nacional: paralelos en los discursos del
mestizaje en Brasil y Colombia**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo programa de pós-graduação em Estudos Culturais.

Área de concentração: Cultura, Política e identidades

Orientador: Dr. André Fontan Köhler

São Paulo

2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
com os dados inseridos pelo(a) autor(a)
Brenda Fontes Malheiros de Castro CRB 8-7012; Sandra Tokarevicz CRB 8-4936

Vasquez Martínez, Juan Manuel
Danza y construcción de la identidad nacional:
paralelos en los discursos del mestizaje en Brasil
y Colombia / Juan Manuel Vasquez Martínez;
orientador, André Fontan Kohler. -- São Paulo,
2025.

176 p: il.

Dissertacao (Mestrado em Filosofia) - Programa
de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de
Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São
Paulo, 2025.

Versão original

1. Estudos Culturais. 2. Interdisciplinar. 3.
Danza. 4. Identidad Nacional. 5. Delia Zapata . 6.
Eros Volúsia. I. Kohler, André Fontan, orient. II.
Título.

Nome: Vásquez Martínez, Juan Manuel

Título: Danza y construcción de la identidad nacional: paralelos en los discursos del mestizaje en Brasil y Colombia

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo programa de pós-graduação em Estudos Culturais.

.
Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimientos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Las palabras y la danza son mundos que pueden llegar a converger, pero en ningún momento llegan a una representación totalmente fiel del otro. Por eso, esta investigación es un esfuerzo por darle palabras a lo que siento y me cuestiono cuando bailo y la aprecio, ya que, en cada movimiento, cada desplazamiento y cada gesto, surge una nueva posibilidad de comprender o desaprender las formas que contornean nuestra vida. La danza ha sido la llave para abrir tantas puertas hacia diferentes destinos que es inevitable no empezar por agradecerle a ella.

Deseo agradecerle también al *Programa de pós-graduação em Estudos Culturais de la Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH)* de la *Universidade de São Paulo*, que creyó en el potencial de esta investigación desde el comienzo y me asignaron como orientador al profesor André Fontan Köhler, quien supo ser, a través de su experiencia, conocimiento y comprensión, el guía que necesitaba en esta travesía académica y personal. Esta investigación no habría sido posible sin el oportuno acompañamiento de toda la EACH.

A mi familia, aunque repito que las palabras no alcanzan para agradecerles, sólo podría hacerlo realmente mediante un abrazo. A la distancia, fueron mi compañía más importante y en la que encontré mi hogar siempre que precisé. Mamá, papá y hermanos, muchas gracias, los amo.

También quiero agradecer a todas mis amistades, que, aquí en Brasil o a la distancia, hicieron de esta experiencia un viaje único, porque fueron el apoyo con el que conté en los momentos más felices y más difíciles. No puedo mencionar nombres, porque no me perdonaría dejar afuera a una sola persona de todas las que han sido esenciales en este camino.

Por último, mención especial a Delia Zapata Olivella y Eros Volúsia Machado, porque, a través de su obra fueron la principal inspiración para realizar esta investigación.

“La danza es un atavismo, la hemos tenido dentro del alma en el momento mismo que comenzamos a ser seres humanos y seguramente aun desde antes de eso. Estará con nosotros hasta el fin. Es una necesidad humana, profunda, innegable. Los puritanos la han prohibido y la han condenado varias veces como actividad del demonio, felizmente sin éxito. Yo creo que jamás somos tan sinceros y profundamente humanos como cuando bailamos”.

José Limón (Limón apud Tortajada, 1994, p. 15)

Resumen

Título

Danza y construcción de la identidad nacional: paralelos en los discursos del mestizaje en Brasil y Colombia

Resumen

Esta investigación tiene por objetivo comprender la relación entre la danza y la construcción de discursos de identidad nacional en los contextos brasileño y colombiano, especialmente en torno al mestizaje. Con este propósito, se contextualiza y problematiza la vida y obra de dos artistas, Eros Volúsia y Delia Zapata, con el fin de entender cómo la danza se erige como un espacio de producción y cuestionamiento de la identidad, en el que se refuerzan y/o recrean nuevos significados identitarios relacionados con el discurso del mestizaje.

El texto se encuentra dividido en tres fases. La primera se basa en establecer una relación teórica entre la danza y los procesos de producción de la identidad nacional. La segunda analiza la vida de las dos artistas a través de la teoría de la subjetividad constituyente, con el objetivo de entender cómo sus trayectorias se relacionan con la construcción del discurso del mestizaje en sus respectivos contextos. Por último, la tercera fase propone un análisis de imagen basado en la iconología de Panofsky y la teoría del movimiento de Laban, con el fin de estudiar críticamente las obras e imágenes de las artistas y su papel en la consolidación de una identidad nacional.

Finalmente, en las consideraciones finales se realiza un ejercicio comparativo entre el estudio de caso brasileño y el colombiano, con el propósito de identificar sus diferencias y similitudes entre ambos procesos identitarios, así como de conectar los distintos momentos de la investigación.

Palabras clave: Interdisciplinar, estudios culturales, danza, identidad nacional, Delia Zapata, Eros Volúsia, arte

Resumo

Título

Dança e construção da identidade nacional: paralelos nos discursos sobre a mestiçagem no Brasil e na Colômbia

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo compreender a relação entre a dança e a construção de discursos de identidade nacional no contexto brasileiro e colombiano, especialmente no que se refere à mestiçagem. Para tanto, será contextualizada e problematizada a vida e a obra de dois artistas, Eros Volúsia e Delia Zapata, com o intuito de entender como a dança se configura como um espaço de produção e questionamento da identidade, no qual se reforçam e recriam novos significados identitários relacionados ao discurso da mestiçagem.

O texto está dividido em três partes. A primeira busca estabelecer uma relação teórica entre a dança e os processos de produção da identidade nacional. A segunda analisa a vida das duas artistas através da teoria da subjetividade constituinte, com o objetivo de entender como suas trajetórias se relacionam com a construção do discurso da mestiçagem em seus respectivos contextos. Por fim, a terceira parte propõe uma análise das imagens com base na iconologia de Panofsky e na teoria do movimento de Laban, a fim de estudar criticamente as obras e imagens das artistas e seu papel na consolidação da identidade nacional.

Por último, nas considerações finais, realiza-se um exercício comparativo entre o estudo de caso brasileiro e o colombiano, com o intuito de identificar as diferenças e semelhanças entre ambos os processos identitários, assim como conectar os distintos momentos da pesquisa.

Palavras chave: Interdisciplinar, estudos culturais, dança, identidade nacional, Delia Zapata, Eros Volúsia, arte.

Abstract

Title:

Dance and the Construction of National Identity: Parallels in miscegenation discourses in Brazil and Colombia

Abstract

This research aims to understand the relationship between dance and the construction of national identity discourses in the Brazilian and Colombian contexts, particularly concerning miscegenation discourses. To this end, it contextualizes and problematizes the life and work of two artists, Eros Volúcia and Delia Zapata, to understand how dance emerges as a space for the production and questioning of identity, where identity meanings related to the discourse of miscegenation are reinforced and/or reimagined.

The text is divided into three phases. The first establishes a theoretical relationship between dance and the processes of national identity construction. The second analyzes the lives of the two artists through the theory of constitutive subjectivity, aiming to understand how their trajectories relate to the construction of the miscegenation discourse in their respective contexts. Lastly, the third phase proposes an image analysis based on Panofsky's iconology and Laban's movement theory to critically study the artists' works and images and their role in consolidating a national identity.

Finally, in the concluding considerations, a comparative exercise is conducted to identify the differences and similarities between the Brazilian and Colombian case studies, as well as to connect the various stages of the research.

Keywords: Interdisciplinary, cultural studies, dance, national identity, Delia Zapata, Eros Volúcia, art.

Lista de tabelas

Tabla 1. - Análisis iconográfico y sus partes.	46
Tabla 2. - Tópicos Delia Zapata y Eros Volúsia.	52
Tabla 3 - Propuestas de Sonia Osorio y Delia Zapata	67

Lista de figuras

Figura 1 - Kinesfera de Laban	49
Figura 2 - Planos de Laban (Choreutics, 1966)	50
Figura 3 - Calidades dinámicas del movimiento	51
Figura 4 - Retrato de Delia Zapata en el Centro Nacional de las Artes	55
Figura 5 - Delia Zapata con su grupo durante la gira en Europa	66
Figura 6 - La Leyenda del Dorado	68
Figura 7 - Atabi: La última profecía de los Chibchas	68
Figura 8 - El Mapalé de Sonia Osorio	68
Figura 9 - El Mapalé de Delia Zapata	68
Figura 10 - Guión Atabi	69
Figura 11 - Colombia Negra de Delia Zapata	73
Figura 12 - Colombia Negra de Delia Zapata	73
Figura 13 - Educación Físico - Folclórica Crea la Dirección Artística Distrital	82
Figura 14 - IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas	86
Figura 15 - IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas	86
Figura 16 - Presentación del 11 de abril de 1931	102
Figura 17 - Eros Volúsia danzando Cascavelando	107
Figura 18 - Programa de mano de la Temporada de 1937 Teatro Municipal de RJ	108
Figura 19 - Programa de mano de la Temporada de 1937 Teatro Municipal de RJ	109
Figura 20 - Programa de Mano conmemoración 50 años de la abolición de la esclavitud en Brasil.	116
Figura 21 - Programa de Mano conmemoración 50 años de la abolición de la esclavitud en Brasil.	116
Figura 22 - Imagen del filme Favela dos meus amores.	121
Figura 23 - Eros interpretando un Preto Velho con un cachimbo	125
Figura 24 - Eros y una perspectiva del terreiro de Umbanda.	125
Figura 25 - Eros y su técnica de brazos y manos	126
Figura 26 - Eros ejecutando un battement	126
Figura 27 - Eros danzando	126
Figura 28 - Eros incorporando una entidad	126
Figura 29 - Portada Revista Life, septiembre de 1941.....	130
Figura 30 - Eros danzando “Tico Tico no Fubá” en Rio Rita (1942)	131
Figura 31 - Eros Volúsia danzando casino	134
Figura 32 - El grupo de danzas folclóricas colombianas Delia Zapata escenificando un ritual de ofrenda muisca.	143
Figura 33 - Danza de los indios farotos	144
Figura 34 - Danza de la Yonna o Chicha Maya de la cultura Wayúu	144
Figura 35 - Eros Volúsia performando de caboclinho con arco y flecha original	147
Figura 36 - Eros Volúsia A morte da borboleta	147
Figura 37 - Eros Volúsia en Bate nos tambores.....	150
Figura 38 - Eros volúsia danzando en medio de un proceso de molienda	151
Figura 39 - Delia Zapata interpretando una cumbia	151
Figura 40 - Programa de mano de Cabildo en Carnaval	151
Figura 41 - Programa de mano presentación en Alemania año 1985, presenta región andina, pacífica, llanos orientales, atlántica.	156
Figura 42 - Samba Bole-bole	159
Figura 43 Samba Cascavelando	159
Figura 44 Samba en punta de pies.	159

Sumário

Introducción	14
1. Primer capítulo - Marco teórico	21
1.2. Identidad Nacional	27
1.3. Sobre la danza	34
1.4. Consideraciones primer capítulo	36
2. Segundo capítulo: Subjetividades constitutivas y orientaciones metodológicas.	40
2.1. Metodología de análisis	43
2.2. Método Iconográfico y análisis del movimiento de Laban	45
2.3. Análisis del movimiento de Laban	48
3. Tercer capítulo - Sobre Delia Zapata y Eros Volúsia	52
3.1. Contexto - mestizaje	53
3.2. Delia Zapata Olivella (1926 - 2001)	55
3.2.1. Los primeros pasos de Delia Nicolasa Tercera Zapata Olivella	55
3.2.2. El proceso de costañización.	60
3.2.3. Delia Zapata, la investigadora.	74
3.2.4. Proyecto a futuro-Utopía de Delia Zapata	81
3.2.4. Conclusiones Delia Zapata	87
3.3. Eros Volúsia.	91
3.4. Eros Volúsia, sus primeros pasos, antropofagia y mestizaje.	92
3.5. Eros Volúsia, de la samba en punta de pies a la temporada de 1943.	101
3.6. Eros Volúsia en el mundo audiovisual	119
3.4. Conclusiones Eros Volúsia	136
4. Cuarto capítulo - El trabajo de Eros Volúsia y Delia Zapata frente a frente	139
4.1. Los orígenes de la nación y lo indígena.	142
4.2. Lo negro en la nación	149
4.3. Los tipos nacionales y la celebración nacional	155
Consideraciones finales	160
Bibliografía	168
Fuentes imágenes	172

Introducción

Esta investigación analiza cómo la danza señala, promueve o reformula una categoría identitaria mediante el análisis de la vida y obra de dos reconocidas bailarinas de Brasil y Colombia, Eros Volúsia y Delia Zapata. Dos artistas profundamente relacionadas al mestizaje como discurso de identidad nacional en sus respectivos países, siendo su obra un escenario propicio para entender como la danza dialoga con procesos identitarios e históricos e interpela a la sociedad a través del movimiento creativo del cuerpo. Análisis del cual surgen importantes elementos comparativos, similares y disímiles, para entender el desarrollo y consecuencias del discurso del mestizaje en la sociedad brasileña y colombiana, así como, la participación de la danza y el cuerpo en los mismos.

Por ello, el desafío pasa por entender la obra de danza en cuanto espacio negociador de identidades sociales donde el uso del cuerpo permite rastrear relaciones con políticas culturales y la capacidad de amplificar, impugnar o hasta superar diferentes concepciones identitarias dentro de determinados contextos históricos. De hecho, esta tesis defiende que los sistemas cinestésicos¹ a la par que consiguen transformar también son transformados por diferentes estructuras sociales, políticas, económicas y culturales. En este punto, radica la importancia de estudiar la obra de Eros Volúsia y Delia Zapata ya que además de ser, más o menos, reconocida dentro del campo de la danza, arroja importantes elementos sobre lo que Bhabha (1994) denomina como el *poder de la suplementariedad* donde la fuerza de la obra descansa en la capacidad de renegociar tiempos, tradiciones y términos a partir de los cuestionamientos y la contemporaneidad de la obra misma hasta convertirse en signos de historia. Es decir, la relevante obra de las dos artistas invita a ver en el mestizaje un escenario de disputa de lo identitario que pasa por la raza, género, clase social y la concepción de Estado-Nación, significados identitarios que aún hoy continúan sensibles a la reflexión para comprender la relación entre el arte y las identidades sociales.

En esta dirección, para trabajar alrededor en torno a los interrogantes identitarios que plantea la obra de Eros Volúsia y Delia Zapata, la investigación recoge y analiza datos provenientes del estudio de archivos audiovisuales con presentaciones dancísticas hechas en escena o en filmes, archivos fotográficos y documentales, programas de mano, diarios de campo, recortes de periódico, y por último, textos tanto escritos por las artistas como por la crítica. Esta amplitud de material se debe a que, a pesar de la vigencia e importancia de sus obras, el material disponible es limitado y de difícil acceso debido a su antigüedad, lo que ha

¹ El sistema cinestésico refiere a la forma en que percibimos el cuerpo a través de las posibilidades de movimiento y recorridos de las cuales dispone el sujeto.

derivado en la pérdida de muchos documentos y/o en la falta de digitalización. Por ende, entender su obra implica un ejercicio similar al armado de un rompecabezas, donde las carencias de los archivos audiovisuales se compensan con elementos textuales y viceversa.

Este desafiante aspecto respecto a los materiales disponibles obliga a un proceso investigativo y una metodología flexible y capaz de adaptarse. Para ello, la investigación consta de dos momentos: el primero propone un marco interpretativo del sujeto social y político (Zemelman, 1997), en este caso Delia Zapata y Eros Volúsia, fundamentado en vislumbrar y explicitar los mecanismos mediacionales que participaron en la configuración del sujeto, evitando así la mera asignación de contenidos temáticos alrededor de la biografía de las artistas. Esta fase es esencial, ya que permite entender la agencia del sujeto en un determinado marco histórico y sus lecturas relacionadas al mestizaje, la danza y la identidad.

Para el segundo momento, la metodología se reajusta para generar un acercamiento a la pieza de danza a partir de dos elementos: la iconología de Erwin Panofsky (1972) y sus tres fases de significado (fáctico, convencional, intrínseco); la teoría del movimiento de Laban (1987, 2013). La obra de estos autores abre el camino hacia la comprensión de la coordinación entre gestos, coreografía, dramaturgia, escenografía y otros elementos, permitiendo establecer relaciones sólidas entre lo que acontece en escena y el contexto histórico.

En este sentido, la elección de Eros Volúsia y Delia Zapata no es cuestión de azar o apenas una correspondencia a su reconocimiento en el campo de la danza. Aparece en cuanto sujetos sociales y políticos que posibilitan enunciar temas de género, raza, clase y discursos de identidad nacional como el del mestizaje. Es decir, su trayectoria es el principal hilo conector que facilita dilucidar la participación de la danza en la configuración del discurso identitario del mestizaje, y, además bajo el cual se establece un ejercicio comparativo entre Brasil y Colombia donde se pueda ver diferencias y similitudes que enseñan rutas identitarias tomadas y las posibilidades que se desprenden de estas. De hecho, es la íntima relación de Eros Volúsia con el Estado Novo, el movimiento modernista y la obra *Casa grande & Senzala* la que guían su elección como sujeto de estudio. Mientras que, la figura de Delia Zapata es una obra que nace en medio de los primeros pasos del movimiento afro colombiano, el proceso de *Costeñización* (Wade, 2002) y una fuerte disputa política entre liberales y conservadores. En medio de este contexto nacen sus obras, las cuales serán recibidas de diferentes formas de acuerdo a los grupos y momento histórico que las aprecian. Pero, la principal razón pasa porque su obra y su recepción demuestra complejos procesos de intercambio, apropiación, lo nacional y lo internacional, mediaciones de clase, raza y género

que demuestran que la identidad y los procesos artísticos no se corresponden a movimientos verticales e imposiciones donde el sujeto existe de forma pasiva u oposiciones simplistas que sólo ven una lucha entre lo popular y las élites. Por ende, se puede decir que la investigación desea demostrar que los significados tanto en la obra como en la trayectoria de vida no quedan fijados o acabados, sino que apuntan a la pluralización de miradas de los fenómenos identitarios a través del estudio de estas dos artistas.

Así mismo, aunque la obra de estas dos artistas no presente una tendencia hacia la confrontación directa, como bien podrían ser un movimiento social u otros artistas, tiene como lugar de producción y principio orientador el generar cambios y crear nociones identitarias respecto a lo que es ser brasileño y ser colombiano. Como explica Hall (2006) el arte es parte de la sociedad, está allí como actividad junto con la producción, el intercambio, la política, la crianza de familias, es decir, hace parte de las actividades como formas particulares y contemporáneas de la energía humana vital. De hecho, los cambios artísticos están estrechamente relacionados con las mudanzas sociales en cuanto hacen parte de un mismo contexto cultural. Esto refiere a que la obra de Eros Volúsia y Delia Zapata y los significados que se desprenden de esta, a pesar de no apelar a una confrontación primaria, si sirven para analizar el campo social y político porque están reinventando nuevas formas de comunidad, en este caso nacionales, que son relevantes a su momento histórico y a las lecturas de la actualidad.

Por ende, una discusión sobre el mestizaje, edificada alrededor de la danza, coloca al cuerpo como ese texto social primario que encuentra en este arte una vía más potente de expresión y creatividad para abordar sus principales cuestionamientos identitarios. Como señala Desmond (1997) sería un error ignorar las formas en las que la danza señala y representa las identidades sociales en todas sus configuraciones en constante cambio. Muestra de ello, es que en el cuerpo y danzas de Delia Zapata y Eros Volúsia se manifiestan muchas de las categorías identitarias más intensas que demuestran relaciones de nacionalidad y sexualidad, además de reflexiones, que a pesar de muchas veces no hacerse textos escritos o explicitar su significado de formas más inteligibles, dialogan con momentos políticos e incluso llegan a anticiparse a textos fundacionales escritos desde la academia sobre la identidad. Por ello, este trabajo investigativo no se propone realizar un juicio de valor estético sobre las bailarinas y su obra, sino a explorar los diferentes significados identitarios y relaciones histórico-culturales que se desencadenan de la misma. Y, de igual manera, ayudar a revalorizar la danza como campo de estudio para los estudios culturales, y las ciencias

sociales en general, que muchas veces apartan al cuerpo y a este arte de la explicación científica al centrarse en formas más explícitas de movilización de identidades sociales.

Eros Volúsia nació en Río de Janeiro, Brasil, en el año de 1914, y Delia Zapata en Lórica, Colombia, en 1926, con apenas una década de diferencia entre las dos. No obstante, crecieron en contextos similares, en relación con un sistema machista que excluía ampliamente a las mujeres de las discusiones públicas. Por esa razón, recurrir a su trabajo también es importante para entender cómo las mujeres participaron e incluso crearon, desde su lugar de producción de conocimiento, en la construcción de significados identitarios y en la configuración del campo de la danza. Además, es relevante recordar que la figura de la nación mestiza se enuncia siempre en femenino, viendo en la mujer el objeto de la reproducción material e inmaterial de la nación, y como símbolo de diferentes luchas, pero, en la realidad excluyéndola de planos públicos de decisión. Allí, en ese punto, radica la necesidad de acercarse a la danza, como espacio vital de enunciación femenina, que les permitió a ambas crear una propuesta que demuestra las mediaciones sociales que las interpelaron y cómo las interpretaron para crear su obra artística.

De igual manera, la danza puede servir como puente para llegar a entender la complejidad de un término como la nación, pues antes del proyecto del mestizaje se encuentra esta. Porque como explica Kronig (2005) ya no se define la nación con criterios objetivos y empíricos como la historia, idioma, consanguinidad y unidad nacional, sino que se parte del término de “proyecto nacional” con el fin de entender tanto el carácter procesual del Estado-Nación como la evolución conceptual en los procesos de construcción nacional, y de esa forma, poder diferenciarlos con mayor claridad. Justamente el Estado Novo en Brasil y la República Liberal en Colombia construyeron sus propios proyectos nacionales, no obstante, como recuerda Wade (2002) un proyecto nacionalista no consiste únicamente en la supresión de diferencias en pro de la homogeneidad, sino en la mediación de las tensiones, en otras palabras, de la heterogeneidad, llegando a resignificar elementos identitarios y culturales de los más diversos orígenes. Inclusive, en las danzas a analizar se explorará cómo Delia Zapata y Eros Volúsia por medio de su obra rompen, o llegan a reforzar, marcos analíticos etnocéntricos, de género y raza que parecen tan sólidos a primera vista. Por ende, aunque, no se puede negar que el objetivo principal de la nación, como proyecto, es obtener afiliación afectiva e identificación entre ciudadanos facilitando el origen de lo que Anderson (1993) denomina como comunidades imaginadas de connacionales.

En ese sentido, es fundamental entender los mecanismos y estrategias narrativas de carácter contingente detrás de esta identificación social que ocasiona la nacionalidad, que

como aparato de poder simbólico, genera una influencia en la producción cultural y muestra cómo detrás del acto de escribir la nación hay un reflejo de la liminalidad de la modernidad cultural (Bhabha, 1994). Es decir, Eros Volúsia y Delia Zapata enseñan en su obra una identificación con su respectiva nación donde van a movilizar en su obra diferentes categorías sociales en las cuales se puede ver ese lugar de hibridez y de umbral de la cultura, que enuncia Bhabha, puesto que, aunque, sabemos que la nación mestiza sea el destino la manera de llegar a ella es muy diferente en cada una.

La elección del mestizaje como categoría identitaria central de la investigación se debe principalmente porque es una parte esencial para entender y narrar la identidad nacional latinoamericana, sobre todo en el caso de Brasil y Colombia. Sociedades claramente marcadas por el mestizaje físico y cultural. La pertinencia del mestizaje pasa por su carácter de proyecto de identidad nacional compartido y su relación con la danza. Wade (2002) reconoce que contiene inclusión y exclusión, y afirmaciones de homogeneidad y de heterogeneidad. Su idea alude a la igualdad mediante la diferencia. La amplia variedad de “mestizajes” permite ver como hay disputas por la primacía de su modelo de mestizaje que puede mirar hacia la inclusión o la exclusión. Disputas de las cuales la danza no es ajena en cuanto hace parte del siguiente entramado:

“El mestizaje es mejor definido como un diálogo político -estratificado y abierto- articulado por una densa red intertextual que incluía escritos literarios y científicos, eventos artísticos y políticos, murales y pinturas, museos y políticas estatales, entre otros”. (de la Cadena apud Valderrama, 2020, p. 149).

Por eso, el diálogo que propone la pesquisa es intertextual porque el respectivo proceso de configuración del mestizaje no pasa por una dependencia única o una simple agregación de elementos, pasa por la complejidad de la reinención de categorías identitarias en el plano de políticas culturales hasta los gestos de una coreografía. Es decir, analizar una serie de movimientos ejecutados en una coreografía también pasa por entender ese diálogo político entre partes.

Esto último, nos obliga a hablar de un actor esencial de la investigación, el Estado, entendido como una forma de ordenar y producir la vida social (Mann apud Bolívar, 2006). Existe un marco creado por este que sujeta a las prácticas sociales y a partir de ahí influencia en las formas en cómo la sociedad se ve a sí misma. Siguiendo a Bolívar (2006) una identidad sólo aparece cuando hace uso de los recursos que han sido objetivados en y por la acción estatal. Esto significa que los diálogos políticos que proponen los actores sociales al recurrir a la identidad sólo llegan a una dimensión importante en cuanto alcanzan al Estado como

productor y ordenador de la vida social. Muchas de las discusiones políticas que construyó Delia Zapata en sus obras no alcanzarían inmediatamente el plano estatal en formas de políticas culturales, pero la evolución de estas últimas demuestra que alcanzaron muchas veces a tocar planos, o al contrario, puede que diálogos que existan en la obra se hayan quedado relegados con el posterior desarrollo de la sociedad. Por eso, para esta investigación es fundamental entender el Estado y esa percepción de totalidad que genera la nacionalidad en su condición de proyecto nacional.

De igual modo, la comparación Brasil y Colombia es un pilar básico para la construcción de esta investigación, ya que permite abordar, en primer lugar, el mestizaje como un proyecto latinoamericano de identidad relacionado con la democracia racial que los dos países experimentaron, cada uno con sus propios matices, como lo demostrará la trayectoria y obra de los sujetos políticos a estudiar. Aquel mestizaje que propuso un padrón de identificación que recogía diferentes grupos sociales y ofrecía la posibilidad de reconocerse como nacionales, mientras que, por otro lado, colocaba un velo sobre los conflictos raciales dentro de la sociedad (Ortiz, 2006). En este sentido, la comparación nos permitirá ver las características del diálogo político que se generó sobre el mestizaje en cada país y entender el porqué de los rumbos tomados posteriormente, sobre todo en relación a cómo fueron anexados o participaron diversos grupos sociales. En segundo lugar, la investigación aporta un proceso ilustrativo de la conexión entre el proceso de formación del Estado - Nación y la producción de identidades en el contexto latinoamericano. En tercer lugar, este ejercicio académico permite comparar los procesos modernizadores y civilizatorios detrás del mestizaje, y así poder hablar de sus efectos como discurso hegemónico y también de propuestas contrahegemónicas. Esto último, puede ser visto en el campo de la danza debido a que para esta investigación se le considera parte de la esfera pública. Por último, está la necesidad imperante de analizar los procesos artísticos de la danza en los dos países de acuerdo a su contexto y preguntas como campo artístico, más allá de imponer categorías de análisis extranjeras y/o anacrónicas sobre los cuadros artísticos. Por ende, este ejercicio comparativo será una constante a lo largo del trabajo y que se evidencia en el balance entre autores que tratan el fenómeno identitario en cada país, además, de la ya obvia presencia de una bailarina de cada país.

Asimismo, es importante resaltar que esta investigación fue realizada en el marco de los estudios culturales, puesto que investiga la danza como un campo de refuerzo y/o creación de significados alrededor de la identidad nacional en dos contextos geográficos diferentes. Inicialmente, con miras a comprender la relación de la danza, a través de la vida y

obra de Delia Zapata y Eros Volúsia, con el proyecto nacional del mestizaje, por medio del estudio del periodo de la Regeneración Nacional en el caso de Colombia, y del primer periodo Vargas (1930 - 1945) en el caso de Brasil. El estudio de esta relación abre la posibilidad de entender los mecanismos de poder que controlan y producen la representación de los sujetos - a nivel de género, razas y políticas culturales - y que, en consecuencia, influyeron en las creaciones artísticas durante buena parte del siglo XX. De este modo, se puede responder críticamente tanto a las pretensiones de homogeneidad como a las identidades y a los discursos no homogenizados que están ocultos detrás de la escenificación del “ser brasileño” y el “ser colombiano”.

Añadida a la pregunta por la identidad nacional y sus características, esta investigación recurre a los estudios culturales debido a su carácter transdisciplinar sobre el cual se asocian las ciencias sociales y el arte de la danza. Los estudios culturales son la herramienta que permite navegar de forma transversal y abarcadora en medio de la diversidad sin caer en el eclecticismo o en una especie de conocimiento antidisciplinar, al contrario, sirve para establecer puntos de convergencia o espacios de consenso alrededor del montaje de un marco teórico (Díaz, 2008). Los estudios culturales como punto de contacto entre diferentes formas de conocimiento, como es el caso de las ciencias sociales y de la danza. Al mismo tiempo, este carácter interdisciplinar se traduce en la flexibilidad metodológica del proyecto investigativo en cuanto apela a ver el sujeto y el cuerpo como objeto de interpretación sin dejar de considerar el peso del entramado de relaciones sociales y políticas que descansan en el mestizaje.

Por lo tanto, esta tesis apela a la conjunción de lenguajes disciplinares entre las ciencias sociales y el arte de la danza. Siguiendo a Zemelman (1997) a sabiendas que el conocimiento simbólico y la forma de construcción de este en el campo del arte, puede ayudar bastante a las ciencias sociales debido a que categorías de pensamiento que han sido olvidadas o demeritadas en las ciencias sociales como “lo necesario”, “lo indeterminado” y “lo potencial” participan del campo del arte con mayor naturalidad. Incluso el arte - para esta investigación la danza - tiene en muchos casos mayor experticia para organizar tiempo y espacio en comparación al lenguaje denotativo de las ciencias sociales. Por ello, la invitación de este trabajo desde los estudios culturales es a la conjunción de lenguajes disciplinares y no a la subordinación de un lenguaje sobre otro.

A modo de apertura, esta introducción presenta los principales elementos constitutivos de la investigación: las bailarinas Eros Volúsia y Delia Zapata, estudiadas como sujetos sociales y políticos; su obra artística, analizada a partir de la iconología y la teoría del

movimiento de Laban; el mestizaje como proyecto nacional y de diálogo político estratificado e intertextual que une conceptualmente a las artistas y a los dos países; y los estudios culturales, que, a partir de su análisis de la identidad y sus significados, constituyen el punto de contacto entre la danza y las ciencias sociales.

1. Primer capítulo - Marco teórico

Este capítulo responde a la necesidad de describir y comprender, conceptualmente, el proceso por el cual la danza señala, promueve o reformula una categoría identitaria. Con ese fin, se abordarán los siguientes tópicos: a) la perspectiva del concepto de identidad que engloba esta investigación; b) la danza como actividad estética y social, que permite redibujar los límites de la identidad, especialmente la nacional; c) la relación entre danza e identidad, materializada en el Estado, basada en el discurso de identidad nacional derivado del proyecto del mestizaje en Brasil y Colombia.

Esta investigación utiliza el proceso de identificación, bajo el abordaje discursivo de Hall (1996), ósea, como una construcción constante y nunca concluida. De hecho, su principal característica pasa por estar siempre “en proceso”. Esto significa que, dependiendo de la perspectiva desde la cual es observada, ella puede ser adquirida, pérdida o dejada de lado. Esto se traduce en la identidad como un hecho contingente, que se transforma, a pesar de tener ciertas condiciones de existencia basadas en recursos materiales y simbólicos. De esta forma, este abordaje descarta la identidad como una estructura inmóvil totalmente impuesta al individuo, incluso en los casos en el que el pasado parece tener tanto peso que parece determinar la realidad de un grupo.

Entonces ¿Cuáles son las implicaciones de este abordaje discursivo para el estudio de las identidades? Esto significa que

“En realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos (Hall, 1996, p. 17).

Por lo tanto, al analizar la identidad, es necesario considerar cómo el sujeto social y/o el grupo social se vale de estrategias - como, en este caso, el uso creativo del cuerpo en la danza - para repensar los recursos de la historia y de la cultura, con el fin de revisar el pasado para transformar el pasado. En pocas palabras, toda afirmación de identidad es concebida para la reinención de la tradición, en relación a las necesidades del sujeto en el presente y en lo que este puede construir a futuro. Esto último es vital, cuando piensa en términos de lo que un proyecto de identidad aspira, respecto al manejo de lo hegemónico y de

lo heterogéneo, porque alude a la capacidad de mudar el pasado, con el cual el sujeto se identifica, lo que Gilroy (Apud Hall, 1996) denomina de la “misma cosa que cambia”, puesto que se resignifican los datos que produjeron esa identidad.

Siguiendo a Hall (1996), esto implica situar los procesos de identidad en la estructura histórica e institucional en los que se desarrollaron de la mano de formaciones y prácticas discursivas específicas que denotan estrategias enunciativas específicas. Precisamente, ese elemento teórico es fundamental para la construcción del análisis cultural de las obras coreográficas, ya que estas se encuentran encuadradas en un proceso histórico delimitable, como el mestizaje. Y considerando, también, que la:

“Coreografía no sería una expertise o campo profesional sino un conjunto de competencias que nos permite pensar y organizar tiempo y espacio (y no meramente producir entretenimiento) y por ende, organizar modos de producción, modos de organización, estructuras de poder [...] la coreografía como un marco potente para analizar la vida social” (Naser, 2017, p. 48).

Esto significa que la obra coreográfica es capaz de asumir “*la misma cosa que cambia*”, de transformar o reforzar discursos en determinado momento histórico. Incluso con mayor habilidad y soltura que los discursos particularmente textuales, en este caso es la danza la que se erige como estrategia enunciativa y muestra cómo Delia Zapata y Eros Volúsia organizaron su contexto cultural y lo transformaron en una propuesta que guarda hasta una mirada que habla sobre lo que ellas consideran socialmente necesario, y, por otro lado, llegando incluso a mostrar posturas que hoy en día se consideran problemáticas. Por eso, ver hacia la obra resulta interesante y a su vez necesario porque no ofrece solo una fotografía de sus tiempos, sino una interpretación entera de la identidad como presente y futuro potencial.

Así, a analizar la supuesta homogeneidad interna por detrás de los discursos como el del mestizaje y de las obras de danza que recurren a estilos tradicionales, se abre la posibilidad de hacer evidente lo que está ausente, y lo que fue silenciado o transformado dentro de lo que parecería un ejercicio estable de identidad. Esto se encuentra relacionado a la definición de identidad que brinda Hall (1996), quien entiende la identidad como un punto de encuentro, de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que nos cuestionan y nos colocan en nuestro lugar como sujetos sociales, objeto de discursos específicos, y, por el otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos capaces de “decirse” e interpelar a los otros. Este es el punto de contacto entre las teorías de Zemelman y Hall que interesa a esta investigación, porque, si Hall entiende la identidad bajo estas dos vías discursivas -lo designado y de la capacidad de “decirse”- Zemelman (1997) entiende la línea

orientadora de la subjetividad constituyente y el marco de referencia de los nucleamientos de lo colectivo.

La subjetividad constituyente, según Zemenlman, no se reduce a variables psicológicas ni estructuras macro históricas, sino que refiere a una emergencia de sentidos y, agrego, de significados, pensados desde el sujeto en relación con la exigencia de la inclusividad de lo grupal y que son orientados hacia la construcción de un futuro en potencia, es decir, lo que se estima como deseable. Mientras que, los nucleamientos colectivos son los espacios de constitución de las fuerzas capaces de determinar las construcciones sociales; en otras palabras, instituciones como la familia, red de relaciones primarias, territorio, entidades como el Estado, entre otras. Es decir, tanto Hall como Zemelman escapan de ver al sujeto como un ente aislado, definido únicamente bajo la categoría de clase, cuestión que lo termina por reducir a unas condiciones unidimensionales dictadas por lo económico y amarrado a una concepción estática y lineal. Sumado a esto, los dos reconocen el peso de la subjetividad social en función de una agencia social que ofrece la capacidad de “decirse” y de “construir futuros en potencia”.

Por lo tanto, en los dos autores, la pregunta por lo identitario pasa por lo que Hall denomina “*en lo que podríamos convertirnos*”. Asimismo, otro punto de contacto está en la importancia que los dos autores reconocen en la conjunción de lenguajes en ese proceso de devenir, que se traduce en la multiplicidad de estrategias discursivas, como la danza, la literatura, la ciencia, etc., que pueden usarse para consolidar un proyecto. Entender esta relación es fundamental, ya que son los autores que conducen teórica y metodológicamente la investigación.

Al analizar a Hall y a Zemelman, es evidente que el estudio de la identidad debe transitar por dos momentos: en primer lugar, entender el proceso de discursos y prácticas que cuestionan y/o designan una identidad, lo que subraya la importancia de analizar el contexto histórico y la matriz cultural que rodeó a Eros Volúsia y Delia Zapata. Por otro lado, se deben considerar los procesos subjetivos, ligados a sus respectivos nucleamientos colectivos, que permiten a las bailarinas repensar y crear alrededor del concepto de identidad. Así, la cuestión de la identidad pasa desde los niveles más básicos de la subjetividad individual en lo grupal, hasta llegar a los niveles más complejos de las estructuras sociales.

Uno de los grandes desafíos de esta investigación es articular estas dos dimensiones -vida subjetiva y social- por medio del análisis de la subjetividad constituyente y los nucleamientos colectivos que despierta la vida y obra de Eros Volúsia y Delia Zapata. Estos dos elementos, vida social e individual, son descritos por Hall (1996) como mutuamente

constitutivos, pero no idénticos, siendo el punto de intersección el local de dificultad para el investigador. Mientras que, Zemelman permite comprender, a través de su teoría, al individuo como eje del discurso; sin sujeto no hay discurso. Justamente su teoría y las posibilidades metodológicas de las que ella se desprende posibilita el entender cómo el sujeto construye su interpretación a partir de su lectura de la matriz cultural y de las relaciones sociales que lo rodean.

Este punto de intersección, que sustenta cualquier análisis identitario, precisa tener en mente que la conciencia es un atributo del individuo; sin embargo, el proceso de producción de esa conciencia es social. Significaciones de rasgos individuales y colectivas se encuentran en ella y de la significación de estos rasgos se produce una construcción del sentido en el cual no todos participan en términos de igualdad (Pérez-Agote, 1998). Estudiar a Eros Volúsia y Delia Zapata implica entender mecanismos de producción, difusión, mantenimiento y modificación de las significaciones que Pérez Agote reconoce como fundamentales en todo análisis. Es decir, el mantenimiento, modificación y difusión de una identidad dentro de una conciencia social, no depende, apenas, de un grupo social en una posición de poder mayor, sea por condición de clase, raza, género y sexo. Toda la sociedad participa en el proceso de producción y reproducción de esa identidad, aunque, obviamente, de forma desigual.

Por ejemplo, la samba no se convierte en un ritmo nacional sin la participación conjunta de varios grupos sociales en algún momento. Por lo tanto, es erróneo limitar la creación y aceptación de un proceso identitario, especialmente de carácter nacional, a apenas una persona o grupo, considerando que la configuración de la misma requiere relaciones interdependientes. Por eso, el estudio de la identidad va más allá de oposiciones simplistas o explicaciones excesivamente abarcadoras.

Relaciones de interdependencia que para ser estudiadas se debe tener en cuenta la afirmación de Hall sobre cómo:

“Teorizar la identidad no puede diluirse en el arsenal simbólico de los marcos discursivos proveídos en los que el sujeto se encuadra dócilmente, pero tampoco [en los cuadros que pintan] un ‘agente’ que elige casi conscientemente, o que simplemente se autorreconoce” (Hall apud Bolívar, 2006, p. 25).

Este fragmento es vital, porque significa que no existe, para el científico social el simple autorreconocimiento o imposición total sobre el sujeto social. De hecho, la afirmación de Hall invita a ver en la identidad un concepto en constante desarrollo dentro de la realidad social, en el que su uso puede terminar por determinar posiciones sociales, cuestionar condiciones materiales y nuevos discursos ser generados, desafiando y permitiendo que ciertos sujetos sociales se enuncien de forma diferente. Esto indica la necesidad de visitar la

identidad, pensándola como un fenómeno social, en la medida que no refiere a un pasado monótono y remanente; detrás de la aparente superficialidad del concepto se encuentran elementos fundamentales de estudio para entender al sujeto, sus demandas, organización y proyectos.

Por esa razón estudiar la identidad implica describir, más allá de juicios de valor, estéticos y temporales, la forma como los grupos se explican a sí mismos, preguntándose por los recursos y formas de pensamiento que utilizan al hacerlo y así explicar como y por que llegaron a referirse a sí mismo y a los otros en esos términos ¿Qué ganan? ¿Qué pasados se “cierran” a sí mismos? (Bolívar, 2006). Ósea, en este ejemplo particular (obras de danza) enmarcado en el contexto del discurso del mestizaje se consigue entender el complejo de relaciones y sus patrones característicos para comprender cómo fueron vividos y posiblemente transformados para su periodo histórico, lo que Williams llama de “estructura de sentimiento” (apud Hall, 2006, p. 237) y que terminan por incidir en las formas y características de la identidad colectiva.

Este proceso investigativo es, extremadamente, necesario para demostrar la relevancia y estrecha relación que los productos artísticos tienen con otras transformaciones asociadas al Estado, clase, sistema político y así por delante. Especialmente en sociedades como la brasileña y la colombiana, en las cuales el arte de la danza es parte intrínseca de actividades y espacios sociales porque no es un lenguaje simbólico poco usado o dejado atrás. Por eso, además de arrojar luz sobre el posicionamiento de los sujetos frente a sus matrices culturales y sobre cómo diferentes grupos participan de la construcción identitaria de la nación. También se espera ver qué categorías y conceptos nuevos recrea la obra de arte respecto a la posibilidad de construcciones futuras alrededor de la identidad, debido a que se reconoce el potencial de la danza para tocar temas que para el lenguaje denotativo son más complejos. Por ende, siguiendo a Ortiz (1998) se espera que la lectura de los posicionamientos identitarios de Delia Zapata y Eros Volúsia dentro de sus determinadas estructuras histórico-discursivas revele los significados simbólicos e históricos que las movilizaron, y así comprender qué papel tenían ellas y su obra en las características y formas de los cambios identitarios.

Vale preguntarse entonces ¿Cuáles son los efectos de la identidad en la realidad? La identidad construye fronteras simbólicas que son distinciones conceptuales por el sujeto, para categorizar objetos, personas, prácticas e inclusive tiempo y espacio (Lamont, 2015). Por consiguiente, la frontera simbólica implica procesos de definición y clasificación que envuelven a todos los grupos sociales en una determinada sociedad, no es un esquema binario

de imposición ni tampoco una estructura inmovil. De hecho, la frontera se moviliza y, lo que es más importante, es internalizada. Lo que significa que es incorporada y será una parte fundamental de las mediaciones que ese sujeto realiza en su cotidianidad. Un límite formado por el contexto, repertorios culturales y narrativas a las que ese individuo tiene acceso (Lamont citado por Lamont, 2015). Precisamente, hay fronteras simbólicas que, por su prolongamiento en el tiempo y su fuerza, se transforman en límites sociales, que son formas objetivadas de diferencias sociales que terminan por tornarse en acceso y distribución desigual de recursos.

Esto último, abre la puerta a destacar la construcción e institucionalización de límites simbólicos, relacionados a cuestiones clase, raza, identidad nacional y diferencia sexual. Justamente, sin la necesidad de que esos límites simbólicos se correspondan con los límites sociales y objetivos de una sociedad, por ejemplo, el discurso del mestizaje propone una igualdad triétnica, cuando, en la realidad, tanto en Brasil como Colombia la realidad objetiva mostraba un panorama totalmente distinto donde las persecuciones, borramiento y filtro de la cultura negra e indígena son bastante comunes. Esto demuestra que las fronteras simbólicas no son, necesariamente, paralelas a las mudanzas materiales en la sociedad.

Lamont (2015) describe que las fronteras simbólicas pueden ser usadas de varias maneras tales como: a) Herramientas para mantener, normalizar y racionalizar las fronteras sociales; b) los grupos sociales pueden desafiar y repensar el significado de las fronteras sociales de acuerdo con sus intereses; c) las maneras por las cuales las fronteras simbólicas están ligadas a las fronteras sociales pueden estar sujetas a mudanzas sociales, dependiendo del contexto social predominante; d) algunas fronteras simbólicas pueden volverse tan fuertes que, incluso cuando el límite social desaparece, ella toma su lugar.

Finalmente, teniendo en cuenta la influencia de Hall, Zemelman y Bhabha, este trabajo se inscribe dentro de una perspectiva constructivista de la identidad. Esto se debe a que la identidad no se concibe cómo una entidad estática, sino como el resultado de diferentes relaciones sociales en un determinado momento histórico, es decir, como una categoría en constante movimiento. En este sentido, el constructivismo revela que tanto la identidad como las tradiciones no forman parte de una esencia determinista de la cultura, sino que son artefactos resultantes de luchas y negociaciones dentro del campo cultural (Schuttenberg apud Quintana, 2016). Esta investigación se interesa por dichas negociaciones identitarias en el marco del discurso del mestizaje presentes en el trabajo de Eros Volúsia y Delia Zapata.

Así, el desafío radica en entender cómo Eros Volúsia y Delia Zapata apelan a un tipo de identidad nacional para significar su mundo subjetivo y colectivo, y así poder construir un

relato coherente sobre lo que para ellas representa “ser mestizo”. Aunque, como señala Giménez (apud Quintana, 2016), también se mantiene distancia prudente con un ejercicio de extrema fluidez y precariedad de las identidades posmodernas propuestas por diferentes autores, entre ellos Bauman, pues se corre el riesgo de caer en un concepto muy débil de identidad que simplemente se puede reducir a una actitud o resulta muy elástica, por tanto no aporta material teóricamente significativo.

De este modo, una parte esencial de esta investigación pasa por comprender el peso de pertenencias como el género, el parentesco y la etnicidad, que por lo menos para este estudio de caso, estas dimensiones resultan fundamentales, porque, al presentar una mayor estabilidad funcionan como punto de partida para muchas de las ideas creativas de ambas bailarinas, a diferencia de aquellas las pertenencias que puedan ser más fluidas. En otras palabras, al analizar cómo las dos artistas se apropian de la identidad, es posible comprender procesos sociales más amplios

En esta dirección, los siguientes capítulos analizarán cómo la obra de Delia Zapata desafía los límites simbólicos y sociales en relación con la cuestión racial en Colombia, con el fin de recrear nuevas concepciones identitarias dentro del mestizaje. Por su parte, en el caso de Eros Volúsia, se examinará cómo el uso de categorías identitarias contenidas en fronteras simbólicas y el vínculo con un proyecto político-estético le permite crear un relato abarcante de la identidad nacional brasileña y sus rasgos culturales.

Aunque la obra de ambas no apunta a la confrontación, en ellas ya existe un posicionamiento político y una disputa sobre la concepción de lo social y los espacios. Siguiendo un enfoque rancierano, las obras no son políticas por citar explícitamente un tema que esté siendo discutido en la agenda pública, sino que son políticas en tanto están negociando nuevos espacios, tiempos e identidad sociales dentro de sus obras. En ese sentido, la obra de Eros Volúsia y Delia Zapata se convierte en un espacio prolífico para comprender cómo, desde su contexto cultural y su subjetividad constituyente, se constituyó la nación mestiza.

1.2. Identidad Nacional

Las diferencias no se deben, simplemente, a las fronteras sociales - diferencias objetivas y materiales - que son más comunes en la historia de un grupo. Ellas son producidas también por el discurso, en este caso, los proyectos de nación que construyen narrativas que revisitan el pasado, en relación a las condiciones del presente. Justamente, la fuerza de esta narrativa de la nacionalidad pasa por su condición de aparato simbólico, que produce el deslizamiento de categorías, como sexualidad, afiliación de clase, paranoia territorial, diferencia cultural en

su mismo acto de escritura (Bhabha, 1994). Por lo tanto, analizar el “*acto de escribir la nación*” implica entender de cuáles maneras se expresan las categorías dentro de las políticas culturales, el mercado y el campo de la danza, ya que puede haber borramiento, filtración o refuerzo de estas. La identidad y sus significados cambian según estas relaciones de interdependencia.

En este sentido, analizar la identidad nacional y sus estructuras discursivas obliga a ver en el proyecto de nación y su narrativa dos rostros del lenguaje - su ambivalencia - donde los significados son parciales por estar *in medias res*², y, además donde la historia se encuentra en proceso de elaboración (Bhabha, 1994). Es decir, el proyecto de identidad nacional, en su condición de contingencia, puede ser susceptible de diferentes interpretaciones, y así tomar una variedad de formas como elaboración cultural. A veces, como fuente de obediencia y jerarquización o, por otro lado, como fuente de creación de nuevos significados para las estructuras discursivas.

De esta forma, la pesquisa asume el concepto de identidad nacional de dos maneras: a) como producto de una elaboración que busca crear procesos de obediencia, afectividad y unidad; b) como un proceso de enunciación y resignificación de estructuras discursivas que pueden partir de grupos alternativos y sujetos sociales. No obstante, esta clasificación no implica que sean independientes el uno del otro; existe una relación recíproca que provoca respuestas coordinadas a la actuación del otro. El primero de ellos se refiere a la identidad nacional en relación con la formación del Estado-Nación, dado que la creación y fortalecimiento de una identidad nacional garantiza el establecimiento de imaginarios y posibilita la adhesión emocional y afectiva. Como Anderson (1993) presenta, la nación es limitada, o sea, tiene fronteras geográficas, culturales y sociales, y, consecuentemente, delimita las principales características de un grupo contenido en un territorio y los símbolos producidos en el proceso. Al mismo tiempo, es, supuestamente, soberana, porque es libre y soberana de decidir su propio destino. Finalmente, se imagina como una comunidad porque es concebida dentro de una hermandad profunda y horizontal. Cualquier proceso de obediencia y fraternidad en torno al Estado, se basa en la construcción de una identidad nacional, sin la cual no hay chance de llevar a cabo determinadas políticas y acciones estratégicas, como entrar en guerra.

Igualmente, para esta primera conceptualización de identidad nacional -y más aún considerando que está enmarcada en el proyecto de mestizaje de mediados de siglo XX-, es

² En pleno asunto, en plena acción. Usada especialmente refiriéndose al comienzo de una narración

pertinente referirse al Estado. En ese contexto histórico, dicha institución se erigía como una agencia que no solo reclamaba el derecho legítimo, sino que además disponía de los recursos necesarios para formular e imponer reglas y normas en un territorio determinado. Estas disposiciones tenían como propósito transformar la contingencia en determinación, la ambivalencia en claridad (*Eindeutigkeit*), el azar en regularidad; el caos en orden (Bauman, 2001). Es decir, el Estado moderno, a diferencia del contemporáneo, tenía un mayor dominio sobre las producciones culturales, establecimiento de normas y el mantenimiento del orden social, constituyéndose así en un ordenador y productor de la vida social. Siguiendo a Bauman (2001), el Estado moderno descansa en un trípode compuesto de soberanía militar, económica y cultural, tres elementos obligatorios para sustentar esta institución y la preservación del orden que administra. Es la soberanía cultural la que concierne de manera particular a esta pesquisa, porque es la que se encuentra más profundamente relacionada con el campo del arte.

La pobreza filosófica del argumento nacionalista condiciona que la identidad nacional y sus características, en tanto mito fundador, dependan bastante del “*hecho estético*” para encontrar una congruencia entre el pueblo-sociedad y la nación en construcción (Mandoki, 2006). Hasta el propio Anderson, en su reconocida obra *Comunidades imaginadas*, consciente de esto localiza la nación en la cultura narrativa del romance realista, demostrando que el tiempo y el espacio de la nación se articulan en el arte. Así, se puede entender que la instrumentalización del arte para fines identitarios no es un fenómeno nuevo; las narrativas identitarias, en su condición contingente, recurren al arte como medio para legitimarse y conseguir interpelar los límites simbólicos y sociales construidos por los grupos.

Cuando se aborda la identidad nacional en la formación del Estado-Nación, esta no puede ser explicada de forma unívoca, pues no tiende a la homogeneidad. Por esa razón, al igual que Anderson, esta investigación ubica la nación en el arte y en los sujetos artistas; allí radica el tiempo, espacio y cuerpo que la nación, como proyecto, propone. Sin embargo, sin olvidar que la obra de danza y las artistas por sí sola no abarcan la explicación completa es necesario revisitar la matriz cultural e histórica que cobija estas producciones culturales. Sólo así es posible reflexionar más ampliamente acerca del ser brasileño y el ser colombiano.

En el caso de Europa, la preocupación con una identidad nacional vinculada al arte surgió principalmente como resultado de dos procesos: urbanización e industrialización. Estos fenómenos generaron veloces cambios en términos de necesidades y prácticas, provocando una ruptura con las relaciones tradicionales. En respuesta, El Estado-Nación mostró una creciente preocupación en preservar ciertos patrones y tradiciones culturales, no

tanto como un medio para salvaguardar las manifestaciones, sino como una estrategia para unificar a las comunidades en torno a lógicas de centro y disminuir la posibilidad de diferencias culturales profundas dentro del territorio. Esto condujo a la instrumentalización del folclor -danza, música y arte- como herramienta legitimadora, porque era el lugar donde las élites encontraban un espacio para explorar sus intereses privados, sin dejar de lado los grupos sociales dispersos. En América Latina a pesar que este proceso tuvo sus semejanzas, como el recurso a la cultura popular, debido a su propia inserción como región periférica en el sistema global y a las particularidades de su contexto histórico su formación identitaria fue mucho más lenta.

Como bien explica Kronig (2005), los proyectos de nación impuestos por los criollos³ no consideraron características y criterios que reflejaran la situación social y la estructura étnica heterogénea. Estos proyectos se basaron principalmente en criterios políticos de un grupo económica y racialmente privilegiado, cuya principal afirmación era no ser dependiente de una potencia colonial. No obstante, la noción sobre lo que se deseaba a ser a futuro aún era muy vaga. En otras palabras, a pesar que los procesos de independencia hayan resultado en una emancipación nominal del poder europeo, la tarea de configurar una identidad y una unidad territorial-cultural sólo ocurriría en el final del siglo XIX y comienzos del XX. Fue en este periodo cuando Brasil y Colombia asumieron el desafío de representar a la nación: Brasil en el contexto del primer periodo Vargas y Colombia en medio de disputas ideológicas entre los proyectos de nación propuestos por liberales y conservadores.

En este marco, Brasil y Colombia comenzaron a desarrollar un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos, las expresiones culturales, la religiosidad, los rituales, las artesanías y las festividades. Estos trabajos buscaban dar un lugar en la cultura nacional al indio, al mestizo (Canclini, 1990), y, más adelante, se extendería a los grupos afrodescendientes. Un ejemplo de estos esfuerzos son las misiones folclóricas (como se llamaban para ese momento histórico), como las realizadas por el antropólogo colombiano Guillermo Abadía Morales que terminaron en su obra magna *“Compilación General del Folclor Colombiano”* (1977), o las realizadas por Mario de Andrade durante el primer periodo Vargas son ejemplos de esos esfuerzos.

Siguiendo a Canclini (1990) estas iniciativas, tanto desde las ciencias sociales como desde el arte erudito (artes escénicas, ballet, teatro, ópera, danza, artes plásticas), se dedicaron

³ Criollo es un término usado desde la época de la colonización europea de América, aplica a los nacidos en América, pero de origen europeo. Al contrario del nativo, el criollo en el Imperio Español era un habitante nacido en América de padres europeos.

a una actividad predominantemente “*museológica*”. De ahí la insistencia en el surgimiento de centros de documentación, bibliotecas especializadas, producciones artísticas y bancos de datos sobre el tema. Estos esfuerzos alcanzaron su punto más alto en el marco del proyecto del mestizaje, particularmente a inicios y mediados del siglo XX, cuando ser mestizo se convierte nacional y pasa a ser el relato de identidad más apropiado para la sociedad brasileña y colombiana, incluso cuando eso significaba borrar las implicaciones raciales, y ocultar las fronteras sociales por detrás de una comunidad horizontal, donde el color de piel no importa, porque todos participaron de la constitución de la nación.

La identidad nacional, como una elaboración cultural que busca generar procesos de obediencia y autoridad alrededor del Estado-Nación, utilizó inicialmente el folclor como herramienta de legitimación de la hegemonía burguesa en el marco de la consolidación de los medios masivos de comunicación, la modernidad, la industrialización y la urbanización. En esa ruptura entre lo político y lo cotidiano, entre la cultura y la vida, está la preocupación con las costumbres populares y los estudios del folclor (Canclini, 1990). La conversión del Estado territorial en un Estado-Nación depende de la comprensión y conexión de la sociedad con este, más allá de la visión que le tiene por una institución coercitiva; de lo contrario podría fracasar (Kronig, 2005). Es decir, la nación, en términos afectivos, es más que el Estado, pero este debe convertirse en un Estado-Nación y, para lograrlo, debe valerse de políticas que posibiliten lealtad, identificación y lealtad. Por ejemplo, esa afectividad hacia la nación media mucha de las acciones artísticas de Delia Zapata y Eros Volúsia. Sin embargo, a pesar de ser figuras públicas, en muchas ocasiones no recibieron el apoyo esperado de las instituciones estatales de su país.

Por ello, la manera de generar diálogo con los nuevos actores sociales que se incorporan en la narrativa nacional del mestizaje consistía en recurrir a ciertas tradiciones y prácticas culturales, porque ya eran ampliamente conocidas y respetadas, por su pasado. Por ende, era más sencillo anexarlas a un discurso de nacionalidad y que fueran aceptadas. Muestra de ello, es lo que Rubim (2007) clasifica como una experiencia pionera en Brasil, llevada a cabo por el Ministerio de Educación y Salud, liderado por Gustavo Capanema entre 1934 y 1945 porque se consolida una intervención estatal sistemática respecto a diferentes áreas de cultura, ampliando además su definición más allá de las bellas artes. Esta política desembocó en el patrocinio de misiones etnográficas a las regiones amazónica y nordestina, para investigar sobre estas poblaciones y sus prácticas, además de aumentar el acervo cultural del país. No obstante, Rubim (2007) también señala un punto débil de esta política; su visión

iluminista, basada en la imposición de la cultura de élite, y la desatención de problemas urgentes como el analfabetismo en la sociedad brasileña.

De este modo, aumentó la aparición de lugares nostálgicos que evocaban prácticas culturales de ámbitos rurales o del “morro” (favela). Un ejemplo claro de esto es la samba, que, además de contar con la acción estatal e intelectual, encontró un importante factor de diseminación en la masificación de los medios de comunicación, como la radio, noticieros de cine y la progresiva llegada de la televisión al hogar. Ese lugar de complicidad social proporcionado por las prácticas culturales - introducidas en el seno de la sociedad - hizo que, durante la primera mitad del siglo XX, la construcción de la identidad estuviera vinculada al folclore. Sin embargo, como ya se señaló anteriormente, por una visión iluminista, que priorizaba una perspectiva civilizatoria y de blanquitud. No fue cualquier ritmo de samba o cumbia que pasó a representar ese nuevo cuerpo mestizo, sino más bien aquellas formas que resultaban funcionales a un proyecto nacional de esas características.

Es importante mencionar esta fase de visión romántica del folclor y la cultura, debido a que tanto Eros Volúsia como Delia Zapata dialogan con ella en su obra. Esta visión, marcada por la búsqueda de las raíces, se caracteriza por los siguientes elementos: a) las primeras exploraciones identitarias realizadas en el campo de la danza se basan en la construcción y/o reinterpretación sobre las manifestaciones culturales de carácter popular y tradicional de las comunidades que habitan el territorio nacional; b) los múltiples límites simbólicos de raza, territorio, clase y género, contenidos en esta concepción de la cultura se van a reproducir, o inclusive a modificarse, en las propuestas artísticas de las bailarinas; c) la danza y el folclor como objeto útil a los proyectos de nación y sus discursos.

Esto produjo unas consecuencias como la pérdida de creatividad y la uniformización de prácticas tradicionales, en las que, con frecuencia, ni siquiera participaban las comunidades portadoras y creadoras de dichas manifestaciones. No obstante, resulta interesante señalar que, en el caso de Delia Zapata y Eros Volúsia, estas problemáticas no se reflejan exactamente, debido a la agencia e interpretación particular que ambas artistas hicieron de estos contenidos folclóricos, aunque su obra, sin duda, estuvo influenciada por este contexto.

El sociólogo argentino Alfredo Poviña, en su texto “Sociología del Folklore” (1944) describe muy claramente las funciones que las políticas culturales y buena parte de artistas e intelectuales encontraban al recurrir a las prácticas tradicionales en ese momento histórico. La primera es la función ética, que alude a un retorno a la simplicidad de la vida, en oposición a la vida moderna emergente del contexto latino-americano. La segunda es la

función patriótica, que expone supervivencias “milenarias” que ligan el pasado al presente. La tercera es la función de diferenciación, la cual distingue y delimita los grupos sociales de otros. La cuarta es la función de unificación, que promueve la aproximación y unidad por medio de costumbres, experiencias y artes en común dentro de un determinado grupo social y territorio. Finalmente, la quinta es la manutención de la distancia social, porque activa la esfera sentimental, estimulando el patriotismo y la solidaridad. Poviña lo ilustra del siguiente modo: “Un argentino de la alta sociedad se conmueve y se entusiasma con las manifestaciones folclóricas del pueblo humilde de las pampas; pero no se sienta en su mesa ni los invita a sus fiestas” (Poviña apud Mendieta, 1946, p.116).

Este periodo se caracteriza por un uso mucho más explícito de las prácticas culturales con fines de legitimación social y política. Pero, al mismo tiempo, coloca una distancia entre el poder y los sujetos creadores de esas prácticas, porque la nación solo podía enunciarse a modo de una contemporaneidad, y no como un territorio campesino, indígena o afro porque ofrecía una imagen de retraso en el tiempo.

Aunque, estas funciones básicas de por sí ya ofrecen un interesante objeto de estudio, el análisis de la subjetividad de las bailarinas y su obra en relación al mestizaje puede ofrecer muchas más “luces” sobre lo que representó el discurso del mestizaje y como fue entendido, tanto en Colombia como Brasil. Pues, a pesar de estar encuadrada en un periodo histórico de mayores limitaciones políticas e identitarias, las danzas de las dos artistas expresan del uso creativo del cuerpo otras funciones y asociaciones entre lo negro, lo indígena y lo blanco, que contribuyeron a organizar la identidad bajo otras coordenadas. Incluso en este periodo, marcado por el peso de los límites simbólicos, estos no deben entenderse únicamente como un chivo expiatorio de prácticas discriminatorias, sino como un texto ambivalente de proyección e introyección, de estrategias metafóricas y metonímicas, desplazamientos, sobredeterminación, culpa, agresión y escisión de saberes en pro de la construcción de posicionalidades y oposicionalidades del discurso racista (Bhabha, 1994). Es decir, en la obra de danza y las alternativas de vida que escogen las bailarinas, se va a ver la relación y el peso de la complejidad social, tanto en su espacio mediacional como en su tiempo histórico.

Por eso, el desafío para la investigación pasa por entender y tener la experticia de entender cómo la obra se relaciona con lo que Bhabha (1994) denomina como *ambivalencia productiva del objeto del discurso colonial* con el fin de revelar cómo se articula la diferencia dentro de la obra, los límites del discurso colonial y donde hay transgresiones que nacen del reconocimiento de estos límites por parte de las artistas a estudiar. Esto se debe a que el mestizaje, entendido como un diálogo político estratificado, posibilita la aparición de la

alteridad, la cual, al ser reconocida por el actor, puede convertir una forma de opresión en otra cosa, en un diferente significado. Por ello, cabe preguntar qué posibilidades identitarias se levantaron en este contexto histórico, que futuros en potencia se abrieron o cuales se cerraron, a partir de la obra misma de danza. Esta cuestión está pensada bajo las lógicas que Gilroy (2014) utiliza para describir el potencial de las corrientes musicales, la danza, al exceder los marcos analíticos y etnocéntricos a los que estamos acostumbrados, adquiere una capacidad similar. Esto puede ser trasladado para el caso de la danza, que al estar naturalizada en las dos sociedades se asienta como un elemento constitutivo de las relaciones sociales por su condición de mediadora, de representar lo simbólico y cargar sentidos internalizados en el sujeto. En resumen, contribuye a generar comunidades imaginadas.

1.3. Sobre la danza

Esta investigación gira en torno a la siguiente definición de danza:

“Uso creativo del cuerpo humano en el que el cuerpo es puesto en movimiento en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significados del movimiento, es decir, son movimientos especializados que tienen significación sociocultural, modos culturalmente contruidos de acción humana” (Mora, 2010, p. 7).

Esa definición propuesta por Mora, concibe la danza en relación a los significados socioculturales que surgen de su propio quehacer. En otras palabras, los movimientos, así como un texto, tiene detrás suyo un bagaje cultural y una interpretación de los sistemas culturales. Por medio de la danza, el individuo puede relacionarse e interpretar su formación social y sus valores. Por lo tanto, así como se puede hablar de obras de artes plásticas, teatro, literatura, etcétera, que generaron una reflexión sobre la identidad, la danza también. No obstante, de una forma más desconocida y tal vez hasta más compleja de interpretar, puesto que su lenguaje es corporal, lo que, a veces, dificulta su interpretación y evaluación con fines investigativos fuera del propio campo artístico, ya que, como toda arte viva su signo de historia se produce a través de un medio efímero - cuerpo y movimiento -, pero, eso no la despoja de dejar efectos en el presente y nociones acerca del potencial futuro que se guardan en el cuerpo a modo de archivo. Un cuerpo que, en cuanto sistema vivo, está en la capacidad de producir una reaproximación activa de su pasado y a partir de ella generar nuevas versiones de viejas imágenes, y con mayor razón, cuando parte desde la danza porque las posibilidades de transformación, incorporación y de desincorporar crecen (Naser, 2017).

La danza, que es una actividad estética y social⁴, posibilita recrear formas de vivenciar lo social, a partir de lo corporal, y producir narrativas que pueden llegar a desafiar lo instituido y lo esperado. En este sentido, en el análisis de la corporalidad, de la coreografía y de otros elementos, es posible encontrar pistas que lleven a la comprensión de fenómenos complejos, como construcciones simbólicas alrededor del ser nacional o, como se mencionó antes, de estudiar como una sociedad organiza el tiempo y el espacio para construir sus propios relatos. Por lo tanto, la ya visible y obvia presencia de la danza en la prosaica - estética de la vida cotidiana - y como ejercicio profesional artístico en los dos países, debe invitar a la realización de análisis más profundos acerca de sus efectos e influencia en la configuración de identidades sociales, concepciones del cuerpo y posibilidades de los lenguajes simbólicos. Esto significa, una revalorización de la danza como objeto de estudio para las ciencias sociales y recordar lo necesaria que es la conjunción de lenguajes artísticos y científicos.

De hecho, como apunta Desmond (1997), es por medio del movimiento del cuerpo que se puede entender cómo las identidades sociales son formadas y negociadas, y como ellas son codificadas en estilos de performances, en los cuales el propio uso del cuerpo duplica, desafía, amplifica o quiebra las normas, dentro de un determinado contexto. Las obras y bailarinas corresponden a este panorama, porque, por un lado, amplían, en diálogo con su contexto, las concepciones del ser nacional, pero, al mismo tiempo, pueden llegar a reforzar estereotipos o concepciones problemáticas de la cultura. Esto es una muestra de las negociaciones identitarias de las que puede dar cuenta la danza, porque no es ajena a los movimientos de la sociedad y del sujeto; justamente, colocar el cuerpo en movimiento, dentro de la danza, es lo que despierta la pregunta por los límites simbólicos que contienen la identidad y la construcción de nuevas políticas, gracias a que en ella se pueden encontrar conocimientos tradicionales con formaciones sociales contemporáneas que terminan reinventando concepciones que parecen fijas.

El desafío consiste, entonces, en comprender la danza en su condición de proceso, o sea, en relación con las condiciones históricas que mediaron su producción artística y su posterior reconocimiento, así como su articulación a un sistema de valores y significados. Es necesario reconocerla como un producto particular que no solo refleja la sociedad, sino que, también genera nuevas conexiones y diálogos, en este caso dentro del relato del mestizaje. Aquel diálogo estratificado donde se pretendían vínculos teóricos entre razas, clases, género y

⁴ “la estética es una actividad en que todo está relacionado. Es el arte de crear para compartir emotiva y carnalmente una comunidad a partir de los artefactos o experiencias compartidas” (García, 2016, p. 9).

nacionalidades. Para ello, el análisis de las obras debe responder a las preguntas planteadas por Desmond (1997):

“[...] ¿Quién danza, cuándo y dónde, de qué manera, con quién y con qué finalidad? y lo que es igualmente importante: ¿quien no danza, de qué manera, en qué condiciones y por qué? ¿Por qué algunas danzas y formas de mover el cuerpo son prohibidos para miembros de determinadas clases sociales, “razas”, “sexos”?” (p. 32, traducción propia).

Un repaso preliminar a las obras que serán estudiadas en esta disertación ya permite anticipar algunas transferencias que originan procesos complejos de interacción entre formaciones culturales, ideologías, clases y subjetividades. En este contexto, radica la necesidad de cuestionarse cómo Eros Volúsia y Delia Zapata llevaron danzas de terreiro y de zonas palenqueras a los principales teatros de cada país, como el Teatro Municipal de Río de Janeiro y el Teatro Colón de Bogotá. Cabe preguntarse: ¿Qué significados en disputa hay en esas acciones artísticas emprendidas por las dos bailarinas? ¿Qué subjetividades son representadas y cuales emergen en el marco del mestizaje? ¿La danza es un elemento de perturbación, transformación o refuerzo del orden en el marco de estas dos bailarinas? ¿Cuáles son los efectos de la danza en lo político y sus matrices culturales? ¿Cómo participa la danza en esa transición de “lo mestizo” a lo nacional? ¿Cómo se ha transformado o ha sido reemplazada la concepción de mestizaje construida por estas bailarinas? Y, por último, la pregunta que realiza Naser (2017) “¿Son posibles proyectos y procesos de emancipación político-estéticos que no se reproduzcan sobre los hombros de ideologías populistas sobre el desarrollo nacional?” (p. 89).

1.4. Consideraciones primer capítulo

Anderson (1993) observa que la identificación del ciudadano y su posterior lealtad con la nación deviene de los procesos de alfabetización e imprenta, los cuales fueron fundamentales en la construcción de la comunidad imaginada, que tiene por principal característica lo homogéneo y su tiempo inmemorial que va más allá de la vida del individuo. Este vínculo afectivo es esencial en la construcción de todo Estado-Nación. Pero a diferencia de los procesos descritos por Anderson, en Brasil y Colombia la comunidad imaginada y sus tiempos se construyeron no solo mediante los recursos ya mencionados, como la escuela y la alfabetización, sino también a través de la música y la danza. Estas artes tuvieron un importante papel, dado el peso que tenían en la vida cotidiana, los altos índices de analfabetismo en la sociedad y los nuevos espacios de circulación para el arte que se abrían en el siglo XX. La danza contribuyó para darle forma a ese cuerpo mestizo que se moviliza

por la búsqueda de experiencias comunes entre connacionales, mientras se preocupaba por entender quienes somos.

No obstante, este cuerpo mestizo que tiene por característica la obtención de lo homogéneo a través de la diversidad - ese encuentro orgánico de tres razas - se encuentra en lo que Bhabha (1994) identifica como ese reflejo de la liminalidad de la modernidad. Puesto que la nación implica un movimiento doble de narrativa: primero, como un “objeto” histórico de una pedagogía nacionalista basado en un pasado que resignifica el presente; segundo, el movimiento que busca apagar la presencia de comunidades originarias para destacar a la nación como actor contemporáneo y con principios modernos. De allí, que la nación reivindique en su narrativa lo indígena, lo negro y lo campesino, mientras que, son objeto de exclusiones y fuertes jerarquizaciones donde son considerados actores dispensables. Es decir, el fenómeno de la nación mestiza funciona en términos de paradoja debido a que se construye desde lo que es negado en la contemporaneidad.

Aunque, este proceso es más complejo de lo que parece. Que unas élites nacionalistas se propongan disciplinar la diversidad es algo evidente, pero es más productivo decir que resignifican una diversidad que construyen parcialmente, no es que la diversidad esté ahí para ser tomada e interpretada, además su misma existencia dentro del contexto nacional está mediada por representaciones nacionalistas, por lo tanto, un proyecto nacionalista, como el mestizaje, busca reconstruir una diversidad agreste (Wade, 2002). En este sentido, una escena cada vez más común a lo largo de América Latina durante los comienzos y mediados de siglo va a ser el surgimiento de estilos nacionales o intérpretes que reflejan la nación y permiten procesos de identificación hacia adentro y afuera (hacia los otros, lo diferente). Ejemplos de ello incluyen a la ranchera y el ballet folclórico de Amalia Hernández en México; la danza de la marinera y la cantante Yma Sumac en Perú; la samba y la cantante y bailarina Carmen Miranda en Brasil; el Ballet Folclórico de Sonia Osorio en Colombia y las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán; la rumba en Cuba; el tango en Argentina. Es decir, estilos que surgen de espacios marginalizados, como barrios obreros, palenques o quilombos, comunidades indígenas nativas, y, que, de por sí ya traían una fuerte mixtura de elementos culturales, se convierten en símbolos nacionales una vez son asimilados por las clases medias y las élites.

Wade (2002) señala el valor de conceptos como la “filtración” para explicar este fenómeno, subrayando la importancia de no simplificar mucho los procesos y actores involucrados. Es crucial considerar la naturaleza sincrética de las expresiones culturales para no caer en la noción contestataria según la cual un estilo debe totalmente su origen y forma a

las clases populares, y es la cultura hegemónica la que retoma y moderniza. En otras palabras, no hay una oposición simple y más en culturas como la brasileña y la colombiana, de hecho buscar oposiciones entre lo tradicional y lo moderno y lo local y lo global se torna infructuoso. De hecho, resulta más pertinente entender los procesos de intercambio entre clases, espacios sociales como la ciudad y lo rural, razas, género.

Justamente, allí descansa la elección de Eros Volúsia y Delia Zapata porque se considera que su subjetividad, en tanto signo de historia, brinda importantes elementos de reflexión para entender las mediaciones de clase, relación entre intelectuales y la nación, entre la raza y la nación, lo nacional y lo internacional. En particular, Delia Zapata y Eros Volúsia que se tornaron unas reconocidas referentes de las danzas colombianas y brasileñas construyendo puentes entre lo urbano y lo rural. En el caso de Delia, su noción de mestizaje, influenciada por los primeros pasos del movimiento afrocolombiano, muestra cómo su trayectoria revela tanto el peso de su vínculo afectivo con el Estado-Nación como la agencia del individuo para resignificar la narrativa nacional. Mientras que, Eros Volúsia da forma en el campo de la danza al cuerpo de la nueva república, a partir de las relaciones que construye con el movimiento modernista brasileño, relaciones con las élites en el poder e interpretación de las expresiones culturales de la cultura popular brasileña. Ambas bailarinas permiten la interpretación de los intercambios más allá de las oposicionalidades simplistas, porque su trayectoria y su obra está repleta de estos diálogos estratificados, a veces, hasta contradictorios. Por esa razón, su obra no puede ser vista únicamente desde la simplificación; justamente, son esos “puntos de sutura” donde descansa la identidad lo que interesa para esta investigación.

Ni siquiera la hegemonía es producto total de una clase o Estado que impone su voluntad; la sociedad en su conjunto participa de construir lo que es moralmente aceptable, de escoger los dotes que son carismáticos y el liderazgo moral de las fuerzas dominantes. Es decir, hay una medida de consenso, obviamente desigual. El carácter dominante de estas ideas radica en su resonancia de la experiencia de diferentes grupos sociales como bien ejemplifica el mestizaje, que se torna sentido común al recoger la experiencia social de varios grupos, incluso de aquellos que estaban marginados (Wade, 2002; Ortiz, 2006). No obstante, como se mencionó previamente, los agentes tienen agencia, y la lucha ideológica pasa por la apropiación de estos diferentes elementos que están en la discusión pública (Hall, 1996). Así, la obra de Eros Volúsia y Delia Zapata, cada una con sus propias características, pasa por reforzar o redefinir estos parámetros identitarios que cimentaron el mestizaje.

Las estrategias enunciativas de las que se valen las bailarinas dentro de su obra permiten, por ejemplo, en el caso de Eros Volúsia, repensar otras formas de posicionar la sexualidad de la mujer blanca en relación con el machismo de su contexto, pero al mismo tiempo refuerza la sexualización de la mujer negra y mulata. También ella, construye posibilidades de entender lo brasileño mediante el movimiento corporal y el encuentro del arte erudita y la popular. Por su parte, Delia Zapata reconoce el mestizaje como la narrativa que da sentido a la colombianidad, pero a su vez propone su propio relato de lo que es el mestizaje, y por lo tanto, ideas de su autoría y sus nucleamientos colectivos acerca de las culturas negras e indígenas aparecen en su obra. "La función y el significado de los elementos heterogéneos están determinados por su lugar en el sistema actual y no por el significado que tenían en su cultura original" (Borber y Waterm Apud Wade, 2002, p. 13), es decir, el factor contingente de la identidad y las necesidades del sujeto son las que definen como este se apropia de los elementos identitarios. Esto significa que Eros Volúsia no buscó replicar los significados del terreiro cuando hacía danzas provenientes del candomblé, procuraba generar una experiencia de lo brasileño. De igual manera, Delia Zapata era consciente de que, al escenificar danzas tradicionales fuera de su territorio originario, su sentido cambiaba, y lo reinterpreta para revalorizar la participación de las tradiciones negras dentro del relato nacional del mestizaje.

Por ende, no hay significados fijos, ni siquiera en los relatos hegemónicos. En las danzas de Delia Zapata lo negro se resignifica como nacional al reubicarla de otra forma en relación con otros elementos como lo racial y lo histórico, ella persiguió su proyecto social y político moldeado por sus nucleamientos colectivos y consiguió trabajar su versión de mestizaje en un contexto hegemónico. Proyecto individual liderado por ella que mucho tiempo después participaría como relato oficial. Recuperando a Hall (1996) y a Zemelman (1997), existe una emergencia de sentidos que evocan la capacidad de "decirse" del individuo e interpelar lo hegemónico. El signo de la nación es tan complejo que cabe desde el progreso hasta la opresión racial. Por ello, la importancia de ver las estrategias que denotan esos espacios de doble consciencia y cómo los sujetos los reinterpretan.

La obra de las dos artistas será leída considerando que la homogeneidad y la heterogeneidad antes que oposiciones frontales constituyen las dos caras de la misma moneda en el fenómeno identitario (Wade, 2002). Delia Zapata y Eros Volúsia resignifican lo tradicional, lo nacional y lo racial, todo eso sin necesariamente quedar determinadas por oposiciones simplistas. Obviamente, no escapan a su contexto espacio-temporal, ni tampoco son autónomas a las desigualdades de poder causadas por su género, práctica profesional,

raza y clase social, ni a los proyectos nacionalistas que se implantaron por un Estado que tenía una mayor capacidad de ordenar y crear la vida social que la figura de Estado actual. Pero, consiguen desde la heterogeneidad de su condición como sujeto aportar recursos críticos, que aún hoy son pertinentes para entender esos tan contemporáneos elementos de exclusión e inclusión que presenta la identidad nacional.

Considerando que la experiencia y obra de Eros Volúsia y Delia Zapata sirven para entender que:

“la formación del Estado moderno debe ser entendida como una profunda revolución cultural, que tiende a imponer una ‘regulación moral’ en las más dispersas esferas de la sociedad. La formación del Estado no es un evento que pueda considerarse concluido en algún punto. Por el contrario, es un proceso que está siempre siendo construido, sostenido y reconstruido por agentes y agencias particulares” (Falcon apud Bolívar, 2006, p, 41).

Es fundamental reconocer que las dos bailarinas participaron activamente en este proceso con sus propios medios. En este contexto de pesquisa, las cuestiones historiográficas y coreográficas permiten discutir marcos ideológicos y políticos que hacen parte de esa revolución cultural, que es la construcción de una identidad nacional y el Estado-Nación, sobre todo bajo el relato del mestizaje. Estos temas, lejos de ser cuestiones del pasado, siguen siendo profundamente actuales, ya que el Estado continúa movilizand o sus procesos de significación mediante la relación entre cultura, política y, más recientemente, con el mercado global.

2. Segundo capítulo: Subjetividades constitutivas y orientaciones metodológicas.

Un objetivo fundamental para esta investigación, es entender la trayectoria y obra de Eros Volúsia y Delia Zapata como *signo de historia*. Para lograrlo, se retoma el trabajo teórico y metodológico de Hugo Zemelman⁵, quien propone pensar y analizar la realidad social desde el dinamismo de los sujetos. Esto implica organizar el análisis de la realidad social desde la perspectiva de los sujetos y sus prácticas constitutivas. Lo cual resulta relevante para la investigación, ya que permite construir una relación entre el contexto histórico, matriz cultural y la subjetividad de las bailarinas, para lograr determinar cómo influenciaron dentro de su sociedad y como fueron influenciadas por la misma para la toma de sus decisiones y la expresión de su trabajo en relación con el mestizaje. Para ello, antes del

⁵ Fue un sociólogo y epistemólogo latinoamericano nacido en Concepción, Chile. Licenciado en Derecho, Universidad de Concepción. Maestría en Sociología en FLACSO y especialización en Sociología Rural en Universidad de Wageninge, Holanda. sus obras más reconocidas son: Horizontes de la Razón I y II; Sujeto, existencia y potencia, Estado, poder y lucha política

análisis sobre la trayectoria de las artistas, procederemos a vincular nuestra investigación al trabajo teórico y metodológico de H. Zemelman.

Según Zemelman (1997), es necesario organizar el pensamiento y reflexión desde un lugar histórico-cultural, lo que significa partir desde la concreción, que refiere a las posibilidades producto de las propias limitaciones que conforman la identidad social. Esto supone reflexionar dentro y desde el espacio marcado por la memoria que contiene el soplo, la potencialidad de crear una imagen de futuro. En este marco, el sujeto social está en el centro del debate porque es categoría y fuerza creativa.

Por ende, la idea central es comprender la complejidad de Eros Volúsia y Delia Zapata en varios momentos de su trayectoria y contexto histórico, para así organizar el razonamiento teórico. Cuestión para nada sencilla. Debido a que en el sujeto latinoamericano, sobre todo las dos artistas, hay un amplio abanico de alternativas como dice Zemelman (1997):

“Todas las posibilidades de sujeto concebidas están presentes y potencialmente vivas: son y somos occidentales, indios, mestizos, desindianizados, híbridos, modernos, posmodernos y arcaicos; a la vez, y no siempre, dispersos u organizados en clases sociales, sociedad civil e instituciones; individuos y colectivo; urbanitas rurales y campesinos cosmopolitas; subordinados, resistentes y protagónicos; guiados por utopías y prácticas contingentes; definidos por identidades sociales y culturales que se ponen en suspenso en el mismo momento de ejercerlas, para contradecirlas; con creencias en mitos y congregados en ceremoniales y ritos, siendo a la vez seculares; perteneciendo a un nuevo mundo de memoria milenaria” (p. 12).

Precisamente, esto es lo que representa la obra de ambas bailarinas: en ella se divisan utopías colectivas, identidades culturales en contradicción y un mundo nuevo que se levanta desde la tradición. Obras que son manifestación de la historicidad.

Entonces, cuando recurrimos a Delia Zapata y Eros Volúsia, para explicar lo que significó el mestizaje en cuanto proyecto de identidad nacional, no se busca reducir el problema a variables psicológicas o como resultado de procesos estructurales. Por el contrario, es encontrar en la subjetividad, la formación de los nucleamientos colectivos, entendidos como los espacios de constitución de las fuerzas capaces de determinar construcciones sociales (Zemelman, 1997). Por lo tanto, la investigación aunque se cierra alrededor del concepto del mestizaje no lo hace frente a un periodo determinado de tiempo para analizar a las artistas, porque la subjetividad no se restringe a una situación establecida y/o controlada. Siguiendo a Zemelman (1997) la subjetividad social constituyente consiste en una determinada articulación de tiempos y de espacios, que es histórico cultural debido a que alude a la creación de necesidades en un momento y lugares diversos, y, a su vez, refiere al surgimiento de sentidos de futuro. Es decir, en la obra y trayectoria se condensan unas

memorias que dan cuenta de unos espacios, mediaciones, influencias y la construcción de unos proyectos y sentidos de futuro, en este caso relacionados a una noción de mestizaje. Ambas bailarinas representan una potencialidad realizada en términos de determinadas alternativas. Analizar sus historias implica entender por qué se concretizaron ciertas alternativas y no otras, y cómo estas elecciones dialogaron con la idea predominante de mestizaje en su contexto histórico y cultural.

Se afirma esto ya que una de las grandes problemáticas vistas para entender a las dos artistas, sobre todo a Eros Volúsia, pasa por la imposición de interpretaciones particulares que se decantan por un determinado futuro, pero que no se contenían en el individuo. Muestra de ello, es que hay una sobreimposición de cargas históricas, que van más allá de la naturaleza objetiva, con Eros Volúsia respecto a la superación del racismo en Brasil, y con Delia Zapata en relación a la representación del conflicto armado y superación del discurso del mestizaje. Esto significa que se les impone un objetivo que es externo a su propia trayectoria, osea, su subjetividad constituyente. Justamente, una de las razones para recurrir a la teoría de Zemelman fue la necesidad de no caer en análisis anacrónicos.

Para conceptualizar sobre esa subjetividad, Zemelman (1997) proyecta tres ejes conceptuales: la necesidad, la experiencia y la visión del futuro. El primero, la *necesidad*, significa un modo de concreción entre lo cotidiano-individual y el contexto temporal y espacial que determina lo que le es ajeno al sujeto, transformándolo en desafío. El segundo, la *experiencia*, es la división de caminos que parte desde el presente hacia otras trayectorias o bien repetir las mismas en función de una idea de presente atrapada en el pasado. Finalmente, la *visión del futuro*, refiere a un ámbito de realidad de vida posible que representa una discontinuidad respecto a la realidad cotidiana.

La articulación de estos tres ejes permite entender la estructura (realidad social) como abierta, es decir, con posibilidad de cambio. Con el fin de superar explicaciones simplistas que reducen al sujeto social a su condición de clase, viéndolo como un ente unidimensional. Estos ejes conceptuales permiten preguntar por lo que la sociedad entiende como lo necesario y como la subjetividad adquiere la capacidad de constituirse, primero en experiencia y posteriormente en visión de futuro. Este enfoque permite reconocer la potencialidad de la agencia del sujeto en contraposición a un automatismo histórico, y, al mismo tiempo, ver en el arte una posibilidad de trascender sobre esos análisis unidimensionales, puesto que en esta actividad estética y social está la posibilidad de desconfigurar con mayor facilidad las coordenadas de tiempo-espacio, ya que se puede tratar en una misma obra diferentes temporalidades y lugares. A diferencia del lenguaje de las ciencias sociales, el arte aborda

con mayor intensidad la pregunta por lo necesario, lo potencial y por la visión del futuro-utopía.

De este modo, la subjetividad, en tanto capacidad de construcción desde lo potencial, se convierte en lo que Zemelman (1997) denomina teoría de la subjetividad constituyente, que se ubica en la voluntad que manifiesta el sujeto por participar de la dialéctica individuo-colectivo y se refleja en cómo él se relaciona con sus nucleamientos colectivos, y la construcción de nuevos valores que encarnan sentidos en nuevas praxis políticas, y en este caso, hasta artísticas. De este modo, lo que se estudia en las dos bailarinas es ver como dan continuidad o discontinuidad a lo dado por su contexto y experiencia, y que sentido le dan a esta última. Esto último, implica no solamente pensar sobre lo que es dado, sino también sobre los futuros que se abrieron con las acciones que emprendieron las bailarinas a través de su arte.

En conclusión, la teoría de la subjetividad constituyente permite entender, primero, los derroteros del desenvolvimiento histórico mediante las subjetividades, es decir, que caminos se abren y que otros se cierran en términos de identidad e interpretación del mestizaje en Brasil y Colombia a partir de la trayectoria y obra de Eros Volúsia y Delia Zapata. Segundo, qué elementos fueron fundamentales en la activación de los sujetos; acontecimientos o mediaciones que influyeron en la construcción de una alternativa que terminó por influenciar la obra y a todo un nucleamiento colectivo. De hecho, estas emergencias de sentido que surgen de la subjetividad pueden ser vitales para superar límites simbólicos profundamente enraizados en la sociedad porque de ellos surgen construcciones con otros significados, por ende, nuevas narrativas. Finalmente:

“El esfuerzo por organizar el análisis de la realidad, desde la óptica de los sujetos sociales, significa reemplazar el análisis de estructuras (fundado en el presupuesto de una regularidad social que rige la historia en cierta dirección) por un análisis basado en la dialéctica presente-futuro; pero concebido este último desde el proceso de su historización a través de las prácticas constructoras de los sujetos” (p. 29).

Esto implica valorizar la agencia del sujeto en tanto creador de sentidos y de proyectos a futuro.

2.1. Metodología de análisis

Con la teoría de la subjetividad constituyente como farol se considera el siguiente esquema para la realización del análisis de las trayectorias de las artistas:

1. Subjetividad individual en lo grupal: apunta a la inclusión del individuo en una experiencia grupal.

2. Experiencia grupal: Definir relaciones y espacios posibles al pensar la subjetividad desde las exigencias de inclusividad de lo grupal.
3. Niveles de nucleamiento de lo colectivo: Este paso surge como la definición de los puntos de interacción entre la subjetividad del sujeto y la experiencia grupal y los elementos que llevaron a su activación.
4. Apropiación del contexto: incorporación de nuevos contenidos a partir de la comprensión del contexto.
5. Espacios de nuevas experiencias: de la comprensión del contexto surgen nuevos espacios de experiencias posibles para el individuo.
6. De la utopía a visión del futuro: necesidad de futuro, construcción de proyecto.
7. Transformación de la utopía en proyecto viable: apropiación y consolidación de ese proyecto de futuro.

Es decir, a través del análisis de estos siete momentos de la realidad social se espera entender como la trayectoria y obra de Delia Zapata y Eros Volúsia tiene una apertura hacia lo grupal, lo social. Para de ese modo entender cómo ellas se relacionaron con sus diferentes nucleamientos: familia, escuela, políticas culturales y concepciones identitarias relacionadas al Estado Nación, y, así, posteriormente, ver cómo se apropiaron de esas relaciones y qué contenidos y praxis artística y política surge de aquel ejercicio. Este paso nos llevaría a la fase VI y VII, donde ellas construyen su necesidad de futuro y como posteriormente materializan este mediante sus acciones. Por lo tanto, en las subjetividades de los sujetos de estudio se espera reconstruir la dimensión grupal y los contenidos sociales alrededor de una concepción del mestizaje y poder determinar qué proyectos colectivos o nuevos significados se formaron alrededor de ese concepto.

Como señala Zemelman (1997) la investigación avanza para dar cuenta de lo dado y lo dándose, significa articular el objeto - producto de un proceso - con sus potencialidades - expresión de un proyecto de construcción social-. En otras palabras, aunque las dos artistas fallecieron es posible analizarlas como producto de un proceso de construcción de Estado-Nación y de relaciones de género, clase, raza e identidad. Y, al mismo tiempo, ver cómo este proceso fue “dándose” hasta convertirse en la expresión de un proyecto de características sociales, o por el contrario, un proyecto que no tuvo continuación.

Ahora bien, ¿Qué sucede con la danza en este esquema metodológico? La danza es el escenario donde se estudian las representaciones simbólicas de este proyecto de construcción social. Primero, como apropiación del contexto histórico-cultural; segundo, como creación de sentidos y significados; y finalmente, como la consolidación de un proyecto de construcción

social capaz de generar una narrativa alrededor del mestizaje. Por ende, los contenidos que las danzas brindan pueden ser reflejo de una condición estructural de la sociedad, como puede ser el racismo, o de una condición en “construcción” como era para ese momento de mediados del siglo XX la incorporación de la comunidad afro en el relato de nación.

En conclusión, este esquema teórico-metodológico permite explorar la realidad en toda su multiplicidad de rostros: lo dado y lo que está en construcción. Como menciona Zemelman (1997) de ver en la realidad un significante que contiene varias posibilidades de significación que se corresponden a los modos de concreción de esta. Esto significa ver cómo la vida y obra de Delia Zapata y Eros Volúsia contiene los diferentes significados del significante (mestizaje), que es susceptible de transformarse por medio del lenguaje simbólico de la danza.

2.2. Método Iconográfico y análisis del movimiento de Laban

Para analizar las obras de danza se recurrió al método iconográfico de Erwin Panofsky (1967) y el análisis del movimiento propuesto por Rudolf Von Laban. La iconografía, es una rama de la historia del arte que se preocupa por la búsqueda de significados en la obra de arte. Según Panofsky (1967) el significado se divide en tres estratos: primario, secundario e intrínseco. El primario, consiste en un significado fáctico basado en la identificación de la forma, en esta fase pre-iconográfica se puede mencionar los materiales; los objetos naturales representados (humanos, animales, herramientas, escenario, etcétera); se identifica las características expresivas de los personajes y la escena. Es decir, las formas que cargan los *motifs* (motivos) y recursos primarios de la obra. El secundario, consiste en el significado convencional donde la combinación de *motifs* resulta en temas y conceptos que desea transmitir el autor de la obra. Este nivel obliga a un conocimiento sobre el campo del arte del cual se esté hablando, ya que aquí se ve la imagen, historia o alegoría que construye la obra. El tercer nivel, consiste en identificar los principios subyacentes detrás de la obra, que como explica Panofsky (1967), pueden revelar la actitud de la nación, un periodo histórico, una clase social o una religión que inconscientemente fue condensado por una persona en un único trabajo. Este es el nivel más profundo de la iconografía, pues significa situar la imagen en su contexto ideológico y cultural propio de su momento de producción. Es una fase, que como explica Yuguero (2015), puede resultar profundamente subjetiva y especulativa del análisis, puesto que, el investigador como observador crítico debe realizar una interpretación propia de las significaciones del texto y su vinculación con los valores y tradiciones del contexto de producción. En palabras de Panofsky, este ejercicio

implica una “*intuición sintética*” que está relacionada con la experiencia del pesquisador con el área y la capacidad de construir correctamente las dos primeras fases para poder ver más allá en la obra.

Tabla 1. - Análisis iconográfico y sus partes.

Objeto de interpretación	Acto de interpretación
1. Primario o natural. Fáctico y expresivo. Constitución de los <i>motifs</i> artísticos.	Descripción preiconográfica
II - Secundario - convencional. Constitución de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico en el sentido más estricto de la palabra.
III - Significado intrínseco - constituyendo el mundo de los valores simbólicos.	Interpretación iconográfica de la obra en un sentido más profundo.

De igual manera, Panofsky (1967) resalta la importancia de los siguientes elementos para llevar a cabo el método iconográfico: experiencia práctica (familiaridad con objetos y eventos), además de un conocimiento histórico de los estilos y variables históricas que inciden en su desarrollo; conocimiento de fuentes literarias (familiaridad con temas específicos y conceptos; intuición sintética que implica un conocimiento de los síntomas culturales y símbolos en general y como fueron expresados en temas y conceptos específicos. Respecto a este aspecto considero que como investigador me apoya mi experiencia práctica como bailarín de danza folclórica en Colombia y México, lo cual me permite tener una familiaridad con los conceptos e historia de este estilo dancístico. Así mismo, desarrollé investigaciones sobre el campo de la danza, que me posibilitó tener una familiaridad con literatura del campo de la danza.

«El historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el significado intrínseco de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención contra lo que él crea que es el significado intrínseco de tantos documentos de civilización, relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, período o país que se estén investigando. No es necesario decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de las instituciones sociales debería hacer un uso análogo de las obras de arte. Es en la búsqueda de los significados intrínsecos o contenido donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir de siervas la una de la otra» (Panofsky apud González, 1998, p29).

El método iconográfico es una herramienta propicia para esa conjunción de lenguajes, de la que precisa esta investigación, puesto que, no es suficiente con citar documentos como

políticas culturales, recortes y textos de otra índole. También es necesaria esa búsqueda de los significados en la obra de arte.

Sin embargo, cabe la pregunta ¿Cómo realizar una iconografía sobre la danza? Para abordar esta pregunta se puede citar el trabajo de Seebass (1991) que habla de una iconografía de la danza como una subdisciplina de la coreología⁶ o como una subdisciplina de la historia del arte. En el primer enfoque, las imágenes de danza son estudiadas para tener información sobre el acto físico de bailar. En el segundo, se analiza la obra de danza en términos de sus símbolos y contexto histórico cultural, pero también se reflexiona sobre la visión del artista o fotógrafo que tomó la imagen de la obra de danza. Para esta investigación que recurre a archivo audiovisual de las dos bailarinas, la imagen se convierte un importante elemento porque brinda la siguiente información, según Seebass (1991):

- Representa una posición de baile.
- Representa un resumen sincrónico de una sucesión de movimientos.
- Representa expresiones físicas de emoción.
- Representa un concepto concreto de danza.
- Representa, simbólica o abstractamente, la idea de danza.
- Incluye elementos relacionados con la danza, como el traje, maquillaje, herramientas y objetos.
- Representa la ubicación física donde se realiza la danza.

De igual modo, es importante resaltar cuatro aspectos mencionados por Seebass (1991) para construir una iconografía de la danza. El primero de ellos refiere a los aspectos formales y temporales de la danza en tanto hay elementos de la danza que eluden toda representación como lo es su temporalidad, por ejemplo el ritmo, pero hay otros aspectos como la corporalidad y la forma que son visuales y posibles de ver. El segundo aspecto se refiere a la identificación de los elementos constitutivos de la danza, lo cual es fundamental para describir y analizar la danza. Este paso es particularmente importante porque, en ocasiones, el fotógrafo o artista no consigue entender el lenguaje de la danza. En tercer lugar, en ocasiones es posible identificar la danza en una imagen sin la presencia completa del elemento constitutivo. Este aspecto es crucial considerando que muchas veces el único contenido con el se cuenta de las danzas realizadas por Eros Volúsia y Delia Zapata es apenas un recorte de periódico, fotografía o pintura.

⁶ “La ciencia de la danza se trata del estudio de las leyes del movimiento que hacen que este sea expresivo y funcional. Originariamente la coreología abarcaba la eukinética, la coréutica, la kinetografía y la coreosofía, las principales materias de Laban; hoy en día se incluyen dentro del término las aportaciones en torno a la danza y el movimiento de otros investigadores además de Laban” (Lizarraga, 2013, p. 405).

No obstante, es necesario resaltar el cuarto aspecto, que ayuda a evitar trampas iconográficas distinguiendo entre la identificación de una danza particular y la reconstrucción de sus características, dice el autor, que es mejor mantenerlos separados por fines metodológicos:

“Para la identificación, pueden ser suficientes indicios diminutos, quizás secundarios pero émicos. Igualmente útil para comprender el componente estético y social de la danza es un análisis de indicaciones, a veces mínimas, de la actitud interior del bailarín. Pueden decirnos mucho sobre el contexto conductual estético o conductual-social: los párpados bajados o la manera en que una bailarina sostiene el extremo de un pañuelo con las yemas de los dedos pueden representar gracia, un signo de comportamiento cortés y estándares corteses de elegancia y belleza” (Seebass, 1991, p. 37, traducción propia).

De hecho, Seebass, que es musicólogo, se detiene en este paso porque considera que el tercer estrato de la interpretación iconográfica debe ser realizado propiamente por los bailarines porque cuentan con mayor experticia para entender los conceptos detrás del movimiento.

2.3. Análisis del movimiento de Laban

Para complementar el método iconográfico propuesto por la investigación, sobre todo la fase tres, la cual propende por un mayor nivel de experiencia y entendimiento del movimiento dentro de la obra de arte, se recurrió a la teoría del análisis del movimiento de Rudolf Von Laban (1879 - 1958). El coreógrafo austro-húngaro, considerado uno de los padres de la danza moderna, entendía al movimiento como la columna vertebral de toda arte interpretativa porque de este nace la capacidad primaria de expresar y comunicar un objetivo en específico. Laban resaltaba como el movimiento puede afectar los estados interiores, o al contrario, los estados interiores afectar las características del movimiento, es decir el cuerpo y su uso como herramienta de expresión e impresión. Para entender este cuerpo en movimiento Laban se vale de unos principios y conceptos que le ayudaron a generar una técnica y unas determinadas formas de anotación (Labanotación), que hasta la actualidad continúan siendo utilizadas en el campo de las artes vivas. De hecho, entre sus alumnos se puede contar a reconocidos nombres de la danza como Mary Wigman, Kurt Joos y Sophie Taeuber-Arp.

Es necesario, así sea brevemente, explicar este sistema de notación del movimiento propuesto por Laban. Primero, algunas aclaraciones conceptuales, empezando por el cuerpo que se divide del siguiente modo: Cabeza (actividad mental y sensorial (olfato, gusto, vista y oído); tronco (área de la actividad metabólica del cuerpo); extremidades (movilidad, gesticulación). Estos tres elementos se potencian en las artes interpretativas a través de la flexibilidad de la columna vertebral, fuerza del abdomen, ritmo y capacidad de expansión del

torso y los pulmones para producir una correcta respiración. De igual manera, el bailarín debe armonizar con el espacio correctamente, el mismo Laban lo nombraba del siguiente modo “Nuestros cuerpos desplazan el espacio, se mueven en el espacio y el movimiento en el espacio existente en nosotros mismos” (Laban apud Lizarraga, 2013, p. 169). Esta complejidad espacial fue resuelta a partir de la kinesfera (ver figura 1), descrita por Lizarraga (2013) como el espacio que rodea el cuerpo, un icosaedro en el cual se contienen todos los movimientos posibles del cuerpo humano.

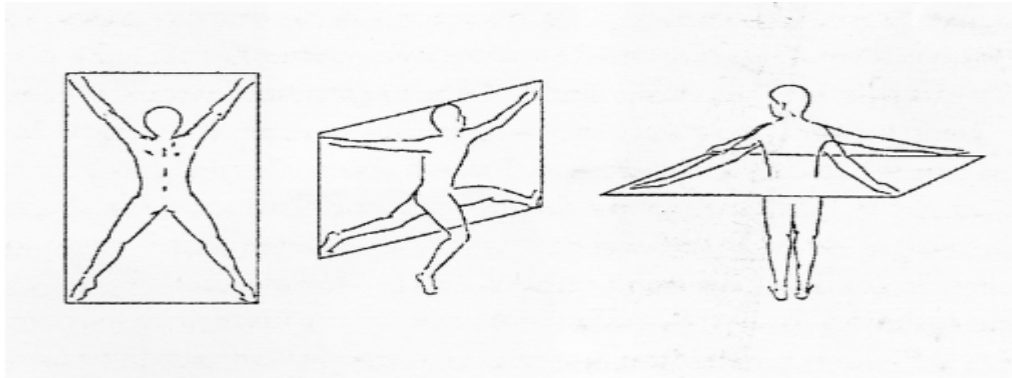
Figura 1 - Kinesfera de Laban



Fuente: Pinterest, 2024. Autor: desconocido

Como elemento complementar a la anterior figura geométrica, se encuentran los planos sagital, frontal y transversal (ver figura 2). Estos planos, junto a la kinesfera, permiten organizar los movimientos con mayor precisión, ya que elementos como la dirección, niveles, extensión y trayectoria se perciben con claridad. Así mismo, Laban distingue las siguientes posibilidades para ellos: Dirección (Adelante, izquierda adelante, derecha adelante, izquierda, derecha, izquierda-atrás, derecha-atrás, atrás); Niveles (alto, medio, profundo); Extensión (cerca, normal, lejos, pequeña, normal, grande); trayectoria (directa, angular, curvada).

Figura 2 - Planos de Laban (Choreutics, 1966)

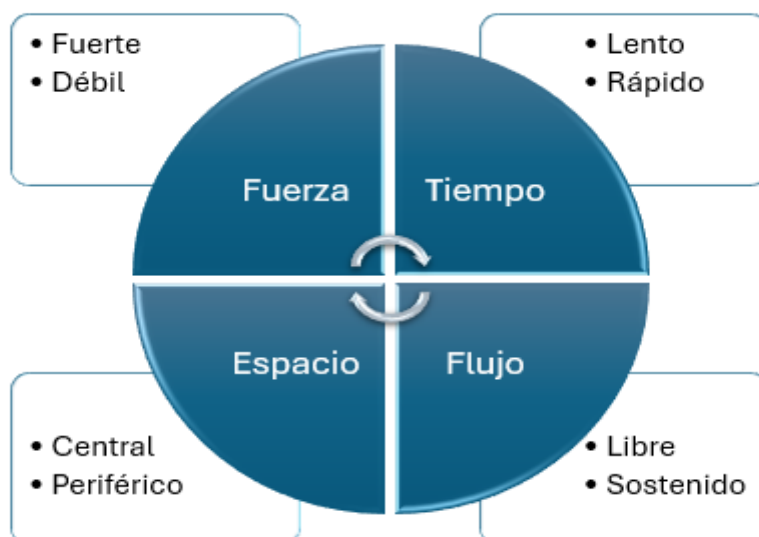


Fuente: Pinterest, 2024. Autor: Laban, R.

Esta organización del movimiento del cuerpo en el espacio, además de convertirse en una forma de anotación dentro de las artes vivas sobre todo de la danza, también hace parte de diferentes métodos de enseñanza y sistematización del movimiento para bailarines y otros expertos en el área. Mientras que, para este proyecto su importancia radica en la identificación básica de las características de la danza. No obstante, la importancia de Laban para esta investigación no se agota allí, también pasa por el determinar la calidad dinámica de una acción, acciones básicas y ritmo.

La calidad dinámica de un movimiento se refiere a las características que definen como se ejecuta el movimiento, el cual puede ser firme o suave, formando un rango que permite expandir la capacidad de transmitir una emoción o intención. Los elementos que componen la calidad dinámica del movimiento son los siguientes: primero, la fuerza, que se entiende como la intensidad que acompaña un movimiento. Esta puede ser liviana, débil, fuerte, pesada. En segundo lugar, está el espacio, relacionado con el origen del movimiento. Este puede partir de una zona periférica, como una extremidad que está lejos del centro del cuerpo, o directamente partir desde el centro del cuerpo. A partir de esta plasticidad del cuerpo hacia el espacio se construyen diferentes emociones a ser transmitidas. En tercer lugar, el tiempo hace referencia a la lentitud o rapidez del movimiento. A través de esta noción temporal, que es invisible y depende del ritmo, se crean sensaciones que pueden ser lentas, pesadas, duraderas o rápidas y momentáneas. Por último, el flujo, que consiste en la capacidad de control del movimiento, dentro de ese rango entre un flujo sostenido o libre, se une a las otras calidades dinámicas del movimiento (ver figura 3).

Figura 3 - Calidades dinámicas del movimiento



Fuente: Reinterpretación propia de la imagen elaborada por Lizarraga (2013).

Finalmente, el último elemento de la teoría de Laban a tener en cuenta para la realización del análisis de las obras de danza, son las acciones básicas: básicamente son esfuerzos (impulso interno que provoca un movimiento). Según Lizarraga (2013) son producto de la relación entre el tiempo, la fuerza, el espacio y el flujo. En cada acción está presente cuatro cualidades dinámicas del movimiento, las cuales están acompañadas de una carga mental y emocional. Esto permite identificar los movimientos controlados de los que no lo son. Las ocho acciones básicas son: golpear, flotar, cortar, deslizar, torcer, palpar, presionar y sacudir. Estas ocho acciones están presentes tanto en la cotidianidad como en el hecho escénico y pueden manifestarse de forma voluntaria o involuntaria, de hecho, a este último movimiento no consciente, Laban le da el nombre de movimiento sombra⁷.

En conclusión, traer a Laban fue necesario para construir un análisis más sólido y claro de la obra de danza, porque permite dar nombre e interpretación básica a los movimientos ejecutados. En otras palabras, facilitar el proceso de describir, visualizar y analizar la pieza de danza. No obstante, aunque esta metodología, contribuyó bastante durante mi formación como bailarín de danzas folclóricas colombianas y es fundamental en la realización de esta investigación, compartó la crítica realizada por Davis et al (2021) quienes señalan que esta metodología se presenta como una herramienta universal cuando, en realidad, tiene un sesgo eurocéntrico respecto al cuerpo y el movimiento. Por eso mismo, presenta dificultades para la interpretación de danzas que salen de las definiciones occidentales del cuerpo y el movimiento. En ese sentido, al trabajar con la teoría de Laban, es

⁷ Se entiende como un movimiento inconsciente que resulta ser el más característico de la persona. No obstante, no tienen un significado concreto y representan un esfuerzo incompleto.

necesario adoptar una orientación crítica para no verlo como una herramienta universal de interpretación que puede leer cualquier danza o movimiento. Es crucial acompañar esta teoría del movimiento de unos elementos teóricos que impidan creer que esta herramienta es una medida estándar que descarta automáticamente las otras lecturas posibles. Por lo tanto, siendo susceptible de un proceso de re-apropiación mediante el cual describimos, visualizamos y analizamos una pieza de danza. No obstante, la construcción de esta propuesta no es el objetivo de esta investigación, y, además, es una tarea de carácter colectivo para el personal que hace parte de las artes interpretativas.

3. Tercer capítulo - Sobre Delia Zapata y Eros Volúsia

Entender a las dos bailarinas como fuerza creativa dentro de esa dialéctica individuo-colectivo implica conocer su apropiación del concepto de mestizaje y su posterior transformación en un proyecto de futuro para incidir en la realidad social. Con ese fin, la investigación analizará los tópicos plasmados en el siguiente esquema (ver tabla 2):

Tabla 2. Tópicos Delia Zapata y Eros Volúsia.

Delia Zapata Olivella	Eros Volusia
Contexto: 1. Proceso de costañización. 2. Fuerzas liberales versus conservadoras. 3. Nueva Constitución Política colombiana (1991).	Contexto: 1. Estado Novo (1937 - 1945) 2. Movimiento modernista. 3. Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre.
Influencias: - Katherine Dunham. - Manuel Zapata Olivella (hermano). - Movimiento folclorista académico colombiano. - Sonia Osorio.	Influencias: - Gilka Machado (madre). - Isadora Duncan. - Maria Olenewa. - Carmen de Miranda. - Personalidades del movimiento modernista.
Espacios: - Círculos académicos sobre el folclor. - El Palenque de Delia (agrupación de Delia Zapata). - Participación en instituciones estatales. - Primordios del movimiento afro colombiano.	Espacios: - Teatro Municipal de Rio de Janeiro. - Cinematografía y producciones audiovisuales. - Teatro de Revista.

Utopía - Proyecto de futuro: - Escuela Nacional de Folclor. - Mestizaje entendido bajo la noción de “pueblos vivos”. - Comprensión de los cambios culturales generados por el desplazamiento ocasionado por el conflicto armado.	Utopía - proyecto de futuro: - Escuela Nacional de Folclor. - Universalización del arte brasileña. - Construcción del cuerpo mestizo de la Nueva República.
Vida Personal: - Mujer soltera. - Criada en círculos académicos, pero en contacto con la cultura popular, especialmente de la ciudad de Cartagena de Indias. - Profesora de danza.	Vida Personal: - Mujer soltera. - Criada en círculos académicos, pero en contacto con la cultura popular, especialmente de Río de Janeiro. - Profesora de danza.

Obviamente, algunos temas tendrán más aparición que otros en la constitución del texto investigativo, aunque, todos tienen una consideración y por eso entraron en el esquema. La comparación se construye a partir de dos elementos: las conclusiones que nos arrojan cada uno de los momentos propuestos en el esquema y la pregunta por cómo la narrativa del mestizaje hizo parte de la vida y obra de las artistas mediante procesos de apropiación.

3.1. Contexto - mestizaje

Tanto Delia Zapata como Eros Volúsia comparten el relato del mestizaje. En Brasil y en Colombia, esta narrativa se presentó como efectiva para explicar tanto las diferencias sociales como los procesos comunes a buena parte de la población. El mestizaje apelaba a la mezcla de tres grupos étnicos - negros, indígenas y europeos - este ultimo como amalgama civilizadora para explicar a nivel de identidad y cultura a la sociedad. Wade (2002) y Ortiz (2006) concuerdan que, tanto para el caso brasileño como colombiano, el mestizaje, en cuanto está enmarcado en la democracia racial, genera la negación u ocultamiento de las relaciones sociales, bajo las cuales grupos afro e indígenas son excluidos e incluidos en el imaginario de este relato, además de generar una memoria no conflictiva que conecta el pasado, presente y futuro. Este sincretismo como dimensión ontológica para pensar la sociedad se dió en dos fases históricas similares para Brasil y Colombia: la consolidación del Estado-Nación.

Para aquel momento histórico, inicios del siglo XX, el problema identitario transita por lo que Bauman (2001) identifica como la pregunta moderna sobre cómo construir una

identidad sólida y estable. Curiosamente, a diferencia de otros casos de identidad nacional, el mestizaje en Brasil y Colombia se construye a partir de esa marca de heterogeneidad física y cultural que confluyen en el territorio, pero determinado a partir de un claro sesgo de clase y raza. Muestra de ello, es esa inclusión ambigua del indígena como elemento primitivo que da sentido al pasado, pero que al mismo tiempo, presenta rasgos de grandeza y civilización moderna. Por otra parte, el mestizaje permitía incluir al negro sin africanizar o aceptar que Brasil y Colombia eran países con un importante porcentaje de población afrodescendiente. Por lo tanto, la paradoja respecto a la ideología del mestizaje y al mito de las tres razas es que si por una parte no se materializa debido a que las condiciones potenciales para su existencia eran puramente simbólicas, por otra, pasa a difundirse socialmente hasta tornarse en sentido común y a ser celebrado en reinados de belleza, carnaval y deportes masivos (Naser, 2017; Ortiz, 2006). Añadiendo también que fue el relato que posibilitó al Estado-Nación presentarse con mayor facilidad como una institución de rasgos democráticos, a pesar que ese periodo histórico estuviera acompañado de varias políticas opresivas en nombre de una seguridad nacional,

Por ende, el mestizaje se presenta con razones y consecuencias similares en los dos países, no obstante los recursos simbólicos utilizados y las condiciones materiales presentes para cada caso fueron diferentes. Por ejemplo, en Colombia no hubo una obra paralela que equiparase la dimensión explicativa de una cultura nacional como la obra de Freyre "*Casa Grande & Senzala*" y tampoco se cimentó en las bases de un movimiento artístico y cultural como el modernismo. El caso de Colombia radica más en una serie de consumos culturales tanto internos como externos, disputas entre élites regionales por imponer su imaginario identitario que derivó en el proceso sociocultural e identitario de "la costeñización". Aunque, sin importar las diferencias del proceso, hubo una amplia inclusión de sectores populares e integración cultural que facilitó el proceso de consolidación del Estado-Nación y la afiliación afectiva de la población hacia este.

En este sentido, cobra importancia retomar a Delia Zapata y Eros Volúsia, puesto que ambas están relacionadas con este proceso y, lo más importante, tienen una agencia dentro del mismo. De hecho, su trayectoria y obra demuestra cómo el mestizaje puede ser una categoría en disputa y, también bastante amplia. Por ejemplo, en el trabajo de Eros Volúsia, el mestizaje aparece como estrategia decolonial desde el movimiento modernista, otorgándole nuevos significados al ser brasileño. No obstante, sin poder dejar de lado sesgos de raza y clase que generan contenidos que, en ocasiones, resultan hasta contradictorios. Mientras que, en el caso de Delia Zapata, se evidencian fuertes rasgos de una propuesta contra-hegemónica basada en

el mestizaje. Sin embargo, dicha propuesta también se ve limitada por el mismo marco de pensamiento y posibilidades ontológicas que subyacen a esta narrativa.

En ambas artistas se revelan elementos que reflejan la disputa por el control discursivo del significado del mestizaje; el papel del Estado y las políticas culturales, el mercado, los movimientos raciales y artísticos, así como los procesos socioculturales. Estas dinámicas, que junto a la obra de danza, ofrecen una dimensión significativa de lo social y lo identitario, ayudando a comprender con mayor claridad los derroteros identitarios escogidos por cada nación.

3.2. Delia Zapata Olivella (1926 - 2001)

3.2.1. Los primeros pasos de Delia Nicolasa Tercera Zapata Olivella

Actualmente, en Colombia, hablar de Delia Zapata evoca lugares comunes como la *“madre del folclor colombiano”* y *“la primera defensora del folclor colombiano”*, expresiones empleadas con frecuencia para referirse a ella. Su figura se levanta como una personalidad destacada a nivel nacional. Ejemplo de esto es la reciente inauguración de la Sala Delia Zapata en el Centro Nacional de las Artes, ubicado en la ciudad de Bogotá, que no solo lleva su nombre, sino que también exhibe un retrato de gran escala de la bailarina. En este cuadro se le ve ondeando un vestido de baile que se convierte en flor mientras está rodeada por un cielo estrellado y un pescador (ver figura 4).

Figura 4 - Retrato de Delia Zapata en el Centro Nacional de las Artes



Fuente: Centro Nacional de las Artes, 2024.

Hoy en día, resulta casi inevitable que el nombre de la artista no sea mencionado cada vez que una institución estatal o entidad artística piense en personalidades afro que han aportado en la construcción de la identidad nacional. No obstante, esta reiterada mención suele ir acompañada de una sobresimplificación de la propuesta y de su historia por parte de actores e instituciones estatales. Cabe señalar, que esta tendencia relativamente reciente, no refleja cómo era percibida la figura de Delia Zapata ni su pensamiento para la época donde la ideología del mestizaje estaba en su auge.

Por esa razón, esta sección del capítulo obedece a entender más profundamente a la bailarina y su propuesta, evitando caer en discursos institucionales o simplistas que con frecuencia la reducen únicamente a la parte afro de ese entramado multiculturalista del mestizaje nacional.

La vida y obra de la bailarina nacida en Lorica tal vez sea uno de los ejemplos más evidentes para visibilizar el mestizaje y sus significados cambiantes, determinados por las condiciones del contexto y las elecciones del sujeto social. La figura de Delia comenzó a despuntar a partir de la década de 1950, cuando se presenta en el Teatro Colón de Bogotá, uno de los mayores teatros en importancia en Colombia, sino el que más, en el año 1954 y pasa a convertirse en la primera bailarina negra en ocupar ese escenario. Además de su condición racial lo que llamaría la atención de aquella presentación es que la realizaría junto a campesinos, en su mayoría afrodescendientes, provenientes de diferentes regiones del Atlántico colombiano.

No obstante, para llegar a esa primera presentación, es preciso regresar hasta los orígenes de Delia Zapata y explorar cómo construyó su experiencia y sus preguntas en relación al mestizaje como proceso de identidad nacional. Desde su nacimiento el signo del mestizaje está presente. Primero, en sus padres. Su padre, Antonio María Zapata, era un hombre negro, quien ejerció la docencia, perteneció al Partido Liberal Colombiano y era defensor del laicismo. Por su parte, su madre, Edelmira Olivella de Zapata, fue fruto de la unión entre una mujer indígena de la cultura Zenú y un hombre de origen catalán, se dedicó al cuidado del hogar y sus hijos, con su madre desarrollaría un importante vínculo afectivo. El encuentro triétnico ya era un elemento fundante. En buena medida, esta unión de sus padres, sustentaría su defensa del mestizaje como relato abaricante de la sociedad.

Delia Zapata nació en Lorica, en el departamento de Córdoba, Colombia, pero apenas vivió allí durante sus dos primeros años. Su familia se vio forzada a abandonar el municipio debido a la violencia desatada por los conservadores contra los liberales. En medio de este conflicto, la Imprenta Zapata, propiedad de su padre y desde donde se editaba la revista

liberal *Rojas Garrido*, fue incendiada. Este acto de hostilidad no solo destruyó el sustento familiar, sino que marcó profundamente a Delia y a sus siete hermanos, obligándolos a desplazarse hacia Cartagena de Indias. Este exilio forzado constituyó el primer encuentro de Delia con las dinámicas del conflicto armado que atravesaban el país.

Una vez en Cartagena, su familia se radicó en el barrio Getsemaní, conocido por ser un foco cultural de la comunidad afrodescendiente, ubicado dentro de la ciudad amurallada. Esto produjo que Delia creciese en un espacio de importante intercambio cultural entre las élites blancas de la ciudad y las comunidades afro de la ciudad. Esta etapa de su vida es significativa, porque durante su infancia consigue observar las últimas sobrevivencias de los Cabildos Negros⁸ de la ciudad. Su hermano, Manuel Zapata, describe el Cabildo del siguiente modo:

“Originarios de distintas comarcas, pronto se organizaron en naciones para participar en el carnaval con sus tambores, banderas y danzas [...]. En esta forma, yo alcancé a conocer en Cartagena los cabildos del Getsemaní, de San Diego y de El Cabrero, así como otros en los extramuros de la ciudad” (Zapata apud Gutierrez, 2011, p. 300).

Una de las obra más reconocidas de Delia Zapata es “*Cabildo en carnaval*”⁹, creada en 1978. Esta obra escenifica las fiestas negras realizadas el dos de febrero durante el día de la Virgen de la Candelaria. No obstante, esta será tratada con mayor detalle más adelante en el texto. En los Cabildos Negros, Delia percibió aportes de la cultura afrodescendiente a la cultura nacional y por eso pasaría a convertirse en otro pilar de su noción de mestizaje.

Su educación fue otro episodio fundamental en su apropiación del concepto de mestizaje. Delia Zapata fue una de las tres primeras mujeres a nivel departamental en completar sus estudios de bachillerato en la Universidad de Cartagena. Para ese momento histórico, las mujeres generalmente solo accedían a educación primaria y/o básica, y sus posibilidades laborales estaban sujetas a unas cuantas posibilidades. Su padre fue fundamental para la superación de esta barrera porque insistió fuertemente en la educación liberal de sus hijos e hijas.

Finalizado el bachillerato, su intención era estudiar medicina, como sus hermanos Manuel y Juan. Con ese fin, se trasladó a Bogotá. Pero, una vez allí su hermano la convenció de matricularse en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia,

⁸ Durante la Colonia la constitución de cabildos negros que congregaban gente procedente de una misma tribu o nación fue una táctica de las autoridades para erosionar cualquier brote de solidaridad rebelde, como consecuencia inesperada se tornaron en refugios de africanía y de ese modo consiguió permear a la cultura en diferentes aspectos (Friedemann, 1993).

⁹ Considerada por el Ministerio de Cultura en su libro “Programa de Mano: Coreografías colombianas que hicieron historia” como una de las obras con temática tradicional con mayor relevancia.

argumentando que ya había muchos médicos en la familia. Delia se formaría en Bellas Artes con un enfoque especial en escultura.

Su estancia en Bogotá fue un episodio esencial por dos razones. La primera, debido a que allí experimentaría el peso de la diferencia en forma de exclusión y prejuicios sobre su color de piel y origen geográfico por parte de habitantes de la capital. Cabe aclarar que este era un periodo marcado por profundos estereotipos, reforzados por la dificultad de comunicar diferentes regiones del país y de construir una homogeneidad cultural desde la cual producir identificación entre ciudadanos. Pero, también, fue su encuentro con otros afrodescendientes de la región atlántica y pacífica. Varios de ellos se transformarían en importantes académicos. Según Pisano (2014), fue un grupo de estudiantes de la región del norte del Cauca y de la región Caribe, que en junio de 1943, organizaron la manifestación conocida como el *Día del Negro* y el primer movimiento negro de la historia colombiana, el *Club Negro de Colombia*. Entre sus integrantes se encuentran Manuel y Delia Zapata Olivella, Natanael Díaz, Adolfo Mina Balanta y Marino Viveros. Este movimiento afro se centró en demostrar los aportes de la comunidad afrodescendiente a la construcción del país.

Al mismo tiempo, Delia participó de las Juventudes Comunistas Colombianas (JUCO). Además junto a su hermano Manuel impulsarían las “empanadas bailables”, encuentros universitarios dedicados a brindar un espacio para que los estudiantes foráneos exaltaran tradiciones culturales de su región de origen.

Una vez finalizados sus estudios universitarios, Delia regresó a Cartagena, donde inicialmente se dedicó a dar clases de arte y participar de concursos escultóricos, sin mayor éxito o reconocimiento. Esta etapa a nivel personal sería de bastante importancia para ella por el nacimiento de su hija, Edelmira Massa Zapata (1953-2024) fruto de un matrimonio que ella misma describiría como: “un fracaso ya que nada me identificaba con mi marido, decidí la separación antes de que fuera demasiado tarde y fué entonces cuando volvía pensar en las cosas folclóricas y me decidí organizar un grupo y pasarlo por el país” (Zapata, S.D., p. 3) Sin embargo, quedaría Edelmira, que fue su principal colega de trabajo y continuadora de su trabajo.

Desde 1953, su hermano Manuel había invitado a Delia a acompañarlo en eventos con músicos provenientes de la costa atlántica colombiana, sin embargo, ella no pudo debido a la enfermedad de su madre y posterior fallecimiento ese mismo año. A principios de 1954, aceptaría esa invitación de su hermano y procedería a formar un grupo de danza y música folclórica costeña, compuesto por obreros y campesinos de la región. Entre los primeros

miembros destacan Los Gaiteros de San Jacinto y José Lara que se transformaron en importantes representantes, primero de la cultura costeña, y después de una cultura nacional.

De esta fase personal, se puede destacar su divorcio, debido a que el matrimonio, sobre todo para aquel momento histórico, significaba la pérdida de autonomía de la mujer y su consecuente imposición al trabajo doméstico. Como ella misma lo expresa “volvía a pensar cosas folclóricas” (Zapata, S.D, p. 4). De hecho, las dos bailarinas, Eros Volúsia y Delia Zapata, comparten la soltería como un aspecto fundamental para la concreción de sus aspiraciones profesionales y personales, y más en un campo como el de la danza, donde la mayoría de bailarinas se retiraban inmediatamente después del matrimonio, o en el mejor de los casos, tenía que convertirse apenas en un *hobby* de fines de semana.

Con este grupo de folclor costeño consiguió presentarse en el Teatro Colón de Bogotá. A pesar de la resistencia de las élites bogotanas, su grupo pudo realizar una presentación compuesta de las siguientes danzas, músicas y estampas folclóricas: Danza de los indios farotos, danza de la tejida de la palma, baile del mapalé, baile del fandango, baile de la cumbia, danza de los gallinazos, danza de los diablitos espejos, danza de los gallinazos, danza del garabato y danza de los cabildantes, baile del bullerengue; Conjunto de gaitas de San Jacinto, conjunto de acordeoneros y guacharaqueros del Magdalena, Cumbiamba de soplaviento conjunto musical; estampa navidad negra, estampa alma de los tambores¹⁰.

Estas danzas, que en su mayoría nunca habían salido de sus practicantes regionales, ahora ocupaban por primera vez uno de los escenarios más relevantes del país donde se definía lo que era digno de representar estética e identitariamente a la nación. Delia Zapata describe esta primera experiencia de la siguiente manera:

“En esta lucha estuvimos un año recorriendo las carreteras de Colombia mostrando lo que eran los ritmos costeños de la Costa Atlántica. Totalmente desconocidos en el país, pues solo eran reconocidos como bailes colombianos El Bambuco y la Guabina (danzas del interior)” (Autobiografía Delia Zapata, p. 4).

En este relato se evidencian las tensiones regionales y raciales que Delia Zapata identificó entre la costa y el interior del país, marcadas por la disputa de lo que es representativo de la nación a mediados del siglo XX. Donde el bambuco y la guabina representaban danzas de origen rural, pero con claros tintes civilizatorios modernos, a partir de todo el aparato simbólico y material que rodeaba su presentación como lo era su enseñanza académica, su conexión discursiva con la música europea y su personificación de una élite regional intelectual y moderada en sus comportamientos. Mientras que, las danzas

¹⁰ Este programa fue descrito por Delia Zapata en su autobiografía página 5.

costeñas para el imaginario del interior del país eran sinónimos de descontrol, excesos, atraso y negritud que debían ser rechazados como elementos representativos del mestizaje de la nación. Es decir, por medio de la experiencia de estudiar y presentar folclor costeño en Bogotá, Delia Zapata percibe elementos de desigualdad dentro de ese discurso del mestizaje que dominaba en la capital, donde la región caribe, afrodescendientes e indígenas estaban excluidos de las representaciones oficiales.

En consecuencia, esta primera fase de la vida de Delia Zapata determinará la pregunta por lo *necesario* que se revela en varios de sus derroteros y preguntas que mostrará su trabajo y obras. En concordancia con la teoría de la subjetividad de Zemelman, esta primera fase de lo necesario que refiere a un modo de concreción entre lo cotidiano-individual y el contexto temporal-espacial que determina lo que le es ajeno al sujeto, y por lo tanto, se convierte en desafío. En otras palabras, en ese plano cotidiano de su origen triétnico, traslado con fines educativos a Bogotá, participación dentro del movimiento negro y su primera presentación importante, se revela ante Delia Zapata lo que no le pertenece: el relato del mestizaje, que para esa época era hegemónico.

En ese sentido, su desafío como ella misma describe

“En esta empresa no escatimé esfuerzos ni develos, desde la recolección de tradiciones que aún están a punto de desaparecer, llenando a los apartados rincones de los pueblos, charlando con ancianos y reconstruyendo todo lo olvidado y perdido hasta la lucha contra los prejuicios de quienes menosprecian los bailes folclóricos por considerarlos engendros de mal gusto y vulgaridad” (Zapata, S.D., p. 6)

Aquí, Delia Zapata, describe un desafío que representa buena parte de su trabajo y es la búsqueda y recolección de un folclor “auténtico” con el fin de que sean reconocidos, además de posicionar a la cultura costeña dentro de una cultura nacional. Esta pregunta por lo ajeno es lo que se transformará en el futuro en experiencia y caminos.

2.2.2. El proceso de costeñización.

El mestizaje, como elemento ideológico, ya existía en Colombia mucho tiempo antes de la obra de Delia Zapata. El mestizaje en Colombia se erige como una crítica al régimen colonial y como reclamo de la autonomía de la nación frente a la monarquía española. El escritor, José María Samper, para mediados del siglo XIX definía la identidad nacional mestiza de la siguiente manera:

“Esa obra maravillosa de la mezcla de las razas, que debía producir toda una sociedad democrática, una raza de republicanos, represente al mismo tiempo de la Europa, del África y de Colombia, y que le da su carácter particular al Nuevo Mundo. La Conquista, llevándole a Colombia la poderosa infusión de la sangre cáucaso-arábiga –es decir, el elemento espiritual–; el régimen colonial, vigorizando el organismo del europeo y del indio con la sangre generosa, fuerte y ardiente del negro

—es decir, el elemento físico—; y el sistema orográfico, haciendo sin cesar, durante tres y medio siglos, el gran trabajo de fusión —tales han sido los agentes creadores de los fenómenos sociales más interesantes en la situación actual de casi todo el mundo colombiano—. (Samper apud Arias, 2007, p. 45).

Es decir, el mestizaje como un encuentro de razas que desemboca en procesos de regeneración o degeneración de la sociedad, pero en este caso, enfocado hacia el blanqueamiento como sinónimo de un proceso civilizatorio y donde lo indígena representa un aporte ambiguo romantizado y lo negro se encuentra concentrado en una fisicalidad. Arias (2007) concluye que el mestizaje permitió generar una unidad a partir de la heterogeneidad del origen, produciendo así, una unidad moral, social y, hasta somática, al limpiar herencias negras e indígenas sin suprimirlas, sino articulándolas de acuerdo a los valores funcionales a la nación.

Esta noción de mestizaje, al tornarse una dimensión ontológica de la sociedad, consiguió permear otros campos de la vida social como el arte. Ejemplo de ello, es el texto escrito por el maestro folclorista Jacinto Jaramillo en un programa de mano del Ballet Nacional en 1954:

“La riqueza folklórica colombiana es impar en América. Crisol de razas, amalgama de pueblos y costumbres, fundida en el molde hispano, conserva lo autóctono, lo aborigen en su variedad múltiple. Al Alma india, abigarrada y poliforme, de callada elocuencia y numerosas en sus valores plásticos; al ancestro negro de tan vigoroso ritmo y tan honda angustia elemental; lo español proteico (...) y como fuerza cohesiva y aglutinante (...) es preciso que el arte -floración suprema de la cultura- conjugue estos elementos, los desentrañe y convierta en color, ritmo, danza y armonía (...) es lo que hoy ofrece el Ballet Nacional como una contribución modesta pero valiente al renacimiento de la Patria” (Jaramillo apud Parra, 2015, p.94).

Este texto, a pesar que es escrito casi un siglo después del de Samper, presenta la misma concepción racial del anterior, es decir, la danza a su vez que fue permeada también contribuyó a la interiorización del mestizaje como relato de identidad nacional en la sociedad colombiana.

Esta noción de mestizaje, se encuentra fuertemente relacionada a la antigua Constitución Política de 1886, que defendía la idea de una nación con una única lengua, religión y raza producida por el mestizaje. Aunque, la nación como expresión pacífica de unidad sólo existió en el lenguaje simbólico del arte. En la realidad, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, Colombia atravesó por un periodo histórico de fuerte convulsión social y política producto del bipartidismo político, conflictos internos y externos y una falta de soberanía estatal que condujeron a profundas divisiones territoriales y culturales. En este contexto, el mestizaje encontró en el arte un vehículo explicativo e inclusivo de lo social, que

dentro de la realidad material no existía. La danza brindó forma a las metáforas que proponía este relato identitario.

A mediados del siglo XX, el proceso sociocultural de *la costeñización* (Wade, 2002) va retumbar las bases de ese país que se concebía bajo los caracteres culturales de la zona andina y como mayoritariamente blanco. Este proceso consiste en la movilización de un imaginario del interior hacia una identidad entendida desde los caracteres identitarios de la costa caribe colombiana, que presenta mayores elementos afro en su composición. Este cambio identitario se apoyó en movimientos literarios, musicales, dancísticos, políticos y comerciales, y abarcó desde mediados de siglo hasta la década de 1990. Delia Zapata, Sonia Osorio (1928-2011) y otros artistas de la danza estuvieron incluidos en él. Este proceso tiene una responsabilidad importante en que el colombiano se continúe reconociendo como mestizo, pero ahora desde elementos asociados a la costa caribe como la alegría, el baile, la sensualidad y la felicidad. Así, de una infravaloración de la cultura afrocolombiana y la necesidad de asimilarse a una identidad blanca, se pasó de forma progresiva a una identidad caribeña. Desde la figuración de personalidades costeñas como el Presidente Alfonso López Michelsen (presidente 1974 - 1978), la literatura de Manuel Zapata y Gabriel García Márquez, la música de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y José Barros, disqueras y agrupaciones de danza como el Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio y el Grupo de Danza Folclórica Delia Zapata. La costeñización construyó el puente más efectivo entre tradición y modernidad y entre homogeneidad y heterogeneidad (García, 2016).

La cumbia, mapalé, tambora, porros costeños, tambora, bullerengues y fandangos encontraron sitio en lugares donde antes no eran bienvenidos, a través de la estilización de sus formas y comercialización masiva que permitía la radio y la emergente televisión. Orquestas y el Ballet de Sonia Osorio fueron inicialmente aceptados dentro de los clubes sociales de las élites costeñas, para después trasladarse hacia el centro del país y hacer parte de reinados, carnavales y celebraciones nacionales como eventos de fútbol, posesiones presidenciales y visitas del Papa Católico. De esta manera, propuestas que partían desde lo tradicional empezaron a caracterizarse por su plasticidad, se agregaron trajes de gala, instrumentos de orquesta, arreglos de jazz y casino en cumbias y porros que encontraron en las disqueras un crecimiento exponencial en su escucha y comercialización.

En el campo de la danza, el grupo más famoso de aquel momento fue el Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio, que antagonizó con Delia Zapata en varias ocasiones debido a la diferencia de sus propuestas, orígenes sociales y forma de comprender el folclor. Esta agrupación incorporó a su puesta en escena elementos de espectáculo, como vestuarios

llamativos y suntuosos, técnica corporal proveniente del ballet, y una dinamización de la música orientada a captar el nuevo público que surgía de la urbanización. Ahora las danzas tradicionales se acercaban a un estatus cosmopolita, pues habían sido relativamente blanqueadas y limpiadas de elementos populares y étnicos.

La propuesta de Sonia Osorio puede entenderse por lo que García González (2016) denomina como proceso de resemantización donde se revierten los valores de expresiones culturales de esencia afro, indígena y campesina para que sean consumidos por sectores más amplios, resultando más atractivas y exóticas tanto para el imaginario interno como extranjero. La idea de mestizaje continuaba vigente, pero bajo otros caracteres identitarios basados en nuevos elementos raciales y regionales que se agregaban, como lo negro y la costa caribe del país, aunque con un marcador diferencial de clase y raza que privilegiaba la visión de las clases altas de la sociedad. De este modo, se construía una unidad nacional que colocaba culturas regionales y/o populares en función de la nación.

En este sentido, para entender la obra de Delia Zapata, y el cómo consiguió destacar, es necesario visitar también la obra de Sonia Osorio, pues ambas participaron del proceso de costeñización de forma diametralmente opuesta, pero valiéndose del mestizaje como argumento explicativo de la nación. Sonia Osorio fue, en la segunda mitad del siglo XX, la coreógrafa más reconocida del país, y su trabajo, aunque hoy en día es duramente criticado en el gremio de la danza folclórica colombiana por la espectacularización de lo tradicional, supo construir un relato escénico de nación que fue replicado por buena parte del campo de la danza. Su importancia en el campo de la danza fue reduciéndose progresivamente a partir de la Constitución Política de 1991, cuando otras formas escénicas de representar la nación, entre ellas las de Delia Zapata, comenzaron a ser revaloradas dentro de un discurso multiculturalista. No obstante, Sonia Osorio supo darle forma corporal y sentido narrativo, sin presencia explícita de conflicto, a varios de los imaginarios que flotaban dentro de la sociedad colombiana. Por eso, a pesar de contener estereotipos problemáticos de género, clase y raza fue abrazado y aceptado por parte de la sociedad. Tanto así, que Sonia Osorio y su agrupación participó activamente de importantes eventos como el Reinado Nacional de Belleza, programas de televisión y junto a Delia Zapata fueron consideradas las principales banderas de la danza folclórica.

García (2016) entiende que el concepto de trietnicidad sirvió a numerosos folcloristas para conciliar en el escenario las diferencias entre lo indio, lo español y lo negro. En su investigación doctoral *La fémina y la danza como experiencia de Nación*, García trata el caso de Sonia Osorio, quien a través de su principal obra *La Leyenda del Dorado*, elaboró un

relato unificado de nación utilizando mecanismos, formas de organización y personajes de carnaval. Ejemplo de ello es “el mapalé”, danza de origen negro, que la artista organizó alrededor de la copula como evento catártico y colectivo de una sexualidad. Donde por una parte se reforzaban los imaginarios eróticos, sexuales y primitivos que se tenían de la comunidad afrodescendiente, pero que a su vez, también eran reproducidos y aceptados por la sociedad, inclusive por la misma comunidad afro que entendía ese erotismo “como algo inherente” mostrando el grado de racialización interno. Bien lo explica García (2016b):

El mapalé asegura el contraste a lo ordenado, jerarquizado, pictórico y racional que le pertenece a los Andes y los Llanos, e invita a la cópula, la emoción, lo salvaje, lo primitivo que se asocia a lo negro, que es comunitario, indiferenciado y rudimentariamente estructurado. (p. 92).

Es decir, el éxito del mapalé de Sonia Osorio radica también en una sociedad, incluso un porcentaje importante de la comunidad afrodescendiente, que naturalizó imaginarios y los transformó en fronteras simbólicas que explican identidades y comportamientos sociales.

Otro cuadro importante por tratar, es “El Dorado”, este cuadro en línea con otras tendencias nacionalistas de América Latina, entre ellas la brasileña, coloca al *indio* (en singular pues no hay variedad de grupos) como pasado histórico y origen rico y lujoso de la nación, otorgando una condición de grandeza. El costo implícito estuvo en la invisibilización del indígena como comunidad contemporánea y la esencialización de su cosmovisión. El cuadro, basado en el relato fundacional de La Leyenda del Cacique Guatavita, quien ofrendaba orfebrería de oro a la Laguna, transformaba a los bailarines en artefactos que simulaban no solamente a las joyas, sino deidades. García (2016) lo explica del siguiente modo:

“La nariguera reforzó su tamaño y se relocalizó como brasier del bikini que apenas cubre la desnudez. Por efecto de tal inversión, el cuerpo que se omite en el Museo del Oro adquiere todo el protagonismo. El tunjo de oro otorga al cuerpo semidesnudo que lo porta, el valor, esplendor y sacralidad del objeto ceremonial y así se neutraliza la exhibición sexual convocando en el espectador extremo alejamiento y respeto (García apud Vásquez, 2019, p. 47).

Otro elemento que garantizó esta inmersión en el “*mundo de las deidades*” fue la acertada elección de la cantante Yma Sumac como intérprete. La cantante peruana, a través de su amplio rango vocal, conseguía construir una atmósfera de misticidad y de lo sagrado que conducía a la transformación de los cuerpos en objetos sagrados. Con estos recursos “*La Leyenda del Dorado*” se asentó como un estandarte explicativo alrededor de los orígenes de la colombianidad.

Este cuadro responde a la función patriótica y unificadora que identifica Poviña (1944), ya que construye significados que proponen sobrevivencias “milenarios” ligadas al

territorio y a una raza atemporal. Por otro lado, también unifica, pues crea, por no decir inventa, un pasado común, conectado mediante tradiciones que, como en este caso, pueden estar totalmente tergiversadas en función de las necesidades de la obra.

Este relato construido hábilmente por Sonia Osorio y su Ballet Nacional de Colombia por su éxito comercial terminó por convertirse en canon interpretativo para muchos de los grupos. De hecho, aún quedan remanescences de la narrativa y elementos dancísticos que produjo esta agrupación dentro del campo de la danza. De allí, la importancia de mencionarlo pues se torno la forma imperativa de representar la nación y justamente es sobre la que Delia Zapata constantemente hace un ejercicio de contrapeso desde los espacios que ocupa y obras que produce.

¿Dónde se encontraba Delia Zapata en medio del proceso de costeñización? Una vez realizada su primera presentación en el Teatro Colón y otras presentaciones por el país con su grupo de danzas del Atlántico. Delia decidió ir, junto con su hermano Manuel, a la otra costa del país: el pacífico. Esta región se caracteriza por tener la mayor concentración de población afro en Colombia.

El viaje, que duró 8 meses, tenía como propósito recolectar información sobre la historia, la tradición oral, las danzas del pacífico e intérpretes artísticos de las manifestaciones culturales. Todo esto para la conformación de un nuevo grupo de danzas y recolección de material para la obra literaria de Manuel Zapata.

Este primer ciclo de investigaciones se caracterizó por su precariedad y falta de experiencia académica, pues carecían de material investigativo como grabadoras y cámaras fotográficas, y no contaban con procedimientos sistemáticos para la recolección de datos. Generalmente, una vez en territorio, Manuel, médico de profesión, ofrecía sus servicios a cambio de historias, mientras que Delia ofrecía su trabajo como costurera con una máquina alquilada a los mismos habitantes del pueblo. En esencia, esta investigación era una empresa personal más que una interés o política pública por detrás, a pesar de la reciente importancia comercial que estaba cobrando la música de origen costeño y afrodescendiente en el país.

La bailarina describe el resultado del viaje de la siguiente manera “23 negros formaron este nuevo grupo que se llamaría *Danzas Folclóricas Chocuanas de Delia Zapata Olivella*. Otra nueva jira por el país abrió los horizontes folclóricos colombianos” (Zapata, S.F, p. 6). Este grupo interpretaba una amplia variedad de danzas, como jotas careadas, contradanzas, currulao, fugas, bunde, alabaos, romances, patacoré, berejú, torbellino, arrullos, abozas, guali, estampa de la jota sangrienta y solos de marimba. Entre sus integrantes destacaban Madolia de Diego (1937 - 2017), reconocida cantante chocoana, y Leonor

González Mina (1934 - 2024), cantante, compositora y defensora de la comunidad afrodescendiente, conocida popularmente como “la negra grande de Colombia”.

A pesar de que varios de estos ritmos musicales, danzas y artistas son considerablemente reconocidos en la actualidad, para mediados del siglo XX este contenido de origen afro era prácticamente desconocido y su presentación era inédita. Posteriormente, para 1957, Delia decidía unificar sus dos grupos, porque emprendería una gira internacional por Asia y Europa, especialmente en países aliados de la Unión Soviética. Las presentaciones incluyeron destinos como la Unión Soviética, China, Checoslovaquia, Alemania Oriental y Alemania Occidental, entre otros. Esta gira fue posible gracias a los contactos de su hermano en estos países, establecidos a través de movimientos de izquierda y grupos afros organizados.

Figura 5 - Delia Zapata con su grupo durante la gira en Europa



Fuente: Jstor - Scrapbook - History of dance and folklore. (sin fecha).

De estas primeras experiencias grupales se pueden observar estrategias que permitieron a Delia Zapata incorporar lo “negro” al relato de nación y la creación de

contenido escénico sobre este tema. En primer lugar, logró la consolidación de una red de folcloristas afrodescendientes provenientes tanto del pacífico como del atlántico colombiano a través de la conformación de su grupo de danza. Es decir, Delia transformó su subjetividad en una pregunta colectiva al trabajar sobre su relato de nación, recurriendo a practicantes nativos de las danzas y músicas. Por otro lado, complementó este esfuerzo con la clase media afrodescendiente académica que estaba emergiendo en las ciudades grandes del país como Bogotá, Cali y Medellín.

Como resultado, su forma de investigar y crear obras tuvo una cantidad importante de replicadores, interesados en encontrar el papel cultural que tuvo la diáspora africana y las personas negras en la construcción de una cultura nacional. Las danzas folclóricas, en este contexto, fueron una puerta de entrada a discusiones más complejas hacia la comprensión de lo afro al estudiar prácticas culturales, modos de vestir, tradiciones, músicas y danzas, en un ejercicio de reconocimiento que posibilitó construir conocimientos y memoria que ya existía alrededor de poblaciones o tradiciones de otras regiones del país.

Este ejercicio era, para ese momento histórico, extremadamente necesario para superar el estatus de “objeto vulgar” atribuido a las expresiones culturales afrodescendientes, consideradas como indignas de ser conocidas o valoradas. En Brasil y Colombia, el elemento de africanidad era visto por algunos sectores como un problema que “degeneraba” la raza. Por ello, no tenía cabida dentro del mestizaje hegemónico promovido por ciertas élites que buscaban marginar y superar estas expresiones culturales.

En este sentido, se observa como el trabajo de Delia actuó como un contrapeso frente a la inclusión sexualizada que predominaba en gran parte del campo de la danza durante el proceso de costañización. Su labor, caracterizada por una mayor disciplina investigativa y trabajo de la mano de la población local, produjo unas danzas menos influenciadas por el relato más predominante de aquella época. Es decir, un relato de mestizaje que funciona como alternativa al hegemónico. Así, Delia Zapata, en los siguientes años, reforzaría esa metodología académica que le permitió construir un relato propio sobre el mestizaje

Propuestas de la costañización - Delia Zapata frente a Sonia Osorio

Tabla 3 - Propuestas de Sonia Osorio y Delia Zapata

Sonia Osorio	Delia Zapata
Figura 6 - La Leyenda del Dorado.	Figura 7 - Atabi: La última profecía de los Chibchas



Fuente: Ministerio de Cultura, 2012. Fotografía original: Luis Melo. Archivo personal de Marvel Benavides.



Fuente: ATABI - Newspaper clipping about performance of ATABI, 1977. Periódico El Vespertino 09/11/1976.

Figura 8 - El Mapalé de Sonia Osorio



Fuente: Galeria de Fotos Ballet Nacional de Colombia, 2024.

Figura 9 - El Mapalé de Delia Zapata



Fuente: Jstor Scrapbook - various dates. Periódico El Colombiano Marzo de 1959.

Estas fotografías ofrecen pistas de como Delia Zapata abre paso a lo “negro” y a lo “indio” en su relato de nación mestiza. Por ejemplo, mientras en la figura 5 se ve claramente como la mujer se torna objeto-ofrenda del ritual que es *La Leyenda del Dorado*. Por otra parte, al observar la figura 6 que corresponde a la danza *Atabi: la última profecía de los Chibchas*, se puede contemplar una representación diferente de la cuestión indígena. Las dos obras escenifican al mismo grupo étnico, Los Chibchas o Muiscas. Pero, las formas son radicalmente opuestas.

Atabi: la última profecía de los Chibchas es una obra de teatro creada en colaboración entre cuatro autores: Delia Zapata a cargo de las coreografías, danzas y dirección; Fernando González director; Rosario Montaña a cargo del montaje y dirección; y Raúl Mojica responsable de los arreglos musicales. Esta obra se encuentra basada en el texto *Mitos, leyendas tradiciones y folclor del Lago de Tota*, escrito por la antropóloga Lilia Montaña de Silva Celis. Dicha investigación recopiló relatos de campesinos de la región sobre *La última profecía*. La obra retrata un conflicto civil dentro de la misma comunidad Muisca, representada en las pugnas entre sus líderes, entre ellos, el protagonista, el Zaque¹¹ Atabi, quien intentó, infructuosamente, frenar aquella lucha porque premonizó la llegada de los españoles y la consecuente caída de la civilización muisca frente a los conquistadores, escenificada a través de la muerte de Atabi a manos de un español.

De la obra se pueden destacar varios elementos como: la fusión entre historia y mito que se da en el protagonista Atabi, pues el director F. González se dió la libertad de combinarlo con una figura histórica, el cacique Tundama, que se enfrentó a los españoles durante el periodo de la conquista, y a partir de allí construir un paralelismo con el presente dando un mensaje acerca de que se continúa cayendo en el conflicto por causa del desconocimiento de la historia, como bien lo deja claro el prólogo de la obra a cargo del personaje del pregonero:

Figura 10 - Guión Atabi

PREGONERO
Hago el papel en esta obra
de un pregonero chibcha,
muerto ya hace mucho tiempo,
y por fortuna,
antes de la conquista española.
Hoy venimos a ustedes
desde la lejana oscuridad
de nuestro pasado ignorado
para recordarles
que también nosotros los antiguos chibchas
somos parte de la historia americana,
y de nuestro sacrificio histórico
habrán de sacar experiencia muy profunda
los hombres americanos de hoy
que nos quieran escuchar.

Fuente: ATABI - Multiple iterations of script for
“ATABI.”, 1976.

Hago el papel en esta obra
de un pregonero chibcha,
muerto ya hace mucho tiempo,
y por fortuna,
antes de la conquista española.
Hoy venimos a ustedes
desde la lejana oscuridad
de nuestro pasado ignorado
para recordarles
que también nosotros los antiguos
chibchas
somos parte -de la historia
americana,
y de nuestro sacrificio histórico
habrán de sacar experiencia muy
profunda
los hombres americanos de hoy
que nos quieran escuchar.

¹¹ Título de nobleza y gobernanza dentro de la cultura muisca.

Así, Delia Zapata participa activamente en la creación de una obra que posiciona lo “indio” desde un lugar más contemporáneo y crítico, porque se vale de argumentos como la mezcla entre mito e historia al misturar el protagonista con personajes históricos, como el Cacique Tundama; una mayor precisión histórica que se puede observar en la elección de los vestuarios (figura 7), los cuales presentan una mayor correspondencia con lo que realmente eran las ropas ceremoniales de la comunidad Muisca; la música fue compuesta de acuerdo a instrumentos musicales disponibles para ese momento histórico; y el hecho de estar basada en relatos de tradición oral de la región Cundiboyacense del país. Estos elementos al estar presentes en la obra, construyen un relato más coherente a lo que fue la realidad material de estas comunidades, y además abren espacio a una discusión más compleja sobre la participación de lo indígena en el relato de nación, así como la complejidad de estas comunidades. Es decir, esta obra, que supo ser pionera en su temática, también coloca a lo indígena como origen de la nación, pero lo hace en términos más profundos al mostrar con mayor cuidado la organización social y los efectos de su cosmovisión sobre la misma, además de representar el conflicto que generó la llegada de los españoles, mostrando que el relato del mestizaje tiene detrás de sí mismo un pasado de violencia, que no fue un encuentro pacífico.

Mientras tanto, la labor de Delia Zapata a cargo de las coreografías fue reconocida por la crítica de danza, Nohra Ramirez, del siguiente modo:

“Delia se reflejó en los dos montajes, porque en ellos se vió la precisión histórica, así como la pureza del folclor y la exactitud de los movimientos. Y son estos los elementos que precisamente hacen que Delia sea la voz más autorizada y la bailarina más completa del país (...) se demostró gran pureza folclórica y autóctona” (Atabi, 1977, p. 16).

Esta crítica encontrada dentro de una libreta con recortes de prensa hecha por la misma Delia Zapata sobre la recepción de la obra, demuestra con precisión las exigencias del medio folclórico de la época en torno a la noción de “pureza” y “autenticidad” impuestas a cualquier hecho escénico relacionado con manifestaciones culturales tradicionales. Esta exigencia de “pureza”, que también era una de las banderas de Delia Zapata, solía responder más a la creatividad y recursividad del coreógrafo que a una representación estrictamente fiel.

En el caso de *Atabi*, la bailarina creó la coreografía de la *danza de la honda*, que representaba uno de los momentos más importantes de la obra, inspirada en una danza de la comunidad indígena Guahibo, que habita en los llanos orientales. Sin embargo, esta comunidad no tuvo relación alguna con la comunidad Muisca. Es decir, la obra coreográfica, aunque, tenga un componente investigativo más sólido, no representa esa “pureza” ni

“precisión histórica de los movimientos” que se esperaba en el discurso folclórico de la época. No obstante, el argumento de la autenticidad estuvo presente a lo largo de las creaciones de Delia Zapata, lo que demuestra el peso de los discursos folcloristas de su contexto histórico sobre sus obras. Asimismo, muestra que la “autenticidad” es una elaboración que se acomoda de acuerdo a las necesidades creativas e ideológicas del coreógrafo.

Respecto a la inclusión de lo negro durante el proceso de costeñización, las figuras 8 y 9 permiten anticipar algunos elementos que diferencian la propuesta entre Delia Zapata y Sonia Osorio. Mientras que el *mapalé* de Sonia Osorio utiliza un vestuario que apela a un imaginario de primitivismo y erotismo —con bikinis de estampado animal (*animal print*) y hombres con taparrabos—, esta estética recuerda ampliamente a filmes de Hollywood como *Hace un millón de años*¹², pero llegando incluso a llevar más lejos la exposición corporal al reducir el tamaño del bikini en comparación con las producciones cinematográficas que estaban en boga durante la década de los sesenta.

El vestuario complementa una coreografía que destaca por elevaciones, posturas y levantamientos propios del ballet mezclados con intensos movimientos ondulatorios de cintura y sugestivos movimientos de pecho y pelvis al ritmo de la tambora. A su vez, quien lideraba la danza era una pareja, hombre y mujer, y en torno a ellos giraba esa seductora celebración corporal. Para el público que veía esta obra resultaba inevitable no asociar el *mapalé* a una voluptuosidad y carnalidad de los cuerpos en una celebración del encuentro heterosexual.

Esta obra contribuyó a reforzar esos imaginarios sociales que concebían a la comunidad negra como un grupo prominentemente sexual y anclado a un pasado primitivo. Incluso hoy en día, el *mapalé* sigue siendo asociado por una considerable parte de la población colombiana a estos estereotipos. Las posturas y la estética observadas en la figura reflejan claramente el proceso de filtración que atravesaban las danzas tradicionales para integrarse a una identidad nacional. Esta transición, que el ballet posibilitaba, le da el crédito suficiente para autodenominarse como danza nacional.

La danza, al realizar este tránsito del contexto rural al urbano, adquirió nuevos significados. Por un lado, su sexualización fortalecía estereotipos sexuales respecto a la comunidad negra; por otro lado, representaba un proceso de liberación sexual y corporal, especialmente para mujeres blancas. En un país con una fuerte tradición católica, esta danza

¹² Título original: *One Million Years B.C.* (1966)

introdujo una celebración de la sexualidad nacional que hasta entonces había sido mayoritariamente rechazada. Las dos caras de la danza y sus procesos de identidad nacional.

Al observar la figura 9, ya es posible resaltar unas diferencias respecto a la representación del mapalé. El vestuario, por ejemplo, cambia a un pantalón largo y sin camisa, esto sucede porque Delia Zapata asocia al mapalé a una danza de laboreo, en ella los bailarines son tanto pescadores como los propios peces. El fuerte y rítmico golpe de tambora se mantiene al igual que los movimientos vigorosos y rápidos que parten del centro del cuerpo hacia las extremidades. Sin embargo, la motivación del movimiento es distinta: la fuerza ya no busca seducir ahora expresa un esfuerzo por seguir el ritmo del tambor y simular el potente contoneo del pescado cuando se encuentra fuera del agua. El bailarín en la fotografía plasma este esfuerzo, y aunque su cuerpo indica un proceso de disciplinamiento dancístico-corporal, no recurre a los principios del ballet. En su lugar, emplea recursos propios de la danza afro colombiana, como la enérgica gestualidad, la disociación de diferentes partes del cuerpo, movimientos repetitivos y una marcada inclinación hacia la tierra, en contraste con el ballet, que privilegia una ligereza y rigidez del cuerpo.

De igual manera, la foto contiene un aporte significativo de Delia Zapata, pues detrás del bailarín, está en el público el entonces Presidente de Colombia, Misael Pastrana Borrero (1970-1974), quién entregaría el título de Ballet Nacional a la agrupación de Sonia Osorio. Delia Zapata presentó su versión del aporte afrocolombiano para la identidad mestiza en varios de los escenarios más importantes del país y las presentó siendo danzadas por sus mismos portadores, sin mayor influencia de un proceso de filtración mediante el ballet. Es decir, llevó a la misma comunidad afrodescendiente a espacios que le eran negados en ese entonces para que demostrase que su cultura hace parte de la colombianidad.

Durante esta etapa inicial del proceso de costañización, se observa a una Delia Zapata que va a posicionar lo afro desde una perspectiva más académica. Esto se evidencia en su mayor fidelidad al vestuario, las características de los movimientos, la música y las escenas costumbristas. Asimismo, Delia construye un posicionamiento histórico de la comunidad afro al destacar figuras y acontecimientos clave, como la rebelión cimarrona de Benkos Biohó y los aportes de la comunidad afrodescendiente en la campaña libertadora de Simón Bolívar y Francisco Paula de Santander. Con ello, su objetivo era constituir un protagonismo histórico de las comunidades afrodescendientes dentro de ese entramado triétnico del mestizaje.

Figura 11 y 12 - Colombia Negra de Delia Zapata



Fig. 11. Fuente Jstor Scrapbook - Various Dates. sin fecha. Poster de Colombia Negra - evento especial realizado durante la Feria de Cali.



Fig. 12. Fuente: Jstor Scrapbook - Various Dates. sin fecha. Delia Zapata y su grupo en el extinto periódico Voto Nacional, artículo: dos mujeres enaltecen el folclor nacional.

En la figura 11 se evidencia con claridad el propósito del trabajo de Delia Zapata. Hasta ese momento, el mestizaje predominante en Colombia se reconocía bajo parámetros racializantes que priorizaban la cultura blanca y andina del país, ahora tenía un contrapeso desde la escenificación de otros significados de lo “negro”.

El hecho de nombrar al evento “Colombia Negra” implicaba reconocer un componente de africanidad dentro de la identidad nacional. A esto se suma la inscripción que acompaña la parte inferior del póster: “*conozca y admire los bailes y canciones de nuestras vertientes negras*”. Este enunciado significaba reconocer la participación de la cultura negra dentro de ese entramado regional y racial planteado por los estudios folclóricos colombianos. Dichos estudios, inicialmente, sólo destacaban las expresiones culturales andinas y, en menor medida, la cumbia de la costa atlántica, mientras ignoraban a las tradiciones que pertenecían a la costa pacífica colombiana. Cabe, señalar, no obstante, que el reconocimiento de las danzas de la costa pacífica colombiana tardó mucho más en integrarse a unos imaginarios de identidad nacional y en aparecer en el repertorio de los grupos de danza folclórica, en comparación con las danzas de la costa atlántica. Delia Zapata fue vital en este proceso de incorporación del pacífico a una identidad nacional, pues facilitó la aparición de artistas, danzas y rasgos culturales de esta región en diferentes escenarios nacionales.

En este sentido, durante este proceso sociocultural de la costeñización, en el cual la identidad colombiana se movilizó hacia diferentes valores e imaginarios para reconocerse como un país caribeño, alegre, sexy y musical, en contraposición al imaginario andino de recato, control y melancolía, la danza cumplió un papel esencial. Le dio un cuerpo y una forma de moverse a esa nueva comprensión de la identidad colombiana, en la que el cuerpo triétnico ahora presentaba una presencia más visible de lo indígena y lo negro, e igualmente importante, un cuerpo que resolvía estas diferencias regionales en medio de una época marcada por las consecuencias de la violencia de la década de los 50 y el surgimiento de las guerrillas contemporáneas.

El proceso de costeñización ofreció la posibilidad de concebir la colombianidad bajo elementos identitarios ajenos a la violencia que azotaba al país en ese momento (Wade, 2002). Dentro del periodo que comprendió este proceso, Sonia Osorio obtuvo más reconocimiento y fama debido a su pertenencia a grupos de élite social, lo cual le permitió escenificar jerarquías y valores hegemónicos que expresaban con mayor facilidad lo que primaba en aquel momento.

Por otro lado, Delia Zapata, en este periodo, consiguió fortalecer su red de contactos, escenificar sus primeras obras importantes y construir un discurso de mestizaje paralelo, que sería reconocido con mayor fuerza desde las instituciones estatales a partir de la Constitución Política de 1991, la cual promueve una nación multicultural y el deber de reconocer y proteger a las comunidades indígenas y negras que ocupan el territorio.

3.2.3. Delia Zapata, la investigadora.

En 1963, Delia Zapata fue nombrada directora de la sección de Danzas y coreógrafa del Departamento de Investigación del Instituto Popular de Cali. Allí realizó dos investigaciones, la primera abordó la cultura afrodescendiente ribereña en el municipio de Guapí, departamento del Cauca, al sur del país. La segunda investigación se centró en los indios cholos (actual comunidad Eperara Siapidaara) en el municipio de San Sebastián, también en el Cauca.

Durante este periodo, conoció al musicólogo Georg List, de la Universidad de Indiana, quien estaba investigando manifestaciones musicales en el Departamento de Bolívar. Este acercamiento académico resultó en una invitación para realizar un intercambio cultural y académico en los Estados Unidos, becada por la OEA, en 1965. Esa estancia de casi dos años le permitió a Delia Zapata acercarse a dos referentes claves en su carrera: Georg List y Katherine Dunham.

Con Georg List, Delia reforzó la idea de que las danzas solo pueden ser investigadas a través de un método antropológico que consistía en una inmersión directa en campo y recolección de datos mediante diario de campo, grabadora, magnetófono. Junto a List, dictó conferencias sobre generalidades de las danzas negras colombianas en las Universidades de Michigan e Indiana. Mientras que, con Katherine Dunham, participó como su estudiante en el curso Danzas Negras Africanas, que según Zapata (1967) fue fundamental para reconocer la raíz africana de las danzas colombianas.

La influencia de la bailarina norteamericana Katherine Dunham sobre Delia Zapata radica en su innovación en el campo de la danza, al ser pionera de la *danza moderna afro-americana*. En su propuesta elementos afro se fusionaban con la danza moderna a través de una técnica innovadora que se basa en el principio de disociación de varias partes del cuerpo en función del seguimiento del ritmo o los requisitos de la danza. En esta técnica, se exploran los diferentes rangos de movimiento que tiene cada parte y luego se adecuan a la música.

Al revisar la técnica de enseñanza de la danza folclórica de Delia Zapata, se pueden observar influencias del método Dunham. Así lo reconoce la misma Zapata (1967), quien afirma “Nuestras danzas son demasiado expresivas para someterla a la escuela rígida del ballet (...) cuando he tenido elementos que han estudiado ballet se sienten casi incapaces de relajar sus músculos para asimilar el ritmo (...) es por eso que me inclino hacia la danza moderna” (p. 8). Esta elección se debe a que la danza moderna se adecua a los principios de movimiento de las danzas afro con mayor facilidad, debido a que se centra en el contacto con el suelo y peso corporal, en contraste con el ballet. Además la danza moderna tiene una técnica más libre y expresiva que se adapta al tema o emoción que se desea expresar.

Esta libertad creativa que ofrece la danza moderna fue vital tanto para Delia Zapata como Eros Volúsia. No obstante, cabe resaltar que, a pesar que la técnica de movimiento tenga mayor relación con la danza moderna, la estructura narrativa de las danzas de Delia Zapata corresponde a la producida por los ballets folclóricos, que suelen realizar revistas por las tradiciones dancísticas o contar relatos de un determinado territorio.

Por tanto, cada una de las etapas de la técnica de Delia Zapata estuvo profundamente influenciada por las enseñanzas de Katherine Dunham. Ejemplo de ello, es la descripción de la segunda etapa: la relación cerebro-muscular, dada por la relación del cerebro con todas y cada una de las partes del cuerpo con apoyo del ritmo, y luego se relacionan diferentes partes del cuerpo entre sí, para comenzar la coordinación corporal (Martínez apud Delgadillo, 2012). Esta etapa, que responde a un ejercicio de disociación, refleja la influencia directa de

Dunham en el método de enseñanza de Delia Zapata. Una técnica que responde más a las dinámicas de danzas de origen afro.

Este aspecto fundamental, ya que la danza folclórica se pensaba en función de la relación jerarquizada ballet y danza popular, mientras la danza moderna, en su condición de técnica importada, permitió explorar otras dimensiones corporales. En otras palabras, la danza moderna, además de una respuesta contra el formalismo del ballet, en Europa, a través de Isadora Duncan, sirvió para lidiar con la experiencia del fascismo, en Katherine Dunham permitió crear una forma de comprensión y aprehensión de la experiencia afrodiaspórica en América. Por esta razón, el método Dunham, danza afromoderna, termina siendo relevante para Delia Zapata, porque le permitió sistematizar corporalmente y darle forma escénica a manifestaciones dancísticas de origen afrocolombiano.

Otro aspecto fundamental para entender la parte investigadora de Delia Zapata es su concepción del folclor bajo la cual construye sus obras. Delia Zapata es considerada, dentro del subcampo de la danza folclórica, como parte de la escuela de tradición folclórica con orientación académica, junto a otros maestros como Jacinto Jaramillo, Hernando Monroy, Jaime Orozco, entre otros. Esta escuela es heredera de las reflexiones de la época acerca de concepciones románticas y costumbristas del patrimonio cultural.

Mientras que en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, la documentación inicial de las tradiciones culturales fue realizada más por escritores que por investigadores, ejemplo de ello son Ricardo Rojas, Ezequiel Martínez, Oswaldo de Andrade y Mario de Andrade que valorizaron el patrimonio folclórico e histórico dentro de la historia nacional a través de una mirada literaria (Canclini, 1990). No obstante, como el mismo Canclini (1990) enuncia, terminó por contribuir al divorcio entre las élites y los pueblos, sobre todo en sociedades con alto índice de analfabetismo, pues la cultura termina reservada para unas minorías letradas, y, en consecuencia, también sus usos simbólicos. Es decir, estas élites y estudiosos del folclor determinaban qué era lo tradicional, lo digno de ser conservado y lo que debe ser reproducido desde las instituciones estatales. El folclore llevó consigo una sensación de distanciamiento condescendiente, de subordinación y de las costumbres como reliquias (Thompson apud Bolívar, 2006, p10). Por lo tanto, mediante este llamado a la diferenciación cultural, racial y regional se fortaleció un consenso sobre la cultura nacional que trae por detrás de sí la legitimación de un orden y el discurso moderno, en el cual el espacio urbano está sobre lo rural, lo blanco sobre lo negro y la civilización sobre la barbarie.

En el caso de Colombia, esta valorización del folclor surge de la mano del programa de gobierno, La Revolución en Marcha, del gobierno de Alfonso López Pumarejo

(1934-1938). La República Liberal tenía un proyecto político con dos objetivos: una modernización social a través de una serie de reformas sociales e institucionales que iban acompañadas de un esfuerzo de refundación nacional que reforme la identidad nacional (Zapata-Cortés, 2010). En otras palabras, la creación de una memoria colectiva que genere una experiencia nacional. Delia Zapata es entonces influenciada por estos discursos, diferentes al de los gobiernos conservadores, que pretendían más por una unidad de nación determinada por la homogeneidad.

Así, como en el resto de América Latina, había un crecimiento de las misiones folclóricas (investigaciones sobre el patrimonio cultural en distintos territorios), así como la realización de las primeras investigaciones antropológicas, que en el caso de Colombia terminaron en acciones institucionales como la Encuesta Nacional Folclórica de 1942 realizada por el gobierno liberal, donde quedaron por fuera todas las expresiones culturales provenientes de la costa caribe y pacífica colombiana. Ni siquiera en la idea de nación mestiza del gobierno liberal existían la costa caribe y pacífica como participantes de una cultura nacional. Esto sucedía porque este mestizaje institucional aceptaba hasta cierto punto la diferencia, en tanto no significase un cambio en la constitución moral y física del pueblo (Arias, 2007).

De este modo, la concepción del patrimonio cultural se tradujo en acciones folcloristas inspiradas en ideales de rescate y fortalecimiento de lo propio, que terminaron degenerando, muchas veces, en acciones esencialistas, estereotipos culturales y tipologías llenos de características a no cambiar (Blanco, 2009). Desde este momento se articuló, lo que Wade (2002) identificó como la construcción política y cultural de Colombia como un país de “regiones”. Esta forma de comprensión de la colombianidad influyó claramente en la vida y en la obra de Delia Zapata, porque permitió integrar sincrónica y diacrónicamente varios sistemas de prácticas simbólicas bajo un esquema de diferenciación territorial.

Así, en el trabajo de Delia Zapata, se levantan elementos dicotómicos entre el peso de una tradición folclorista propia de su época y su agencia como artista que trabaja con la tradición musical y dancística, especialmente de comunidades negras e indígenas. Delia Zapata interpela la identidad colectiva a través de los recursos de su historia, es decir, a través de sus grupos de danza, investigaciones y circulación en espacios afrodescendientes ella encuentra, en términos de Hall, la posibilidad de devenir dentro de ese discurso del mestizaje, proveyendo otra forma de incorporar lo negro a la nación y generando otras respuestas sobre “*en qué podríamos convertirnos*” bajo un mestizaje que no este demarcado por jerarquias raciales, sino un balance de aportes de cada grupo. Esto demuestra un proceso de reutilización

de la tradición, es decir, una visita al pasado con el fin de transformar las determinaciones que generan las fronteras y estereotipos problemáticos del presente de Delia Zapata. Esto significa que cuando Delia Zapata visitaba comunidades junto a su hermano Manuel, se formaba con Katherine Dunham y creaba obras, aludía a resignificar los datos que produjeron una identidad mestiza que ella consideraba que no la recogía ni a ella ni a sus pares. Demostrando así, que es posible participar en la redefinición de lo político, en contraste con visiones hegemónicas del mestizaje, a través de campos que no parecen generar mayor impacto en la sociedad, como lo es la danza folclórica colombiana.

No obstante, también es necesario llamar la atención acerca del contexto histórico que influye tanto en Delia Zapata y produce elementos, que hoy en día se podrían considerar como contradictorios, pero que para ese momento histórico eran movimientos coherentes. Muestra de ello es que sus ideas de rescate y fortalecimiento del folclor a nivel nacional pueden terminar en el fortalecimiento de esencialismos y determinismos, que refuerzan fronteras sociales y congelan las chances de transformar a través de la tradición, como bien lo muestran esos compilados folclóricos de mediados de siglo XX que resultan siendo un manual de características inmodificables generados desde la escuela de tradición folclórica con orientación académica. Por ejemplo, Delia Zapata denunciaba la transformación de la cumbia del siguiente modo: “Es una lástima que no se haya adelantado ninguna investigación sobre sus orígenes (...) tiende a desaparecer (...) actualmente se le baila muy deformada en los salones de baile y aun en las plazas públicas” (Zapata, S.F., p. 28). Ese término “deformada” ya permite entrever ese congelamiento de la tradición en función de unas características determinadas desde el campo académico, así como una negación a las transformaciones que pueda tener la cumbia dentro de las plazas populares, esas mismas que crearon la tradición que ahora se protege, pasando por encima de ese valor funcional que la misma Delia Zapata reconoció: “el folclore es esencialmente el estudio de las supervivencias de las condiciones más primitivas de las comunidades civilizadas, muchas de las cuales persisten porque aún tienen un valor funcional (Haddon citado por Zapata, S.F., p. 76). De hecho, la cumbia en Colombia a diferencia de otros países de América Latina se estableció como danza folclórica y no dio el salto a la danza popular, en parte por el peso de esta tradición académica que negaba variaciones sobre el género.

De igual manera, el mestizaje, como marco explicativo de la nación, también tiene sus problemas, como la sobresimplificación de los procesos sociohistóricos, ya sea a través de la ideologización excesiva o la pérdida de rigurosidad histórica. Por ejemplo, Delia Zapata explica la cumbia y sus orígenes de la siguiente manera:

“La comprobación del origen de la cumbia se liga a la integración del cóctel americano y llega a las raíces de nuestro ancestro triétnico, cuyos tres ingredientes, mezclados ya en diferentes proporciones, forman la síntesis de la Nación colombiana”. “El tañido propio de los instrumentos que acompañan con su música la coreografía de la cumbia así lo demuestra: tambores de acento negro; flautas de gemido indígena; el vestido y el canto revelan el estilo hispánico (...) Un equipo o conjunto coreográfico en el que confluyen la rítmica euforia del negro, la cadenciosa melancolía del indio y el donaire del español”. “Es como una síntesis musical de nuestra nacionalidad” (Zapata apud Ochoa, 2016, p39).

En ese apartado, se puede ver la triétnicidad del mestizaje como elemento explicativo de la cumbia y, en consecuencia de la Nación, en el cual participan negros e indígenas. No obstante, participan bajo un esquema de determinismos sociales, donde son descritos bajo un lenguaje romántico propio del folclorismo de la época de Delia Zapata. De hecho, como describe Wade (2002), los pueblos indígenas y negros son percibidos como portadores de la tradición, pero también son vistos en términos de una búsqueda de la autenticidad. Por lo tanto, hay un marco discursivo del mestizaje del que Delia Zapata no consiguió escapar totalmente: los esencialismos. Esto condujo a la construcción de obras e investigaciones que no consiguieron escapar totalmente de los efectos de las visiones hegemónicas sobre lo afro explicado a través de su fisicalidad y el indígena explicado por medio de un aura de misticismo que le rodea.

De igual manera, a pesar de la denuncia de Delia Zapata sobre la falta de investigación, esto no le impidió crear un relato acerca de la misma que se acomodará a las necesidades de su relato de mestizaje. Un relato en el que la cumbia significa la unión triétnica, que, a pesar de tener un pasado violento, representado en la esclavitud y exterminio cultural, su resultado era pacífico y se manifestaba en el colombiano contemporáneo. De hecho, la explicación de Delia Zapata del mestizaje es similar a la construida por Gilberto Freyre en *Casa Grande & Senzala*:

El (los negros), a través de su esclavitud y a través de todo, siempre fue imponiendo poco a poco su propia cultura, y es lo que hoy produce el mestizaje. No lo hace directamente, pero, a través de las ancianas y las esclavas criando los hijos de los blancos, van dándoles, amamantándolos con sus tradiciones, con sus creencias, y eso va calando entre la comunidad. Que luego, al producirse otros mestizajes, como ya directamente tener hijo de blanco, en fin, eso ya va tomando fuerza. Lo que pasa es que aquí, en Colombia, nunca le hemos querido dar el puesto a la influencia negra que le corresponde. Es decir, hasta ahora estamos empezando a hablar que tenemos una tradición indígena, pero del negro no se dice nada, ni de su participación, inclusive, en la gesta libertadora. Es una tarea que la historia tiene que hacer (Musicalafrolatino, 2024).

Delia Zapata da un importante paso al reconocer el peso de la esclavitud en la construcción identitaria de país. No obstante esta opresión es dejada en el pasado y sus efectos en el presente son apenas marcados como una tarea de la historia y no de una deuda histórica de la sociedad hacia la comunidad afrodescendiente. Esta simplificación histórica acontece porque como dice Viveros (apud García, 2016):

Si bien es posible reconocer el potencial del mestizaje para desafiar las hegemonías raciales prevaletentes, no hay que olvidar que el mestizaje supone considerar las relaciones sexuales y racializadas que lo hacen posible, y que éstas no necesariamente implican desafiar el orden socioracial: por el contrario, en muchos casos no hacen sino confortarlo y reproducirlo (p. 82).

Es decir, ese sincretismo ontológico que subyace en el mestizaje dificulta cuestionar la desigualdad y el orden racial, incluso cuando este es de carácter no hegemónico, como el de Delia Zapata. El mestizaje propuesto por Delia Zapata dio cabida a lo negro y a lo indígena a través de la amplificación de sus manifestaciones culturales, estéticas, músicas y danzas dentro de ese relato de nación. Sin embargo, estuvo limitado porque no pudo pensar más allá de los límites del mestizaje para abrirlo hacia otros senderos que no se concentraran tanto en ver lo negro y lo indígena como un componente ancestral que colaboró en la configuración de la triétnicidad, sino que también permitieran hablar, en contemporáneo de la participación activa de estas comunidades. Muestra de ello es su método de investigación, que insistía en ir hacia las regiones más alejadas de la civilización occidental para encontrar la manifestación más “pura” de la tradición. Para así, generar tipologías y padronizar tanto en las obras de danza como en los productos académicos, y así tener una autoridad capaz de deslegitimar a quienes realizaban las danzas de forma diferente. De hecho, fue común la publicación de artículos por parte de Delia Zapata en la *Revista de Folklore Colombiano*, la cual enunciaba diferencias y jerarquías de raza, clase y cultura en función de legitimar un mestizaje no conflictivo, al tiempo que configuraba una perspectiva de la cultura que ignoraba las contradicciones sociales del país (Buitrago, 2017)

De igual manera, otro aspecto que ni la misma Delia Zapata consiguió superar es la dicotomía moderna entre lo urbano y lo rural. En efecto, lo rural, incluso en la actualidad, se sigue legitimando solo cuando pasa por los conocimientos y las estructuras de la ciudad. Es decir, la tradición del pacífico y el atlántico se transforma en nacional únicamente cuando comienza a ser reconocida y estudiada en las grandes metrópolis, donde es difundida masivamente a través de los medios de comunicación, procesos de comercialización y la ideología contingente del Estado. Esto refuerza el proceso de inclusión abstracta y exclusión concreta que señala Canclini (1990). No obstante, también es necesario reconocer que este elemento hace parte de un gran proceso macrosocial e histórico que, en ocasiones, supera la actuación de un único agente, en este caso Delia Zapata, y más aún, cuando no tiene el control sobre herramientas institucionales, sino que hace parte de un campo como la danza que, aunque puede llegar a influenciar poderosamente sobre nociones identitarias, no es la principal herramienta social e institucional diseñada para mudar sobre la identidad.

En este sentido, Delia Zapata va a proveer un nuevo relato de nación donde se resalta la valentía del negro y se explora más detalladamente lo indígena como componentes de la nación. Representaciones que van a resignificar la noción de estos grupos culturales en la cotidianidad. Como afirma Zapata (2010) “Esta comprensión histórica potencializa un universo significativo para posicionar al “negro” como una realidad sociocultural susceptible de ser definida e identificada en sus diferentes proporciones” (p. 96). No obstante, este trabajo se distancia de la investigación de Zapata (2010) cuando dice que la representación folclórica de Delia Zapata no cae en problemáticas estructurales como el “purismo” y el “esencialismo”, debido a que su obra coreográfica e investigativa al estar enmarcada sobre todo en estudios folcloristas de las décadas de los cincuentas y sesentas ha detentado formas de “purismo” al enquistar en el subcampo de la danza folclórica unas tipologías de cómo debe ser ejecutada cada danza tradicional y lo que no quepa ahí sea llamado de *deformación* o también pasando por su descripción de la cumbia donde a pesar que reconoce los tres grupos que conforman la triétnicidad lo hace acudiendo a los términos costumbristas y románticos de la época que fijan a los grupos sociales. Es decir, el trabajo de Delia Zapata presenta limitaciones dictadas por su mismo contexto histórico y círculo de producción académica y coreográfica que derivan en la construcción de una orientación académica para el folclor que fija las tradiciones en instituciones de folclor, manuales o compilados o en determinados maestros del género produciendo su exotización y limitando su capacidad de renovarse para configurarse como estrategia enunciativa de los grupos contemporáneos herederos de esa tradición.

3.2.4. Proyecto a futuro-Utopía de Delia Zapata

Esta experiencia como investigadora folclorista y coreógrafa le permitió a Delia Zapata pensar, y a veces, hasta concretar espacios de nuevas experiencias donde consolidar su visión de futuro. Por ejemplo, a través de su experiencia de estudio en los Estados Unidos, giras internacionales y estancia laboral en el Instituto Popular de Cali ella entendió como necesario la creación de una Escuela Nacional del Folclor. Aunque esta idea nunca llegó a concretarse, le permitió a Delia Zapata crear y consolidar otras estrategias como el Instituto Folclórico Colombiano, la Licenciatura en Danzas y Teatro en la Universidad Antonio Nariño y el Grupo de Danza Folclórica de la Universidad Nacional de Colombia, todas ellas orientadas para fortalecer su proyecto de preservación y divulgación de las tradiciones colombianas y profesionalización de los bailarines.

En 1965, Delia Zapata escribió un Plan de Estudios para la creación de la Escuela Nacional de Danzas Nacionales. En este documento, defendió la implementación de una gimnasia basada en los bailes nacionales.

“Mantenerlos físicamente sanos y a la vez que aprendan sus bailes nacionales, creándoles así un sentimiento patriótico. (...) He estructurado una gimnasia basada en los bailes nacionales: he tomado cada paso de nuestros bailes y lo he convertido en ejercicios gimnásticos con un doble resultado: conseguir de los estudiantes elasticidad en sus cuerpos y aprendan a la vez sus propios bailes” (Zapata, 1965, p.3)

Este proyecto estaba encaminado en dos direcciones: por un lado, la propuesta de una gimnasia basada en las danzas nacionales, y por otro, la creación de una Escuela Nacional de Danzas Nacionales, que apuntaba a la formación y formalización de profesionales. Para 1967, Este plan parecía estar bien encaminado y a punto de concretarse, como lo sugiere este artículo periodístico:

Figura 13 - Educación Físico - Folclórica Crea la Dirección Artística Distrital

22 MAYO 1967

EL TIEMPO

Educación Físico-Folclórica Crea la Dirección Artística Distrital

Delia Zapata dirige los cursos. 10.000 niños en espectáculo de ritmos colombianos el 12 de octubre. - Reformas artísticas en el Distrito.

El director de educación artística del Distrito, doctor Gustavo A. Gordillo, dijo que la oficina a su cargo sufrirá una variación total en cuanto a los sistemas de educación física, que venían operando tradicionalmente en la ciudad. El plan, aprobado por el consejo técnico de la secretaría de educación y puesto en marcha desde hace un mes, es el paso más firme dado hasta el momento para ambientar los ejercicios físicos y el deporte, con base en nuestros ritmos folclóricos, dijo el doctor Gordillo.

Para hacer posible esta idea fue designada la coreógrafa y folclorista Delia Zapata Olivella, de reconocida fama y méritos dentro y fuera del país. Ella dicta clases a 18 profesores del Distrito y supervisa la enseñanza de estos en escuelas.

Los ejercicios —ya en práctica— satisfacen las exigencias más modernas y producen un conocimiento mayor de nuestros ritmos folclóricos.

El plan de enseñanza. — Se realiza a base de ejercicios gimnásticos, sistematizados, para que el niño aprenda a dominar el cuerpo. Después le hacen aprender los pasos fundamentales de ritmos del interior, de las costas y de los Llanos Orientales. Finalmente, se procede al montaje del espectáculo con coreografías basadas en los aires nacionales. Diez mil niños harán demostración. — Teniendo en cuenta que el personal de profesores asimila fácilmente las enseñanzas de la profesora Zapata Olivella, se calcula que para el próximo 12 de octubre la ciudadanía podrá apreciar el primer espectáculo que 10.000 niños ofrecerán en las plazas y calles, desarrollando la dinámica y la estética de los ritmos colombianos.

Divulgación para el país. — Delia Zapata tiene listas las coreografías y prepara un texto didáctico, complemento con discos, que ojalá sea adoptado —además del Distrito— por los centros de todo el país. Por el momento, y sin tener mayor difusión, las autoridades de Cúcuta se han mostrado interesadas en conocer y adoptar el plan.

Por su parte, el director de educación del Distrito aspira a que este tipo de enseñanza física folclórica se extienda por todo Colombia y sea eliminado el sistema de gimnasia sueca, "totalmente ajeno a nuestra realidad social. Creo —dijo el doctor Gordillo— que la experiencia y la capacidad de doña Delia son méritos más que suficientes para recibir este nuevo sistema colombiano.

Gustavo Adolfo Gordillo

Delia Zapata Olivella

DE LA DANZA COLOMBIANA

Testimonios Breves: El

Fuente: Jstor Scrapbook (S.D.) - Periódico El Tiempo 22 de mayo de 1967

En este artículo, Gustavo Adolfo Gordillo, el Director de Educación Artística del Distrito de Bogotá, reconoce que fue aprobado por el consejo técnico de la Secretaría de Educación el plan para ambientar los ejercicios físicos y el deporte con base en ritmos

folclóricos. La intención era que los niños del distrito aprendieran ritmos provenientes del interior del país, costa pacífica y atlántica, así como danzas de los llanos orientales, a la par que disciplinaban sus cuerpos. Este enfoque refleja nuevamente la comprensión regional bajo la cual se formó el país y que guió en gran parte la labor escénica de Delia Zapata. Para celebrar la confirmación de este plan, se proyectaba un evento en el que más de 10.000 niños danzarían simultáneamente en las plazas y calles, aunque no se encontró ningún tipo de información o noticia que confirmara la realización de dicha presentación. El artículo presume que es posible la expansión de este plan a otras regiones del país, pero esta expansión finalmente no sucedería.

Este plan distrital nunca llegó a consolidarse en un modelo homogéneo, no por falta de entusiasmo de Delia Zapata, sino porque los gobiernos de turno no primaron esta cuestión dentro de un plan general de estudios. En realidad, la enseñanza del folclor si llegó a ser bastante común en las escuelas colombianas, ya que existían disciplinas sobre danza folclórica dentro del plan curricular que formaba profesionales en Educación Física. Sin embargo, la presencia de la danza folclórica en la formación de estudiantes de enseñanza primaria y secundaria dependía en gran medida de los esfuerzos individuales de los docentes del área de educación física, y no era una enseñanza estandarizada del folclor ni especializada en el área de la danza, como deseaba Delia Zapata.

Tampoco se concretó la idea de formar una Escuela Nacional de Danzas Nacionales que formara profesionales en danza y teatro. En realidad, las iniciativas de carácter nacional que Delia Zapata concibió junto al Estado no llegaron a materializarse, pues para 1965, la realización de una política cultural de este tamaño era un desafío que sobrepasaba la capacidad institucional del Estado colombiano. Este último no contaba aún con un Ministerio de Cultura; solo hasta 1968 con la creación del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), entidad descentralizada adscrita al Ministerio de Educación, el Estado colombiano contaría con una institución encargada propiamente en la creación de planes de fomento, estudio, mantenimiento y actividades asociadas a la cultura.

Este contexto permite descartar la idea de un Estado o un único grupo de élite totalmente dominante en la configuración de las ideas que construyen el relato del mestizaje. Por el contrario, se observa que las ideas sobre el mestizaje que producía Delia Zapata resonaban en la sociedad. La cuestión es que como señala Wade (2002) los contenidos generados en este momento histórico acerca de la diversidad que traía consigo la costeñización y la trietnicidad continuaban siendo juzgados, apropiados y transformados dentro de un campo ideológico por valores hegemónicos. Por esa razón, el Ballet Nacional de

Colombia de Sonia Osorio concentraba los pocos estímulos económicos dedicados a agrupaciones de este subcampo de la danza.

Esta situación condujo a que Delia Zapata se decantara por trabajar a partir de iniciativas gubernamentales regionales o propias, apoyándose especialmente en los círculos intelectuales y artísticos que había cultivado a lo largo de su trayectoria. En 1967 fue nombrada directora del grupo de Danzas Folclóricas de la Universidad Nacional de Colombia, actualmente dividido en dos grupos, siendo uno de ellos el Grupo Institucional de Danzas Afrocolombianas de la Universidad Nacional de Colombia, denominado así por su influencia y a modo de homenaje. Allí continuó sus investigaciones académicas y realizó algunas giras por el país y Sudamérica. Posteriormente, en 1976, junto a su hermano Manuel, fundó la Fundación de Investigaciones Folclóricas y fundó su grupo en Bogotá, llamándolo Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata (hoy conocido como el Palenque de Delia). Finalmente, en 1983, Delia Zapata, junto a la actriz Rosario Montaña Cuellar, inauguró la Licenciatura en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, institución universitaria privada ubicada en la ciudad de Bogotá.

Por lo tanto, es a través de estas iniciativas que Delia Zapata consigue suplir los vacíos que observa al interior del Estado colombiano y concretar bajo sus propios medios su proyecto - utopía - de futuro. Sobre todo a través de la licenciatura ella logró profesionalizar a quienes querían o se dedicaban a las danzas tradicionales, obviamente sin el alcance de una escuela nacional, que hasta el día de hoy continúa sin existir, pero avanzando en términos de espacios de formación, investigación y divulgación de danzas tradicionales. Esto último, toma aún mayor importancia cuando se tiene en cuenta que ni la Academia superior de Bellas Artes de Bogotá (ASAB) ni el Conservatorio Nacional de Música contaban con profundizaciones en danza y música tradicional dentro de sus currículos académicos para aquel momento histórico. De hecho, quien inaugura la profundización en danza tradicional dentro del programa curricular de arte danzario en la ASAB es Martha Ospina, alumna y bailarina de Delia Zapata tanto en el grupo universitario como en la Fundación Folclórica. Es decir, Delia Zapata, desde su agencia como sujeto político, aportó directa e indirectamente en la construcción de espacios institucionales que al facilitar procesos de profesionalización e investigación consiguieron mitigar las altísimas carencias del Estado colombiano a la hora de ofrecer espacios institucionales dedicados a todas las actividades de la cultura.

Frente a su quehacer artístico e investigativo posterior a la década de los ochenta, se pueden destacar dos preguntas imperativas para Delia Zapata: la primera, profundizar sus estudios alrededor de la diáspora africana y su herencia en la cultura negra y mestiza del país;

la segunda, comprender los efectos del desplazamiento forzado por el conflicto armado en las tradiciones de los pueblos que, al ser desplazados de sus territorios originarios, llegaron a los principales centros urbanos del país. Para abordar la pregunta sobre la herencia africana en la cultura negra de Colombia, Delia Zapata estuvo al tanto de los diálogos y encuentros que se desarrollaban acerca del mestizaje americano, como lo evidencian las figura 14 y 15, que hacen referencia al IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas, en el cual participó como ponente la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, de la cual era miembro Delia Zapata y su hermano Manuel. A su vez, su grupo, el Instituto de Danzas Folclóricas Colombianas de Delia participó como uno de los organizadores del congreso realizado en el año de 1992.

Figura 14 y 15 - IV Congreso de la Cultura Negra de las Américas

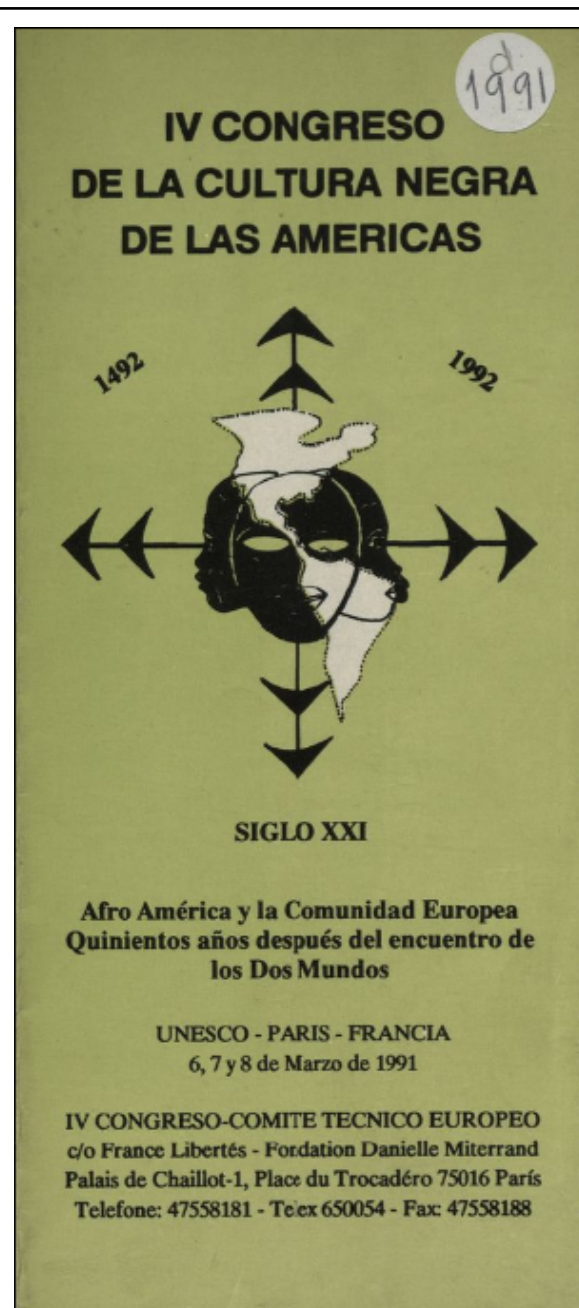


Fig. 12 Programs - France - Performances - (Includes 15th Festival Semac 1986, 6th Festival Mondial de Folklore. w/Correspondence). 1986

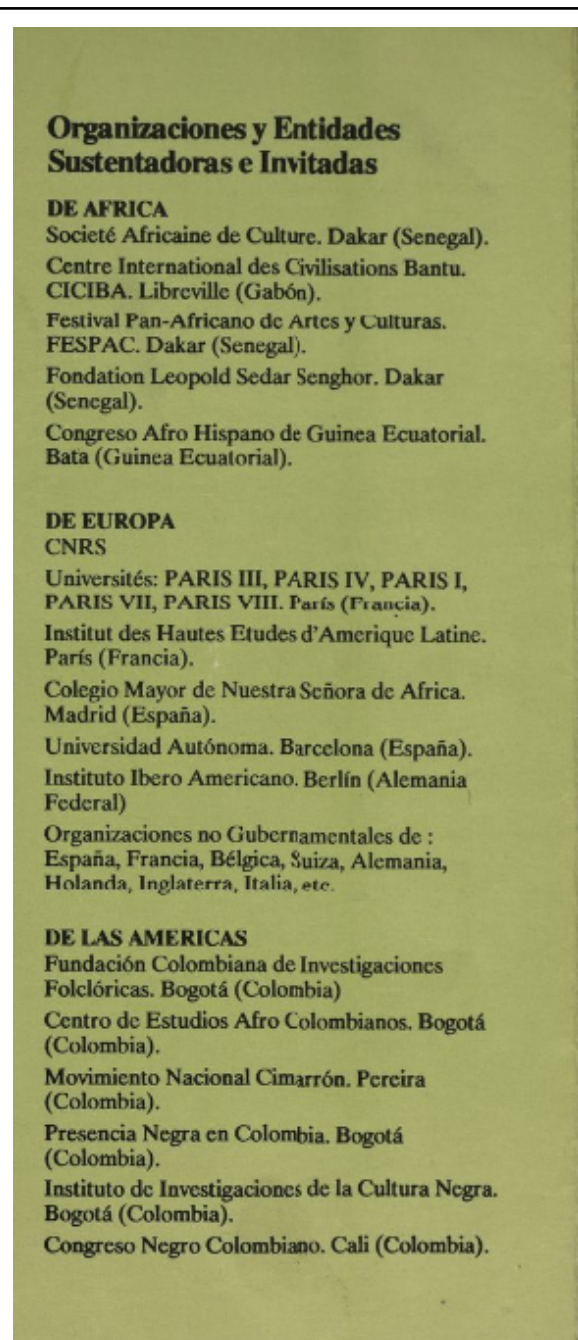


Fig. 13 Programs - France - Performances - (Includes 15th Festival Semac 1986, 6th Festival Mondial de Folklore. w/Correspondence). 1986

Este congreso, cuyo objetivo era destacar el aporte negro como componente de la identidad de las américas a lo largo de 500 años de mestizaje étnico. Objetivo bastante similar al de Delia Zapata. Por esa razón, a comienzos de los años 2000, decide viajar junto a Edelmira Massa, su hija, al continente africano en búsqueda de las raíces de las tradiciones de las comunidades afrodescendientes colombianas. Esta investigación fue también una respuesta a la grave situación de orden público que vivía Colombia debido al conflicto

armado a finales de la década de los noventa y principios de los años dos mil, lo que impedía a Delia Zapata viajar a otras regiones como lo había hecho durante sus investigaciones iniciales. Lamentablemente, durante ese viaje al continente africano contrajo malaria, y aunque consiguió volver a Colombia, falleció el 24 de mayo de 2001 debido a esa enfermedad parasitaria. Sus exequias se conmemoraron en Bogotá y Cartagena, y finalmente, en un evento acompañado por agrupaciones de música y danza, y con la presencia del Ministerio de Cultura, representado por la ministra Araceli Morales, así como familiares, sus cenizas fueron arrojadas al mar de la bahía de Cartagena desde el Galeón Bucanero.

Por tanto, Delia Zapata no pudo abordar las dos preguntas finales que le ocuparon sus últimos años de quehacer artístico e intelectual. No obstante, dejó trabajo investigativo inconcluso, el cual su hija, Edelmira Massa, se encargó de compilar y organizar. Gracias a ello se publicaron dos textos póstumos de Delia Zapata: *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia* (2005) y *Crónica de una vida para la danza* (2002) incluida en las *Memorias ciclo de conferencias Encuentros en la diversidad Tomo I*, publicado por el Ministerio de Cultura.

3.2.4. Conclusiones Delia Zapata

En la actualidad, la figura de Delia Zapata está consagrada tanto a nivel cultural como académico, pues su trabajo representa los primordios del movimiento afrocolombiano y el reconocimiento de esta comunidad en la construcción de la nación y de su identidad. Un lugar que claramente obtiene a partir de la consolidación de redes artísticas e intelectuales que reconocían ampliamente al artista afrocolombiano, la creación de espacios académicos y artísticos en diferentes lugares del país, y la creación de obras que reconocían las tradiciones y la participación de comunidades indígenas y afrodescendientes en la construcción de Colombia.

No obstante, este reconocimiento masivo a Delia y su trabajo por parte de la sociedad e instituciones estatales, como una muestra del aporte afrocolombiano a la construcción de la identidad nacional, es relativamente reciente. Aunque siempre fue una figura relevante en el campo de la danza y el movimiento afro, ella misma, así como la sociedad colombiana, se identificaba como mestiza. Puesto que, los dos proyectos de identidad nacional que abordaron a Delia fueron, por un lado, el proyecto blanco-mestizo propuesto por la Constitución Política de 1886 durante el proceso de la *Regeneración conservadora*, que buscaba la nación bajo una sola religión (el catolicismo), una sola lengua (el español) y una sola raza (la mestiza). Por otro lado, estuvo el proyecto liberal de la “*Revolución en marcha*” (1934-1938), el cual

consistió en asumir la misión de “educar al pueblo”, el fortalecimiento del dispositivo folclorizador y la puesta en valor de expresiones de la cultura popular y rural colombiana (García, 2016; Zapata, 2010). Es con estos dos proyectos de nación, que Delia Zapata va a renegociar, a través de su trabajo y obras coreográficas, tiempos, tradiciones y categorías identitarias de la nación colombiana.

Si bien Delia Zapata no cuestiona el mestizaje como destino final de la nación colombiana, si cuestiona las formas en que se ha llegado a esa conclusión. A partir de su trabajo propone un mestizaje que trasciende la visión blanco-mestiza de la Constitución de 1886, reivindicando la participación de la comunidad afro, su cultura, historia y tradiciones, dentro del entramado triétnico. En particular ella y su hermano entendieron el mestizaje como un proyecto antirracista, que denunciaba el carácter invisibilizador y los efectos de olvido que tenía este proyecto hegemónico de 1886.

Esto se evidencia en obras que revalorizan la historia afrodescendiente, como *Cabildo en carnaval* que hace referencia prácticas culturales y de resistencia contra la esclavitud por parte de comunidades afro de la ciudad de Cartagena. También en otras obras que valorizan y divulgan prácticas culturales, como el rito fúnebre del *Lumbalú* de la comunidad palenquera de San Basilio de Palenque. En términos de Hall, Delia zapata propone un “repensar” los recursos de la historia a través de la danza y acciones concretas como llevar artistas afros a escenarios donde antes no tenían acceso, con el objetivo de generar un mestizaje que no sólo recoja unas experiencias raciales, sino que se amplíe hacia una experiencia de lo afro y lo indígena, que hasta entonces era negado y/o desconocido.

De igual manera, frente al proyecto liberal de la *Revolución en marcha*, no existe un distanciamiento tan pronunciado respecto a sus objetivos de generar dispositivos folclóricos y una pedagogía nacionalista. El principal aporte de Delia Zapata en este marco político es resignificar el espacio social y cultural de la nación. Debido a que la puesta en valor de diferentes expresiones culturales del país por parte del Estado no tuvo en cuenta inicialmente a la región atlántica y pacífica del país. Sobre estas regiones Delia Zapata construyó sus dos primeros grupos de danza folclórica y cimentó una propuesta que promueve el conocimiento de estas regiones en el marco del proceso de costañización. No obstante, en su trabajo aún pueden identificarse remanentes de aquellos dispositivos folclóricos de carácter esencialista.

Esta condición de mestizaje antirracista condujo a que la obra coreográfica de Delia Zapata, a diferencia de la de Eros Volúsia, no fuera la más predominante, ya que no se relacionaba con el contenido simbólico propuesto desde el mestizaje-blanco de las élites regionales del país, las cuales ocupaban en su mayoría las instituciones estatales. Ese papel le

correspondió a Sonia Osorio y su Ballet Nacional de Colombia. Esto llevó a que Delia Zapata construyera su capital social y cultural alrededor de la academia y el campo de la danza. Sin embargo, esto no significa que no tuviera una participación significativa en la vida pública nacional, como lo demuestra su presentación para la visita del Papa Juan Pablo II en 1986, además de ser reconocida como una de las folcloristas más importantes del país.

Es a partir de la Constitución Política de 1991 que su versión del mestizaje comienza a ganar un mayor reconocimiento, ya que esta nueva carta política va a tener una vocación culturalista. Como explica García (2016), la constitución del 1991 removió inercias históricas y redefinió la forma en que el Estado y el mercado se relacionaban con la cultura. De este modo, hubo una transición del prejuicio colonial hacia una versión multiculturalista, que ve a la cultura como recurso explotable, fuente de riqueza cultural y comercial, y un patrimonio de la nación. Esto se confirma con la posterior creación del Ministerio Cultural pocos años después.

Así, esta constitución, que surge del movimiento estudiantil por la séptima papeleta¹³ y la consolidación de los acuerdos de paz con la guerrilla del M-19 en 1990, condujo a una descentralización política y administrativa, e incentivo circuitos turísticos de festivalización y patrimonialización de las danzas, los cuales iban de la mano de la apertura económica promovida por el gobierno de César Gaviria (1990-1994) (García, 2016).

De este modo, el relato dominante del mestizaje pierde peso y es reemplazado por un discurso de *ethos* multiculturalista, en el cual la obra de Delia Zapata asume mayor importancia, porque el mestizaje ya no se construye desde un ejercicio de asimilación étnica donde se borra toda diferencia, sino desde el reconocimiento de los diferentes grupos étnicos que componen la nación. En este contexto, se comienzan a valorar una mayor diversidad de manifestaciones, y al ser Delia Zapata pionera en esta tarea, obtiene un reconocimiento social e institucional mucho mayor que antes.

Además, este reconocimiento resalta a Delia Zapata en cuanto artista afrodescendiente más que por su condición de mujer mestiza. Aunque, vale aclarar que este *ethos* multiculturalista también presenta dinámicas problemáticas, como una mayor mercantilización de la cultura y turistificación desregulada de diferentes regiones del país.

Por lo tanto, las coreografías de Delia Zapata y su trabajo por la construcción de redes compuestas por artistas e intelectuales en su mayoría de origen afro, y varios de ellos siendo oriundos de regiones marginalizadas por el centralismo estatal se adelantaron en décadas al

¹³ La 7 papeleta fue una propuesta que surgió del movimiento estudiantil para promover la realización de una nueva Constitución Política en el marco de las elecciones para el senado y Cámara de representantes de 1990.

Estado colombiano al proponer un mestizaje que prioriza el reconocimiento antes que la asimilación como estrategia para la construcción de una identidad nacional.

Ese es el gran mérito de la propuesta de Delia Zapata, pues logró crear una puesta en escena que valorizaba y visibilizaba a comunidades excluidas en un contexto histórico dominado por un mestizaje hegemónico. Esto explica, porque hoy en día el reconocimiento de Delia Zapata por parte del Estado está ligado a papel como representante de la comunidad afrocolombiana y su labor dentro de ella, a diferencia de épocas anteriores, cuando su condición racial no era un aspecto central en el discurso oficial.

Esto no significa que Delia Zapata haya estado por delante de su tiempo en todos los aspectos. Su formación tuvo lugar en un contexto donde las ideas esencialistas y románticas en torno a la identidad, la nacionalidad y la tradición aún eran predominantes. Como resultado, en algunas ocasiones, especialmente en su trabajo coreográfico más que en sus escritos, idealiza la nación, particularmente en las presentaciones realizadas en el exterior. En estos casos se ignoraban las contradicciones sociales, regionales y raciales para generar una imagen optimista y no conflictiva del país. Es decir, su obra fue funcional a las lógicas del mestizaje dominante, y contribuyó a la representación del país como un destino turístico.

De igual manera, esta perspectiva esencialista de la cultura también se refleja en la resistencia al cambio dentro de la escuela de tradición folclórica con orientación académica de la que Delia formaba parte. Esto dio lugar a posturas reticentes que se arraigaron en el campo de la danza folclórica, impidiendo hacer uso de la tradición para reinventarla. Por el contrario, esta postura la encasillaba en un ejercicio de pedagogía nacionalista que la consagra como símbolo nacional, pero le hace perder efectos como herramienta cultural dentro de los grupos sociales que originalmente habían creado la danza. No obstante, es necesario reconocer, que en la etapa final de su carrera, a diferencia de sus primeras décadas de trabajo, Delia Zapata adoptó una postura más crítica frente a esta situación. Como se evidencia en su interés por entender los efectos del conflicto armado en las tradiciones culturales y en sus últimos trabajos coreográficos donde trabajó con grupos de danza contemporánea, pero con enfoque en lo tradicional como la Corporación Artística de danza *El Colegio del Cuerpo*.

En este sentido, analizar la trayectoria artística y personal de Delia Zapata brinda importantes marcos de comprensión hacia procesos sociales y artísticos de mayor alcance. Por ejemplo, su recorrido revela el surgimiento de lo afrocolombiano en tanto elemento racial y regional. De hecho, su trabajo está marcado por la presencia de varias de las personalidades intelectuales y artísticas afro más relevantes del siglo XX en Colombia, muchas de ellas

esenciales en la construcción de ese marco multiculturalista que revalorizó el trabajo de Delia.

Asimismo, la historia de Delia Zapata es paralela a la institucionalización de espacios de profesionalización y divulgación del arte, como el Instituto Folclórico Colombiano, la licenciatura en danzas y teatro de la Universidad Antonio Nariño y el Palenque de Delia. Estos, sumados a su trabajo dentro de instituciones públicas y privadas, demuestran que ella impulsó la consolidación de la danza en el país, incluso en periodos históricos con escasas políticas culturales vinculadas al tema. Es decir, aunque su proyecto futuro-utópico de una Escuela Nacional de Danza y la inclusión de la enseñanza del folclor en la educación básica y media nunca se hizo realidad, sí logró que este propósito se transformara en otras acciones que contribuyeron a la dignificación de las condiciones laborales del artista danzario, procesos de formación y valoración de la danza folclórica en la enseñanza escolar.

Este trabajo sobre Delia Zapata demuestra que aún hay bastante material investigativo en torno a ella, la danza y su relación con el contexto histórico. Más allá de las limitaciones que el mismo discurso del mestizaje implantó en su trabajo artístico, en su figura radica una parte fundamental de la historia afrocolombiana del siglo XX, la consolidación de la danza en Colombia y una versión diferente del mestizaje como relato de identidad nacional. Asimismo, su trayectoria evidencia cómo el sujeto puede llegar a hacer uso del arte como un activador de cuestionamientos sobre lo “necesario” y el futuro en potencia que pueden construir los sujetos políticos de la mano de otras subjetividades dirigidas a lo colectivo.

De esta manera, el nombre de Delia Zapata y su uso en la actualidad debe remitir a una perspectiva crítica, especialmente de las acciones estatales y del mercado, que en el marco de esta “celebración” multiculturalista dentro de un contexto neoliberal, la citan apenas como una cuota racial de carácter nominal que tienen a cumplir, despojando su trabajo de un sentido histórico complejo. Hacer referencia a Delia Zapata debería ser un ejercicio más consciente de su historia y no un ejercicio vacío de mención destinada a cumplir cuotas de representación.

3.3. Eros Volúsia.

La elección de Eros Volúsia para esta investigación obedece a que el mestizaje es una cuestión central en su obra. A pesar de compartir generación con otras/os importantes y reconocidas artistas de la danza como Felicitas Barreto, Mercedes Baptista, Madeleine Rosay, Chinita Ullmann, Vaslav Veltschek, entre otros, se considera que es en la artista carioca donde se manifiesta con mayor fuerza el relato del mestizaje en tanto proceso sociocultural e

identidad nacional, así como en el desarrollo de un sujeto social y político (Eros Volúsia), quién experimentó el mestizaje no solo como una política cultural, sino como una explicación ontológica de lo que significa ser brasileño. En esta dirección, su trayectoria y obra revelan desde complejas contradicciones raciales hasta formas de superar fronteras sociales de género y temáticas. De ahí, la necesidad de revisitar una bailarina que, a diferencia de Delia Zapata, no es frecuentemente citada ni reconocida en su trabajo, pero cuya obra permite comprender esa relación intrínseca entre danza e identidad.

Entender el olvido de Eros Volúsia está vinculado al mismo desarrollo del relato del mestizaje como explicación abarcante de la sociedad brasileña. Es posible construir un paralelismo entre Eros Volúsia y la comprensión de los efectos y derroteros del mestizaje en Brasil. En este sentido, “desempolvar” a la creadora de los bailados nacionales, Eros Volúsia, resulta una tarea más que necesaria para revalorizar como la danza se relaciona con diferentes elementos de índole artística, académica y política, los cuales, al articularse constituyen el mestizaje como relato de identidad nacional. Estos elementos incluyen las políticas culturales del Estado Novo, el movimiento modernista brasileño, la obra *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, y la llegada de la danza moderna y expresionista a América Latina. Todos estos aspectos confluyen en Eros Volúsia y resultan en una obra que se consolida como una de las primeras búsquedas de un cuerpo que abarque la experiencia mestiza de la nación.

Así, los bailados nacionales de Eros Volúsia no refieren a una experiencia anclada en el pasado; al contrario, representan una de las tantas experiencias que buscan sincronizar unas categorías identitarias de pertenencia a través del movimiento corporal. No obstante, debido a la escasa documentación disponible sobre la bailarina —ya que la mayoría de sus danzas solo existen en filmes y algunos cortes de documentales— reconstruir su obra implica un importante esfuerzo de ensamblar un rompecabezas a partir de críticas de periódicos, videos y fragmentos de su propia biografía.

3.4. Eros Volúsia, sus primeros pasos, antropofagia y mestizaje.

Heros Volúsia Machado nació el primero de junio de 1914 en la ciudad de Rio de Janeiro, estado de Rio de Janeiro. Su nombre original se escribe con H, pero la artista prefería, dentro del ámbito artístico, escribirlo sin la H, a su consideración era más artístico y llamativo. Su nombre resulta casi premonitorio frente a lo que despertaría su figura entre los críticos y el público. “Eros”, que se refiere al Dios del amor en la cultura griega, este caracteriza el deseo, la pasión, la atracción sexual, mientras que, Volúsia es el nombre de un condado en los Estados Unidos donde se producía miel.

Eros Volúsia viene de una familia con una importante inclinación por el arte. Sus padres, Rodolfo de Melo Machado y Gilka da Costa de Melo Machado, fueron poetas reconocidos de su época, siendo Gilka mucho más destacada. De hecho, la obra de su madre cada vez cobra más relevancia, ya que fue una referente de la poesía simbolista, una de las primeras mujeres en hacer poesía erótica en Brasil y una de las fundadoras del Partido Republicano Femenino en 1910. La prematura muerte de su padre en 1923 condujo a que su madre se convirtiera en su principal vínculo afectivo y compañera de vida. Esta relación produjo una fuerte influencia de la obra literaria de su madre en la obra coreográfica de Eros, lo que se refleja en la transición del texto hacia el movimiento creativo de la bailarina.

Por otro lado, sus abuelos maternos también hacían parte del medio artístico: el poeta Hortênsio da Gama Sousa Melo y su abuela Teresa Cristina Muniz, fue actriz de radio y teatro. Este entorno facilitó la entrada de Eros Volúsia al medio artístico de la ciudad, ya que no hubo ninguna oposición por parte de su familia a que se dedicara a la danza. Por el contrario, hubo un constante aliciente por parte de la madre para que Eros Volúsia se transforme en bailarina. Esto último, no era común para la época, generalmente las mujeres que se dedicaban a la danza u otras prácticas artísticas eran consideradas mujeres problemáticas no aptas para el matrimonio, por lo que el arte quedaba sujeto a ser únicamente un pasatiempo.

Eros Volúsia creció entre dos focos culturales y artísticos de la ciudad de Río de Janeiro. Uno de ellos estaba en el barrio São Cristóvão, actual zona norte, que supo ser un importante foco urbano durante el reinado de Don Pedro II y, posteriormente, a inicios del siglo XX, un centro industrial de la ciudad. El otro lugar era la pensión administrada por su abuela y su madre en el barrio São José, actual centro de la ciudad. Esta pensión se convirtió en un significativo punto de encuentro para la emergente intelectualidad carioca, donde figuras como Nelson Rodrigues, Arthur Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Chiquinha Gonzaga, Darcy Vargas, solían reunirse. A partir de la década de 1930, la pensión se transformó en *Studio Eros Volúsia*, un espacio que acogió una amplia variedad de presentaciones y encuentros semanales de la élite intelectual carioca, además de ser el lugar donde la bailarina realizaría sus primeras presentaciones desde los 12 años de edad.

Este tipo de espacios, junto a la influencia y libertad creativa que Eros Volúsia recibía de su madre y su abuela, le permitieron estar al tanto de las principales discusiones artísticas en su país y contar con un apoyo incondicional para el desarrollo de su carrera como bailarina profesional. Es dentro de este contexto que se puede presumir el conocimiento de Eros Volúsia sobre las discusiones realizadas durante y a posteriori de la Semana del Arte Moderna

de 1922 en Sao Paulo. Este episodio cultural no sólo confirmó la madurez del movimiento modernista brasileño, sino que también planteó en el horizonte la necesidad de una renovación cultural, no sólo en torno al arte, sino también a la identidad brasileña. Dentro de este proyecto cultural, destacan como figuras principales Mario de Andrade y Oswald de Andrade.

Es esencial pensar la trayectoria de Eros Volúcia desde el proyecto cultural antropofágico y el mestizaje como relato explicativo de la sociedad, pues en ese marco está delimitada su obra. Esto significa que su pregunta por lo *necesario* - como subjetividad pensada hacia lo social - está relacionada con la demanda que los y las intelectuales, sobre todo de origen carioca y paulista, se realizan sobre la identidad brasileña y sus significados.

Este proyecto cultural, tomó el acto literal de devorar practicado por los Tupinambás para transformarlo en una metáfora que no sólo explicara lo brasileño, sino que también ofrecía un horizonte de acción política, cultural y artística. Como bien explica Rolnik (1998), extrae la fórmula ética de relación con el otro que preside este acto y lo hace migrar hacia una metáfora de la producción cultural que se práctica en Brasil desde su fundación, generando así un signo de multiplicidad variable de referencias combinadas. Es decir, pensar Brasil desde la potencia que brindan los múltiples encuentros culturales y enunciarla como una característica epistémica a ser aprovechada y trabajada para renovar culturalmente a la nación.

Según Rolnik (1998), la antropofagia se sostiene en tres estrategias. La primera consiste en el desplazamiento de la cultura de élite y europea como centro epistémico, permitiendo que otras formas de existencia, territorios y conocimientos, hasta entonces ignorados se manifiesten de manera no jerarquizada. En esta estrategia, se busca entender cómo funciona y qué funciona de cada sistema de valor para así generar sentido. La segunda operación consiste en construir cultura antropofágica a partir de ejercicios cartográficos: mapas de sentido que participan con el territorio que representan. Esto remite a un sentido crítico dentro de la acción antropofágica; no es repetir un sistema de valores, es ver que funciona dentro de un determinado contexto de acción. La tercera estrategia hace referencia al desmantelamiento de la división binaria entre colonizados y colonizadores, debido a que las fronteras entre un grupo y otro han tendido a difuminarse, el enfrentamiento con el Otro ya no es tan evidente como lo fue antes.

Siguiendo con Rolnik (1998), estas estrategias terminan por constituir una *subjetividad antropofágica* que se caracteriza por la yuxtaposición irreverente de mundos, desmitificadora de valores, descentralizadora de lógicas de pensamiento y transmitirse a través de una ética crítica. Esta última es esencial porque, cuando no existe es reemplazada

por un criterio narcisista, un cuerpo compuesto de contaminación, lo que O. de Andrade llamaba de una “baja antropofagia”, que devora para continuar en el mismo estado de antes. Rolnik resalta una baja antropofagia que existe en las élites brasileñas y los productos culturales que se reproducen en medios como la televisión, y que se caracteriza por el estrechamiento en que son colocados los grupos étnicos, raciales, religiosos y las naciones, para soldarlos en forma de identidades, fácilmente comercializables. Este dilema, inicialmente planteado por O. de Andrade y profundizado por Rolnik, resulta esencial, porque la obra de Eros Volúcia podría decirse que está en una especie de limbo entre la antropofagia baja y la alta. Eros representa las primeras digestiones antropofágicas en la danza brasileña al yuxtaponer lenguajes dancísticos como el ballet y danzas provenientes de espacios como el “morro” y el terreiro de candomblé, para presentarlas directamente en espacios radicalmente diferentes como el Teatro Municipal, donde inicialmente eran ampliamente rechazadas. Asimismo acentuó un erotismo femenino que muchas veces fue resistido por olas de conservadurismo propio de sus tiempos. Pero, por otra parte, su obra, por el mismo estrechamiento en que coloca los grupos raciales, sirvió a la necesidad de construir una renovada nación brasileña para el “Estado Novo”, el cual posiciona culturalmente a Brasil y fija identidades. Como advierte Naser (2017), Brasil gana reconocimiento internacional dentro del contexto de vanguardias culturales, pero dedica mucha energía a una construcción idealizada de sí mismo, que no solo es proyectada al imaginario exterior, sino también al interior.

Es decir, Eros Volúcia presenta en su obra y experimentó en carne una multiplicidad de intercambios simbólicos paralelos a la construcción de imaginarios internos y externos de la nación brasileña. Comenzando en la exotización de su origen, sexo, cuerpo y nación cuando posó para la Revista Life en 1941; la consagración de sus bailados nacionales, que contenían un Brasil mestizo y triétnico; y la figura de Eros Volúcia, considerada una “vedette” cosmpolita y moderna, por proponer un Brasil como parte de una cultura universal a través de sus danzas, que combinaban lenguajes artísticos, y de esta forma, poder superar esa condición de subalternidad. Por lo tanto, la subjetividad de Eros Volúcia logra explicar en buena medida lo paradójal que resulta la fase modernista en Brasil, porque como señala Naser (2017), se levantan propuestas que se enuncian antisistémicas pero que, al mismo tiempo, tienen un carácter funcional para posicionar a Brasil dentro de un mercado cultural y artístico. Esto termina por levantar la pregunta de hasta qué punto se ha superado en la contemporaneidad esa paradoja de la fase modernista, que supo organizar la hegemonía cultural.

Este proyecto cultural es uno de los pilares sobre los que se cimentan los primeros pasos de una joven Eros Volúsia: “Mi danza es una mezcla de clásico, moderno y folclórico, como es la danza universal actualmente, pues, como ya dije, el baile clásico ya no existe más después de Isadora Duncan” (Pereira, 2003, p.238, Traducción propia). Esta cita revela el ejercicio de digestión de lenguajes que se lleva a cabo dentro de la antropofagia y la búsqueda de universalidad que tiene en tanto vanguardia artística. De igual manera, también presenta una de sus más importantes influencias artísticas, Isadora Duncan, de la cual se tratará más adelante.

De este modo, la carrera de Eros Volúsia comenzaría a tomar vuelo en el marco de una renovación cultural de Brasil y la búsqueda identitaria del Estado Novo a cargo de Getúlio Vargas. De hecho, la biografía de la bailarina ilustra bien este encuentro entre ideas modernistas emergentes y un estado-nación con la necesidad de crear una identidad nacional que abarcara a la mayor cantidad de población posible. En 1927, se fundó la primera escuela oficial de danza del país, la Escuela de danzas clásicas del Teatro Municipal de Rio de Janeiro, a cargo de la bailarina Maria Olenewa y el crítico teatral Mário Nunes. Eros Volúsia se unió a la agrupación en 1928, con 14 años de edad. La escuela del Teatro Municipal es heredera directa, a través de Maria Olenewa, de la escuela rusa de Anna Pavlova, que tuvo una gran influencia en América Latina, como se observa en ballets como el Ballet Folclórico de Amalia Hernández o en el Ballet Nacional de Colombia de Sonia Osorio.

A inicios del siglo XX, el ballet era una moneda de intercambio global que constaba de una multiplicidad de prácticas acumuladas (terminología francesa, virtuosismo italiano, repertorios internacionales) que ya eran conocidos entre sectores populares y élites en Europa, no obstante, esa práctica transnacional fue especialmente exitosa como expresión rusa (García. 2016). El ballet era una de las principales formas eruditas que encontraban los Estados nación de financiar un arte que ayudará a encontrar la esencia y principales rasgos que definían a la nación. Esta facilidad del ballet con el lenguaje romántico provocó que se tornara casi que una necesidad que cada país contase con su propia agrupación. Por eso, el ballet de Maria Olenewa se radicó en Rio de Janeiro, capital de Brasil, durante la década de los años veinte. Así, los ballets se convirtieron en figuras clave en la construcción de ciertas formas de percepción de la identidad y en la manera de discernir las diferencias para representar lo que es legítimamente nacional.

El Estado Novo comenzó a patrocinar un ballet heredero del romanticismo alemán, con el objetivo de fortalecer el nacionalismo político. Su primera presentación fue un apoteósico saludo a la bandera, y en sus inicios las obras se basaron en un indigenismo con

piezas como *Braziliana* o *La tribu de las féminas* (Pereira, 2003). Estas producciones, creadas desde una mirada extranjera tenían una fuerte inclinación hacia la representación de una mitología asociada a escenarios amazónicos o imaginarios acerca del “indio” como figura abstracta objeto de ambiguas interpretaciones. Esto sucedía principalmente porque se apeló al indio como elemento histórico que sostenía el origen de la nación, debido a que los elementos de africanidad de lo brasileño aún eran negados no solo dentro de la escuela del Teatro Municipal de Río De Janeiro, también en los diferentes espacios institucionales donde el Estado incidía. Pereira (2003) describe cómo estas representaciones destacaban por la búsqueda de un origen indio, no necesariamente con una precisión histórica, pues danzaban con música de Heitor Villa-Lobos, vestuarios inspirados en la cultura inca y alusiones mitos griegos, pero buscaban crear un sentimiento de nacionalidad y un relato común a todos.

No obstante, este recurso de apelar a lo indígena, que había demostrado ser tan efectivo en México a través del vasconcelismo y el concepto del “mestizo mágico”, no tuvo la mayor repercusión en Brasil. Eso se debió a que no lograba abarcar la realidad material de la sociedad brasileña, especialmente aquella que comenzaba a surgir desde el movimiento modernista y una obra académica que mudaría poderosamente la comprensión del mestizaje en el país: *Casa Grande & Senzala*, escrita por Gilberto Freyre y publicada en 1933.

Hasta el siglo XX, Hobsbawm (1990) reconoce dos fases del nacionalismo en América Latina. La primera es la fase postindependencia, inspirada en el patriotismo militar y la revolución francesa, la cual no produjo aportes significativos respecto a la identidad nacional. Esto se debe a que era un nacionalismo basado en criterios políticos, pero no culturales. La segunda fase, se caracterizó por una perspectiva antitradicionalista, en la que la nación se transformó en sinónimo de progreso y el establecimiento de un poder estatal efectivo sobre el territorio. La tercera fase, que identifica el historiador británico, empieza con las revoluciones rusa y mexicana donde ya hay una participación activa del movimiento popular y por el reconocimiento, entre intelectuales y políticos, de que la nación estaba formada por todo el pueblo.

En este sentido, Brasil sería, para Hobsbawm (1990), un ejemplo del reconocimiento de intelectuales y políticos, del papel del pueblo en la construcción de un nacionalismo más integrador. Los tres libros con mayor incidencia en esa formación de los intelectuales modernistas serían *Casa Grande y Senzala*, de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda; y *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado. Estos libros comparten como rasgo común una denuncia del prejuicio racial con el fin de integrar al indio, al negro y a los descendientes del mestizaje dentro de una nación, que en ese momento, se

consideraba como blanca y de origen europeo. Esto permitió expandir el concepto de nación para incluir una mayor población.

En *Casa Grande & Senzala*, Freyre realiza una búsqueda del carácter brasileño, llegando al mestizaje como dimensión explicativa de la sociedad. Identifica los aportes y características de blancos, negros e indios en la construcción de la identidad y cultura brasileña. Este enfoque le posibilita explicar la sociedad brasileña más allá de las ambigüedades de las teorías racistas que le precedieron, que explicaban el mestizaje de un modo profundamente jerarquizado racialmente (Ortiz, 2006).

Este enfoque posibilitó pasar de una idea de raza a una idea de cultura brasileña, puesto que de esa interacción inicial se explicaban dinámicas estructurales de la sociedad brasileña. Como señala Costa (apud Naser, 2017), la reconstrucción del proceso de constitución de Brasil desde el periodo colonial, así como el peso de la esclavitud y el encuentro con los indígenas -tres grupos humanos que viven en complementariedad-, permitió la constitución de una “brasilidad” (unidad diversa) que se manifiesta en la formación de una cultura nacional más orgánica y unitaria, no sobre una base racial homogénea, sino sostenida en la figura del mestizo.

Al mismo tiempo, esta nueva concepción del mestizaje coincidió con el gobierno varguista que, según Hobsbawm (1990), se caracterizaba por un nacionalismo económico que impulsaba el desarrollo estatal de recursos minerales y un nacionalismo político identificado con la democracia, justicia social y el fortalecimiento del poder central. Por ende, el varguismo se concentró en que un alto porcentaje de la población empobrecida en Brasil procediera a identificarse como brasileña. Estos esfuerzos se reflejaron en una fuerte inversión en la cultura y el arte para la creación de temas nacionales.

siendo la década de 1930 el punto de partida de las políticas culturales como una verdadera preocupación del Estado a nivel nacional.

La política cultural implementada valorizaba el nacionalismo, el ser brasileño, la armonía entre las clases sociales, el trabajo y el carácter mestizo del pueblo brasileño. La potencia de esta actuación puede ser dimensionada por la cantidad de instituciones creadas en su mayoría, ya en el periodo de la dictadura. Puede citarse: por ejemplo, Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938) (Rubim, 2007, p. 104, traducción propia).

Según Rubim (2007), este conjunto de intervenciones en el área de cultura por parte del Estado se consolidó como una acción afirmativa que permitió generar nuevas prácticas, legislaciones y organizaciones culturales en Brasil. Pero que, por otra parte, estaban

articuladas a acciones negativas de opresión, represión y censura típicas de una dictadura, a través de instituciones como el Departamento de Informação e Propaganda (DIP).

Es decir, el ejercicio nacionalista propuesto por el Estado Novo promovía una diversidad controlada, en la que el mestizaje funciona como herramienta de incorporación del ser brasileño por encima de otras identidades. Esto explica porque el discurso del mestizaje se aplicó tan fuertemente contra migrantes y personas negras e indígenas, en un intento de superar diferentes rasgos culturales y reproducir socialmente como sentido común el mestizaje.

De este modo, tanto en Colombia como en Brasil, el mestizaje se reprodujo como estrategia de asimilación más que de reconocimiento, implicando inclusión, exclusión e idealización de determinados grupos y características. En este proceso, los actores con una posición más privilegiada terminan por tener más peso en quién y qué queda excluido/incluido dentro de ese relato abarcante de masas que es el mestizaje.

En este sentido, la reproducción del mestizaje en Brasil, a través de instituciones estatales, sirvió al Estado Novo como estrategia de asimilación de grupos sociales que estaban dispersos culturalmente. Esto fue fundamental, considerando que se trataba de un Estado desarrollista estatalmente que buscaba la consolidación del poder central y el fortalecimiento del nacionalismo político. Por esta razón, el varguismo representa el crecimiento de un sentimiento amplificado de identidad nacional, ya que convergieron políticas sociales, económicas y culturales. No obstante, este proceso tuvo el costo de la negación y ocultamiento de relaciones sociales, como señala Ortiz (2006).

Esto significa que hay un sentido simbólico que surge de la obra de Freyre y el movimiento modernista con tintes nacionalistas que surgió en Brasil, al mismo tiempo que hay un sentido histórico marcado por las políticas culturales implementadas durante el Estado Novo. La conjunción de estos dos sentidos es lo que genera, socialmente, la forma de diversidad -en este caso, el ser mestizo- que termina predominando en un respectivo periodo de tiempo.

Por ejemplo, siguiendo el planteamiento de Ortiz (apud Canclini, 1990), el desarrollo de los estudios folcloristas en Brasil descansa en objetivos poco científicos, como fijar el terreno de la nacionalidad en la que se fusionan lo negro, lo blanco y lo indio. De este modo, los intelectuales, entre los que se incluye a artistas (Eros Volúcia), encuentran en la cultura popular un vehículo de conciencia nacional que les permitió expresar la condición de su país tanto interna como externamente, y así consolidar el Estado-Nación como referente afectivo e histórico, características fundamentales para garantizar el dominio político nacional.

Así, las misiones folclóricas patrocinadas por instituciones como el Ministerio de Educação e Saúde permitieron la ampliación de los repertorios simbólicos, los cuales Eros Volúsia supo aprovechar en sus obras sobre todo en las temporadas de 1937, 1939 y 1943 en el Teatro Municipal de Río de Janeiro.

Eros Volúsia, al igual que la Escuela de Danzas Clásicas del Teatro Municipal de Río de Janeiro, buscaban formas de asumir esa nueva diversidad-unidad propuesta por el mestizaje. Esto responde a que el ejercicio de exclusión de lo negro y lo indio, así como la consagración del portugués como herramienta civilizadora, además de no responder a las nuevas necesidades, se caracterizaba por idealizaciones o representaciones grotescas de estos grupos (Pereira, 2002).

Entonces, cabe preguntarse ¿De qué modo la subjetividad de Eros Volúsia comprendió este nuevo sentido simbólico e histórico de su tiempo? Esta pregunta puede ser respondida recurriendo a su paso más famoso de danza: la samba en punta de pies. Este paso representa la apropiación que hizo Eros Volúsia de la formación en danza clásica con Maria Olenewa, del movimiento antropofágico, de la Casa Grande & Senzala y de la cultura popular brasileña. No tardó en popularizarse y tornarse en marca registrada de la bailarina, quien, de esta manera inauguró los bailados nacionales brasileños. La crítica especializada no tardó en reconocerla.

En la comprensión de este paso de Eros Volúsia, se puede ver el peso que adquirió el mestizaje como búsqueda de la captación masiva de grupos sociales y definición de rasgos culturales característicos a lo brasileño más allá de diferencias de clase. La misma Eros Volúsia se explica del siguiente modo:

Para la realización artística de la danza brasileña yo tenía conmigo dos coeficientes poderosos: la sangre y la convivencia con los miserables. No fuese el medio humilde en el que nací y crecí, entre las capoeiras cotidianas del “morro da mangueira” y las batucadas nostálgicas de Cascadura, jamás podrían mis miembros fijar en sus movimientos el múltiple, el sucesivo y el imprevisto de la coreografía de nuestro pueblo (Volusia apud Maia y Santiago, 2016, p. 235, traducción propia.).

En esta frase, es evidente el símil entre Eros Volúsia y el discurso del Estado Novo, pues ella se entendía así misma como la responsable de dar cuerpo y movimiento a la “indómita” danza brasileña, reconociéndose como resultado de la combinación diversa del mestizaje. Adicionalmente, se veía como la responsable de crear danzas que recogieran a una mayor parte de la población a partir del encuentro entre lo popular y lo erudito, con el fin de obtener una universalización de las danzas brasileñas dentro de un marco global. De igual manera, se observa el intento de ejercicio antropofágico que la artista realiza al asociar diferentes lenguajes dancísticos mediante su movimiento corporal.

Es decir, los niveles de nucleamiento colectivo, entendidos como los puntos de interacción entre la subjetividad, experiencia grupal y los elementos que llevaron a su activación, que avivaron la búsqueda artística de Eros Volúcia, fue una fuerte relación con el movimiento modernista de Brasil que, desde espacios como su Studio Eros, procuraban formas de resignificar lo brasileño. Esto la influenció para producir una técnica y danzas escénicas que presentarán la unidad bajo la cual coexisten diversas formas sociales dentro del ser brasileño, con el fin de encontrar un cuerpo propiamente brasileño que, a su vez, pudiera ser vanguardia artística a nivel global.

En segundo lugar, Eros Volúcia basó su trabajo en las formas identitarias que comenzaban a ser objetivadas por la acción estatal durante el Estado Novo, y sus esfuerzos por configurar una nación, en tanto comunidad política. Esto significa que ella participó con sus medios y espacios, como el Teatro Municipal, en la reconfiguración de los símbolos identitarios que trajeron nuevas categorías de percepción de lo social y un reordenamiento de las relaciones sociales. En este caso, el mestizaje apuntaba a colocar a la totalidad de la población bajo una misma experiencia racial e histórica basada en una lectura simplificada de la obra Casa Grande & Senzala.

En tercer lugar, la danza se encontraba en un importante momento de consolidación institucional, pero también estaba experimentando la llegada de otros géneros que causarían movimientos casi cismáticos, como la danza moderna, especialmente a partir de la obra de Isadora Duncan, quien tuvo estadías en Brasil y llegó a influenciar fuertemente en la obra de Eros Volúcia. Esto colocó en el horizonte creativo de la bailarina la pregunta por la constitución del “alma brasileña”, lo que la llevó a explorar dentro de las danzas tradicionales y otras posibilidades de movimiento que rompieran con la estructura textual de la danza clásica. Por tanto, siguiendo a Bolívar (2006), Eros Volúcia, es un ejemplo de cómo el proyecto del mestizaje se encarnó en rutinas y prácticas específicas, las cuales permitieron su reproducción en el marco histórico de una expansión estatal, urbana e industrial.

De este modo, cabe preguntarse en qué medida la apropiación de este contexto por parte de la bailarina Eros Volúcia trajo nuevos sentidos o, por el contrario, terminó por reforzar los propuestos institucionalmente.

3.5. Eros Volúcia, de la samba en punta de pies a la temporada de 1943.

El nombre de la bailarina comenzó a conocerse entre 1929 y 1931, cuando tiene sus primeros espectáculos con una repercusión importante en la prensa. Su nombre despertaba curiosidad, ya que era hija de dos reconocidos poetas cariocas. Una de sus primeras danzas solista fue el

sábado 11 de abril de 1931 en el Theatro Joao Caetano, lo que también significó su presentación en sociedad ante la élite carioca. Este evento fue un homenaje a Adolpho Bergamini, quien sería interventor de la ciudad de Río de Janeiro ese mismo año. La crítica del día siguiente permite anticipar un poco de lo que sería artísticamente Eros Volúcia y el porqué de su acelerado éxito. Para la muestra algunos recortes del texto escrito por H.A. en el Diario de Noticias de RJ:

(...) Eros Volúcia surgió para danzar “O amor de Iracema” que el maestro Peixoto Velho compuso especialmente para la joven artista. En la ejecución de ese baile típicamente brasileño, realmente primitivo, Eros Volúcia demostró haber comprendido casi que psicológicamente el poema que la inspiró (H.A. 1931, p. 15, traducción propia).

(...) después del intervalo la celebrada animadora de motivos musicales no se mostró exhausta, y vino para el escenario, toda vestida de caipira para hacer la “Sertaneja” de Brazilio Itebere; como no hay quien ignore, la música es típica y bizarra, con sus sonidos de macumba y batuques (H.A. 1931, p. 15, traducción propia).

Debussy mereció, no obstante, una mejor interpretación de la pequeña artista. La “Ânsia de Azul” fue un gran poema silencioso de gestos y actitudes. (H.A. 1931, p. 15, traducción propia)

Eros Volúcia es una notable vocación de bailarina, que tiene el raro don de ser muy personal. Difícil decir su escuela, porque no se le puede clasificar a la clásica ni a la Imperial de Rusia, también no copia los bailados norteamericanos del cine. (...) De ahí el refinamiento primitivista de su arte maravillosa. (H.A. 1931, p. 15, traducción propia)

Figura 16 - Presentación del 11 de abril de 1931



Fuente: <https://memoria.bn.gov.br/> Diario de Noticias - 9 de abril de 1931

Esta columna fue dedicada exclusivamente a la bailarina. De los tramos citados se puede destacar los siguientes aspectos. En el primero, que trata de un bailado con temática nacional, *O amor de Iracema*, seguramente inspirado en la obra de José de Alencar, se aborda el encuentro propuesto por el escritor en su novela romance *Iracema* sobre la relación entre una mujer tupi, Iracema, y un hombre portugués, Martim, de la cual nace Moacir, el primer hombre de Ceará. Iracema, acostumbraba ser representada como una mujer de extrema belleza, virgen y con un aura de misticidad, producto de conocer los secretos de la bebida mágica de la Jurema. Ese trecho muestra que lo indígena se entendía en ese contexto como un elemento de carácter primitivo, del cual se desprenden algunos elementos poéticos y que participaron de la configuración del mestizaje brasileño. Sin embargo, no se enuncia en presente, sino como un elemento que hace parte de la mezcla que compone el ser contemporáneo.

De igual manera, un elemento importante en el éxito de Eros Volúcia ante el público y la crítica especializada era su inicial indefinición racial. A pesar de su tez blanca, presentaba un cabello rizado, piernas y caderas anchas que contrastaba con su pequeña cintura. La bailarina no presentaba el cuerpo ni aspecto típico de una bailarina de danza clásica o mujer caucásica; por el contrario, su cuerpo se acercaba más a la imagen idealizada de la mujer mulata que caracterizaría a la belleza de este discurso del mestizaje. Aunque en retrospectiva es evidente que Eros Volúcia fue una mujer blanca y gozó de varios de los privilegios de serlo, porque caso hubiera sido morena no habría tenido tan importante repercusión y participación del Teatro Municipal, que en ese momento no aceptaba a personas negras y sus protagonistas debían ser mujeres blancas, sí es necesario reconocer que supo aprovechar a su favor su aspecto físico e incorporarlo a su discurso artístico, al afirmar que ella realizó la danza brasileña al contar con el coeficiente de la “sangre” en referencia a la mezcla racial. Es posible que este factor físico le haya servido para distinguirse frente a su principal rival artística, Madeleine Rosay, quien supo ser la primera bailarina de la Escuela de Danzas Clásicas del Teatro Municipal, por encima de Eros Volúcia.

Justamente, la segunda cita permite ver cuál era la fortaleza de Eros Volúcia para la crítica especializada de la época: su capacidad de conseguir que música “típica y bizarra con sus sonidos de macumba y batuques” se convirtiera en un hecho escénico que toma el arte erudito y popular, logrando un resultado armónico donde elementos de la danza clásica y la danza tradicional convergen. Por ejemplo, Oliveira (2018) muestra cómo Eros aplica una nomenclatura propia del ballet “*fouèttes de cabeza*” para explicar movimientos de danzas

ligados a la cultura negra, o su reconocido *Tico-tico no fubá*, en el que ejecutaba la samba en punta de pie.

Esto último es fundamental no sólo para entender el éxito del ejercicio de estilización de la bailarina brasileña, sino también para comprender el mestizaje como proceso civilizatorio e identitario. Por ejemplo, ritmos y danzas como el maxixe, samba y expresiones culturales de origen de religiones de matriz afro brasileña eran relacionadas por la crítica y buena parte de la sociedad con adjetivos peyorativos como primitivos, bárbaros, lascivos, inmorales, grotescos, exóticos, excéntricos, degeneradoras del cuerpo (Pereira, 2002; Naser, 2017). Pero, al ser estilizada desde el conocimiento de lo “civilizado” (técnica clásica) e interpretado por una persona de tez blanca, se volvían consumibles y aceptables para las clases medias y altas de la sociedad. Esto se debe a que el mestizaje propone es un ejercicio de asimilación desde lo hegemónico y no de reconocimiento de la diferencia. Siguiendo a Naser (2017), una brasilidad esencialista que destaca por dos aspectos: primero, prima unas formas culturales sobre otras, en un proceso impulsado por de la intervención estatal en el campo de la cultura; y segundo, establece una identidad mestiza no étnica, capaz de asimilar todas las representaciones étnicas y, por lo tanto, de descalificar la raza como instrumento de discursos políticos públicos, a pesar que esta continúe orientando las acciones y jerarquizaciones sociales de los agentes sociales.

Es decir, el mestizaje a través del borramiento de fronteras a nivel simbólico, logró invisibilizar unas fronteras sociales que pesan sobre la subjetividad y realidad material de los agentes sociales. Por esta razón, aunque la categoría de pueblo brasileño se ampliara, aún no era una posibilidad material que las representaciones de danzas de origen afro e indígena fueran hechas por sus propios miembros. Esto habría significado un reconocimiento de estas comunidades en tiempo presente y, por ende, también de sus problemáticas raciales específicas. Por ello, quienes terminaban escenificando estas danzas son quienes mayores privilegios sociales, económicos y culturales ostentan en la estructura social. Así, fue Eros Volúsia quien asumió la tarea de llevar danzas de origen afro e indígena al escenario nacional, aunque comprendidas desde su posición social, racial y de género. No obstante, esto no significa que la misma Eros Volúsia no haya enfrentado resistencias por llevar estos contenidos a escenarios eruditos.

Respecto a la tercera cita, acerca de la interpretación de una pieza de Debussy, se puede observar otro aspecto clave que acompañará las interpretaciones futuras de Eros Volúsia, así como las temporadas de 1937 y de 1943 del Teatro Municipal. En estas, la puesta en escena de piezas de carácter nacional se encuentran acompañadas de piezas clásicas y/o

modernas. Esto respondía al deseo de conectar cultura popular y erudita y, al mismo tiempo, a la intención de universalizar la cultura brasileña, equiparándola en la medida de lo posible al arte occidental. Asimismo, en esa cita, el crítico H.A. ya anticipa la dificultad de Eros con la interpretación clásica, pero resalta su capacidad gestual y actitudinal. De hecho, el característico movimiento de brazos y manos de Eros, fluido y rápido, se popularizó como una de sus señas distintivas, al punto que ella misma afirmaba que Carmen Miranda, famosa también por el movimiento de sus extremidades superiores, la había imitado. Sus brazos son otro ejemplo de esa conjunción de lenguajes dancísticos, pues podían transitar rápidamente de un flujo sostenido típico de posturas básicas del ballet -como una tercera o cuarta posición-, a una mayor fluidez y fuerza para seguir el ritmo de la percusión de una danza afro. En otros casos, conseguía movimientos que evocaban a las danzas hindúes (mudras) y en otros casos al flamenco español.

Respecto a la última de las cuatro citas, que describe la imposibilidad de clasificar a Eros Volússia, se puede rastrear el paralelismo que la crítica especializada vio entre ella e Isadora Duncan. Pues, además de su obvia condición de solistas, lo que el crítico llama de “refinamiento primitivista” es el uso de lo negro y lo indígena para la búsqueda de esa alma brasileña por parte de Eros, una inquietud que se comparaba frecuentemente con la exploración de Isadora Duncan dentro de la cultura de la Grecia antigua para hallar formas más naturales del movimiento, que rompieran con la estructura gramatical del Ballet. Probablemente, en esta inmersión dentro de “*as selvas da floresta e as volúpias do trópico*”¹⁴ fue lo que llevó a la crítica especializada a considerar a Eros Volússia una expresionista, al igual que Isadora Duncan. Si bien en la obra de Eros Volússia existe un evidente contenido expresionista—pues su interpretación de lo brasileño pasa por una manifestación subjetiva que deforma la realidad— esto se evidencia en la pieza “*Cascavelando*”. En esta coreografía interpreta una samba compuesta por Sebastião Barroso, —músico precursor de la incorporación de elementos afro en la música de concierto—, la bailarina representa los movimientos de una serpiente, lo que le permite construir una danza con fuertes tintes de sensualidad femenina. Con ello, Eros Volússia se consolidó como la “*Salomé Brasileira*” una *femme fatale* que, mediante la relectura de danzas de origen popular o tradicional y la transición de las poesías eróticas y nacionalistas de su madre al movimiento escénico, contribuyó a consolidar un imaginario de lo brasileño. En este proceso su figura también

¹⁴ Descripción del trabajo de la bailarina escrita en el diario O Malho de Rio de Janeiro en 1934.

reforzó la asociación de la mulata brasileña a un estereotipo sexualizado, que más tarde se tornaría en una marca que caracteriza a Brasil.

No obstante, la conexión entre Eros Volúsia e Isadora Duncan se limita a dos aspectos esenciales: En primer lugar, la búsqueda de recursos expresionistas en el pasado para encontrar una mayor fluidez y naturalidad en el movimiento; segundo, la proyección de un sentido de futuro-utopía que adopta de la bailarina alemana. Sin embargo, más allá de estas similitudes, ambas se distancian en puntos claves: Eros Volúsia no renuncia completamente a la técnica clásica y su búsqueda artística pasa por el encuentro con una danza nacional brasileña. Mientras que, Isadora Duncan no tenía una referencia nacionalista tan definida, pero fue un importante referente artístico para Eros:

Yo vengo de lejos, subiendo de la tierra. Mis ojos de sueño quedan profundos de observar los abismos (...) Mi cuerpo se afinó en el esfuerzo continuo de ser mi alma. (...) No busques detenerme: llevo danzando mi raza al encuentro con la humanidad, para el baile del futuro en el que seré muy amada. No busques detenerme: hay en mi inquietud un loco anhelo de eternidad (Volúsia apud Silva, 2007, p. 160, traducción propia).

Este fragmento, con referencias al alma y a un movimiento que remite a la naturaleza humana, evidencia la influencia de Isadora Duncan. No obstante, puede leerse el tinte nacionalista cuando ella misma se asigna la tarea de comprender su “raza” para poder conducirla hacia un encuentro con lo universal. Esta diferencia radica en los distintos contextos geográficos y políticos de cada una. Puesto que, Duncan buscaba una conexión con la esencia del movimiento a partir de la cultura de la Antigua Grecia, la utopía de Eros Volúsia estaba profundamente ligada a la ideología del mestizaje promovida por el Estado y reforzada por instituciones como el Teatro Municipal, donde desarrolló gran parte de su carrera.

Meyer (2013) resalta que la estilización de danzas a inicios del siglo XX a partir de culturas africanas en Brasil difiere de la alteridad constituida por Isadora Duncan, quien proyectaba una visión utópica y romántica de las culturas griega o egipcia. En Brasil, existen unas implicaciones sociopolíticas diferentes debido al proceso de configuración identitaria. A diferencia de Meyer, este análisis añade la categoría de lo racial en cuanto implicación que modificó la forma en que fueron creadas y recepcionadas por el público estas obras con temática afro. Debido a que la condición racial y posición social de Eros Volúsia influyeron significativamente en su recepción ante el público, así como su interpretación de lo afro como “energía primordial”. Esta interpretación le permitió deconstruir ciertos elementos del ballet y desafiar estereotipos de género para la mujer blanca. Pero que a su vez sirvieron a invisibilizar relaciones sociorraciales problemáticas al interior de la sociedad brasileña.

Figura 17 - Eros Volúcia danzando Cascavelando



Fuente: Documental “Eros Volúcia: a dança mestiça”, 2004.

Así, para finales de la década de los treinta, Eros Volúcia comienza a ser ampliamente reconocida y considerada como una personalidad vanguardista dentro del campo de la danza nacional brasileña y la construcción de la identidad nacional:

Eros Volúcia es poco más que una niña. Habla con la naturalidad y sin tapujos del sueño del arte. Es brasileña hasta la médula. Tiene en las venas la sangre de las tres razas formadoras de la nacionalidad. De la línea materna le vienen las virtudes del indio, la ingenuidad, la intrepidez, el buen instinto del habitante primitivo de la selva. El corazón que es la riqueza del negro y la inteligencia que la civilización desarrolló en el blanco los trajo de la ascendencia paterna (Maul apud Britto e Tardock, 2015, p. 308).

Además de la comprensión del mestizaje por la que Eros Volúcia fue reconocida, también esta, la construcción de tipos regionales como el *seringueiro*, el *sertanejo nordestino*, el negro, *praieiro baiano*, el *caipira* y el *gaúcho*. Estos se suman a creaciones coreográficas con motivos brasileños como *Batuque* con música compuesta por Alberto Nepomuceno, *Maracatu* (música de capiba), *Cateretê* (música de Francisco Mignone), *Oia o Congo* (música de Benedito Lacerda), *Dança indígena* (música de Carlos Gomes), *Tico-Tico no Fubá* (música de Zequinha de Abreu), *Frevo* (música de Severino Araújo), *Cascavelando* (música de Sebastião Barroso) (Silva, 2004).

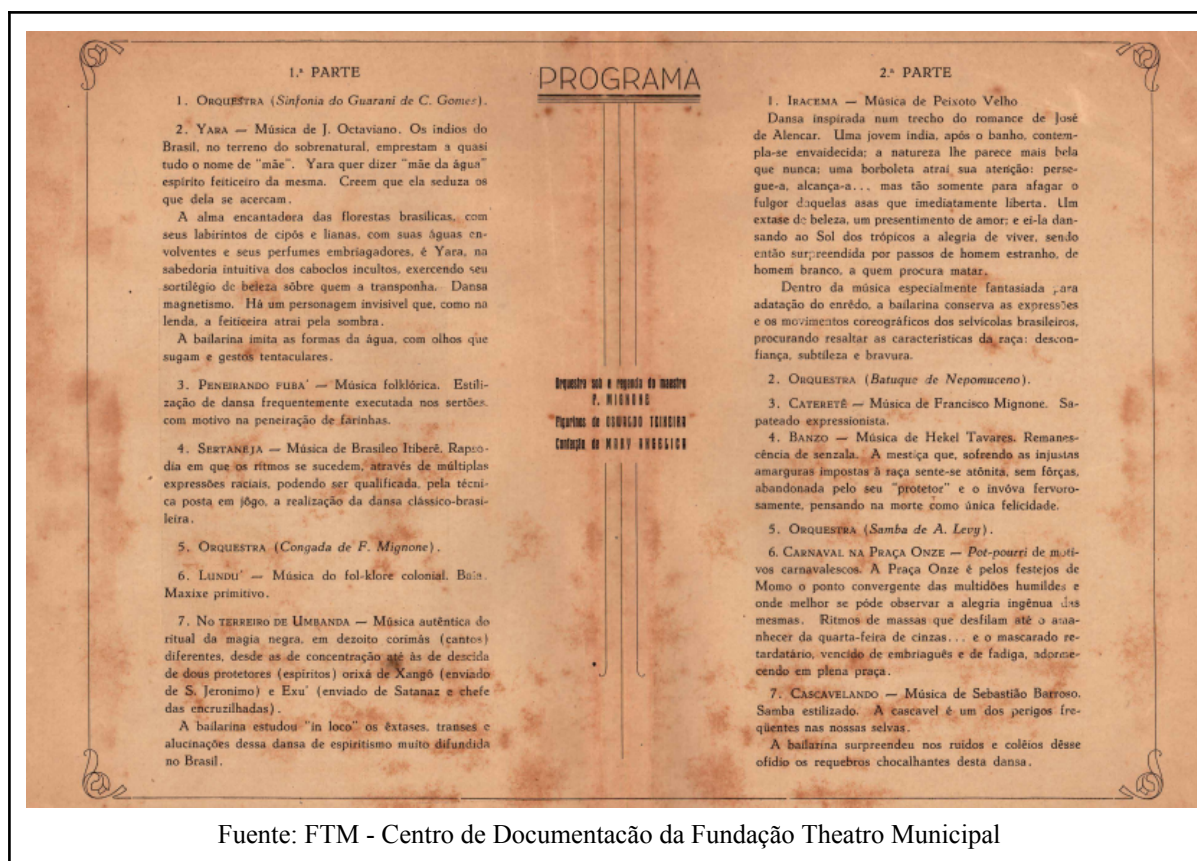
Una revisión sobre el trabajo de estos músicos demuestra que Eros Volúcia no estaba sola en la labor de construir una comprensión de lo nacional desde una institución cultural de carácter estatal. De hecho, varios de estos compositores tenían vínculos con Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade y Oswald de Andrade. Es decir, la renovación de lo brasileño

impulsada por el movimiento modernista fue absorbida dentro del discurso del mestizaje promovido como estrategia estatal por el Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas.

Figura 18 y 19 Programa de mano de la Temporada de 1937 Teatro Municipal de Rio de Janeiro.



Fuente: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal



Fuente: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal

De este modo, se llega a la temporada de 1937, cuando Eros Volúcia comienza su periodo de mayor relevancia y producción artística para ella, consagrándose como primera bailarina del Teatro Municipal. La primera parte del espectáculo comienza con *O Guarani* de Carlos Gomes, esta obra significa el inicio de la nación, en tanto territorio y origen. En ella se transmite la complejidad y pureza natural que se refleja directamente en sus habitantes originarios, los "indios". Ceribeli (2019) propone que esa asociación entre la naturaleza y el indio forma parte del proceso de construcción de un imaginario que, a su vez, sirve como valor de la nación para contraponerse a la imagen del indio como atrasado y bárbaro. Este recurso del guaraní no solo se reproduce en la música, sino también en la literatura y la danza. Es decir, el recurso de los indígenas se presenta bastante similar al caso colombiano, en donde se propone al indio como origen diáfano y precivilizatorio de la nación. Un intento de descolonizar y dar un origen a la nación, a partir de un claro sesgo colonial, que es típico del uso del mestizaje durante este periodo. El indígena se convierte en un símbolo de origen histórico, pero observado desde una mirada de superioridad racial.

Ejemplo de esto es el segundo cuadro de la primera parte, donde se desarrolla la descripción de Yara en el programa de mano: "El alma encantadora de las selvas brasileñas (...) y Yara, en la sabiduría intuitiva de los caboclos incultos, ejerciendo su sortilegio de

belleza sobre quien se cruza con ella” (traducción propia). Es decir, Yara, como representante de lo indígena, es vista como una entidad de abstracta y primitiva belleza, que genera un fuerte encanto magnético para quien la observa. Por lo tanto, es una mirada exotizada hacia el otro, personificada en una figura femenina, ya que la nación, es un símbolo que se manifiesta casi siempre en una figura materna, en este caso, la mujer indígena. Esto demuestra un ejercicio de revalorización de lo indígena dentro de una historia nacional oficial, pero que continúa cayendo en el ejercicio simplista de la asimilación étnica e histórica propuesto desde el mestizaje.

Una vez terminados los dos primeros cuadros, que sirven de introducción a dos elementos fundantes de la nación—el territorio y sus riquezas naturales—, y la madre indígena, destacada por su pureza y conexión intuitiva con la naturaleza. En este cuadro, Eros Volúsia tenía la tarea de generar una abstracción corporal de estos dos elementos en conjunto a partir de sus “gestos tentaculares y ojos que absorben”, con el fin de captar el carácter hipnótico y sensual atribuido a lo indígena, al tiempo que reflejaba los gestos fluidos del agua y de los elementos naturales.

De igual manera, el tercer cuadro del primer acto, se dedica a crear los tipos nacionales, *Peneirando Fubá* hace referencia a la escenificación dancística del proceso de elaboración de la farinha en los sertões¹⁵ por parte de la población proveniente del noroeste de Brasil. Este cuadro tenía por función representar a una población altamente estereotipada por el sudeste y sur de Brasil, pero que, dentro de la dinámica dicotómica de la modernidad—entre lo urbano y lo rural, lo moderno y lo tradicional—, era fundamental para construir unos ciertos rasgos culturales y la asimilación de un importante porcentaje de la población.

En este sentido, el cuadro *sertaneja* es totalmente coherente al anterior, porque la invocación del sertão y la sertaneja obedece a lo que Bhabha (1994) entiende como los signos de la emergencia de la comunidad en términos de proyecto, que trasciende la propia individualidad, para revisar y reconstruir las condiciones políticas del presente. Es decir, el uso de esta tradición responde a las búsquedas del proyecto político del Estado Novo bajo el discurso del mestizaje. Por esta razón, la sertaneja viene a ser una mezcla de expresiones raciales que lleva a la realización de lo auténticamente brasileño según el programa.

La Congada y el Lundu son de origen afro, aunque el programa no lo menciona, le da el adjetivo de “maxixe primitivo”. La obra de Mignone, al igual que la de Eros, era reconocida por colocar hábilmente un signo de africanidad dentro de la cultura erudita de la

¹⁵ El sertão es una región geográfica semiárida del interior del noreste de Brasil.

música para sala de conciertos. Siguiendo a Bhabha (1994), estas piezas representan como lo afro estaba comenzando a participar de una pedagogía nacionalista, que otorga para el Estado-Nación un principio de autoridad basado en el origen. Así, la comunidad afro es el centro del romance celebratorio del pasado para justificar el mestizaje. Mario de Andrade reconoce la danza de la bailarina del siguiente modo:

El caso de la bailarina es de enorme importancia (...) es una verdadera bailarina, que tiene en su danza la real necesidad mística del gesto imitativo, por el cual, en las palabras de algunos etnógrafos, el baile fue la primera expresión estética de los hombres sobre la tierra (...) Ahora la vemos evocando el antiguo Lundu, en una gracia mestiza que recuerda delicadamente los dibujos de Rugendas y Debret (Andrade apud Maia y Santiago, 2016, p. 231, traducción propia)

Este fragmento deja ver que también para Andrade, el Lundu no es una operación de reconocimiento afro, sino una asimilación mestiza, que se obtenía a través de la interpretación de Eros Volúsia, quien sirvió como puente entre la cultura popular y la erudita. Sin embargo, vale señalar que, incluso cuando Eros Volúsia recurre a la cultura popular, esta es legitimada porque, aparentemente, tiene más similitudes con el arte de Rugendas y Debret que con las cultura afro urbana. Es importante aclarar que danzas como el lundu y el maxixe cuando eran ejecutadas por la comunidad afro eran rechazadas por su aparente “desorganización” e “imprevisibilidad”. En cambio, la obra de Rugendas y Debret ya estaba en el marco de una idealización corporal que resultaba más funcional a la idea escénica de Eros (Maia y Santiago, 2016).

El cuadro posterior, “No terreiro de Umbanda” acompañado de una exotizada descripción de “ritual de magia negra”, que relata el descenso de Xangô, enviado de San Jerónimo, y de Exu, enviado de Satanás. A continuación, se relata como Eros Volúsia estudió directamente en el sitio los éxtasis, trances y alucinaciones de esas danzas muy difundidas en Brasil. Para el periodo del Estado Novo, estas formas de religiosidad eran ampliamente perseguidas. De hecho, existían, “(...) La Comissão do Delegado Augusto Mattos Mendes para la represión al Bajo Espiritismo y curanderismo para todo el Distrito Federal” (Oliveira, 2015, p. 91, traducción propia).

No obstante, no es casualidad que el programa de mano mencione a la Umbanda y no al Candomblé, porque el factor diferencial de la Umbanda. Según Brown (1985), radica en que las clases medias se inclinaron hacia religiones de matriz afrobrasileña para expresar sus propios intereses de clase, sus ideas sociales y políticas y sus valores, lo que le permitió expandirse y tener una amplia proliferación después de 1945. Además, esta religión se corresponde mejor a los símbolos de identidad nacional que buscaba el Estado Novo, pues incorporaba simbólicamente a grupos poblacionales marginalizados (Baianos, Zé Pilintra,

Pretos-Velhos, etcétera) y sus entidades eran fácilmente asociadas con la religión católica. Por estas razones, debido a su vínculo con las clases, su inclusión simbólica y sus similitudes con el catolicismo, la Umbanda fue mejor recibida como expresión religiosa brasileña que el Candomblé y sus variantes. Esto explica porque la temporada de 1937 en el Teatro Municipal, Eros incluida, se decanta por representar la Umbanda. Aunque, sin poder escapar de la producción de la pieza desde un lugar de exotización que conlleva a términos como alucinaciones o éxtasis.

Para el segundo acto, se presenta *Iracema*, un cuadro que ya se mencionó anteriormente en este texto, y que la misma Eros Volúsia realizaba desde sus inicios en la danza. Esta pieza servía para representar desde la figura materna los valores que caracterizaban lo indígena y que se heredan en el ser mestizo, mientras que, lo blanco se comienza a problematizar en tanto elemento de violencia. Esto es común incluso dentro de los discursos más hegemónicos del mestizaje, porque este surge como una respuesta contra el estado colonial y a la búsqueda de unos rasgos culturales auténticamente nacionales. Aunque lo blanco continúe ocupando un lugar de privilegio dentro del relato del mestizaje, ya se enuncia que hay un elemento de violencia detrás de aquel ejercicio de conquista y colonización.

La tercera pieza, “*Cateretê*”, compuesto por Francisco Mignone, también responde a la formación de tipos regionales en este caso el caipira, un pueblo-cultura originario de la región del interior que surge a partir de diferentes procesos de colonización durante el siglo XVI y XVII. Lo caipira sirvió para encontrar rasgos culturales que caracterizaron zonas del interior de Brasil, inclusive partes del Estado de São Paulo. Por lo tanto, aunque la cultura caipira, al igual que otras, seguía siendo materia prima para la construcción de la identidad nacional, en la realidad los portadores y territorios de estas culturas enfrentaban bajos índices de desarrollo y la constante amenaza de la desaparición de su cultura. Este es un elemento paradójico que acompaña los procesos de identidad nacional en América Latina durante los inicios y mediados del siglo XX.

El siguiente cuadro, “*Banzo*”¹⁶, muestra la influencia de la obra “*Casa Grande & Senzala*” de Gilberto Freyre en la producción artística del Teatro Municipal. En esta pieza es evidente la construcción de otro tipo nacional: el negro. En “*Banzo*” ya existe la mención de la esclavitud en cuanto proceso violento y doloroso para la comunidad afro. Así como un mayor esfuerzo por comprender las religiones de matriz afrobrasileña. No obstante, el

¹⁶ Banzo, término que refiere a una depresión profunda adquirida por los esclavos africanos en América

programa a diferencia de la pieza musical no menciona lo negro, sino que se enfoca en la mestiza atormentada por las remanescencias de la senzala y el maltrato de “seu protetor”.

La quinta pieza, “*Samba*” de Alexandre Levy, y la sexta, “*Carnaval na Praça Onze*” responden adecuadamente a la celebración de la trietnicidad a través de la samba. Este fenómeno es bastante similar al caso colombiano, donde la cumbia sirve como cierre alegre y feliz del ser mestizo. La samba, respaldada por un lugar y festejo histórico de la ciudad de Rio de Janeiro, como la Praça Onze y la celebración del Momo¹⁷, evento tradicional del carnaval, funciona como aglutinador de masas y ampliación de la población que está identificada en la nación. En otras palabras, la samba y el carnaval se transforman en sinónimos de lo nacional. Sin esta legitimación estatal, la samba posiblemente no se habría expandido social y comercialmente de la forma en que lo hizo en las décadas posteriores a lo largo de Brasil, y tal vez habría permanecido como una expresión limitada a determinadas regiones.

No obstante, en esta transición del “morro” (favela) de samba hacia las salas de concierto y, de ahí, al mundo comercial y medios masivos de comunicación, aunque presenta una participación de diversos grupos sociales con diferentes orígenes de clase y raza, es necesario entender que su divulgación en espacios como el Teatro Municipal, e inclusive su masificación, pasa por un ejercicio desigual de poder. Prueba de ello es la manera en la que la samba se entiende dentro del programa como el “punto convergente de las multitudes humildes (..) la alegría ingenua de las mismas. Ritmo de masas (...) y al enmascarado retardatario (el Momo), vencido de embriaguez y fatiga adormecido en plena plaza” (traducción propia). Es decir, aunque existe el reconocimiento de la samba, esto no implica que ella y los que la practican ya pertenezcan a una alta cultura. El concepto de nación se expande, pero aún presenta procesos de exclusión por motivos de clase, género y raza, que se evidencia en la jerarquización que se colocan los géneros y su asociación con un proceso de dominación de una entidad salvaje.

Incluso la propia Eros Volúsia replica este ejercicio, como se evidencia en el contenido de su conferencia “*La Danseuse étoile Bresilienne*” (La Bailarina estrella de Brasil) dictada en Francia para “Les Archives internationales de la Danse” (los archivos internacionales de la danza) en el año de 1939:

(...) Más tarde, llegando de Bahía (Estado de Brasil), la samba de poca ropa y modales groseros, llegó a Río (de Janeiro). Observó sorprendida la urbe y, elevando la vista, encontró en nuestros morros viejos retratos de la ciudad de Salvador. Y fue a vivir cerca del cielo. El Maxixe (*entonces disfrazada de tango*) escuchaba desde lejos unos rumores que le producían en las notas (musicales) extrañas palpitaciones... Cierta vez... fue por un carnaval: la samba tuvo el deseo de

¹⁷ Momo, refiere a la apertura del carnaval de Rio de Janeiro, pero tambien se conmemora en otras ciudades, entre ellas Sao Paulo.

esparcirse por el asfalto, bajó, penetró el centro, y, así, en plena Avenida, compartieron conocimientos el maxixe y la batucada. El - elegante, perfumado, culto, europeizado; ella - de vestido de chita¹⁸, de sandalias sin medias, zapateando con los pies y oliendo a selva. Eran de la misma familia, se amaron en el primer encuentro y, tal fue el encantamiento de uno por el otro, que se despersonalizaron, se fundieron, no hay quien los consiga separar (Volúcia apud Silva, 2007, p. 214, traducción propia)

La evidente capacidad literaria demostrada por Eros Volúcia para describir el encuentro entre la alta y baja cultura, mediante la metáfora de una relación entre hombre y mujer de diferentes orígenes sociales resulta sumamente didáctica. Al analizarla se puede observar la jerarquización de las expresiones culturales y cómo estas sólo son apreciadas cuando salen del *morro* para encontrarse con los conocimientos de la metrópoli. De igual manera, el texto deja entrever el mestizaje como respuesta abarcadora del ser brasileño, al reafirmarlo como producto de esa unión de dos personas de orígenes tan radicalmente diferentes en todos los sentidos.

Siguiendo a Vianna (1995), la samba, dentro del proceso de construcción nacional, está vinculado a un mito de pureza: la *samba de morro*, un ritmo no contaminado por las influencias extranjeras y que precisa ser preservada con el fin de conservar el alma brasileña. Justamente por eso, Eros Volúcia la describe como una mujer vestida apenas de sandalias y vestido de chita, pero que, detrás de ese apariencia está la raíz del ser nacional esperando ser vista. Aunque la samba es un género relativamente reciente en comparación con otros de mayor antigüedad, tras su transición hacia la ciudad se transformó en un asunto nacional, ocupando a toda clase de artistas, intelectuales, emisoras de radio, el mercado y el Estado.

De ese modo, la temporada de 1937 fue absolutamente consagratoria para Eros Volúcia en el plano profesional. Una vez culminada, además del reconocimiento obtenido por la crítica especializada y presentada ante Getulio Vargas, recibió por parte del Ministro de Educación y Salud, Gustavo Capanema, el cargo de directora del curso de Ballet do Serviço Nacional do Teatro, que dio origen al cuerpo de baile del Servicio Nacional de Teatro (Carlóni, 2014). Eros Volúcia desempeñó esta función hasta finales de la década de los sesenta, cuando decidió retirarse para cuidar de su madre en la vejez.

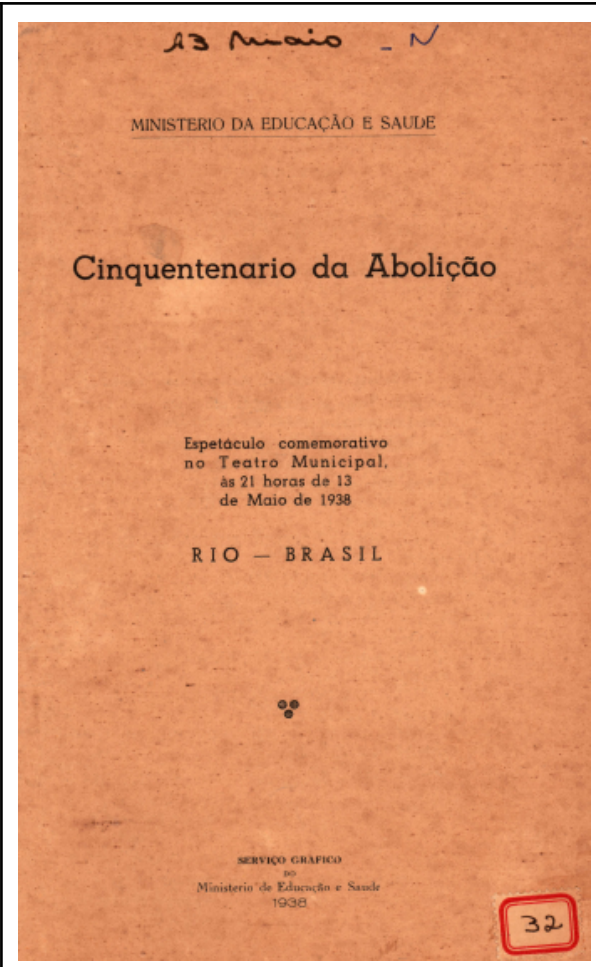
Esta temporada fue clave para la configuración de una danza clásica en Brasil, con Eros Volúcia como una de sus principales representantes, junto con los maestros de toda su generación Maria Olenewa y Vaslav Veltschek, y destacados bailarines como Madeleine Rosay, Yuco Lindberg, Leda Yuqui, Juliana Yanakieva, Tamara Campeller, Wilson Morelli y

¹⁸ Un vestido de chita es un vestuario hecho con tejido de chita, presenta estampados y destaca por su colorido. Es de origen hindú. Es un tejido asociado a un origen popular y las fiestas juninas en Brasil.

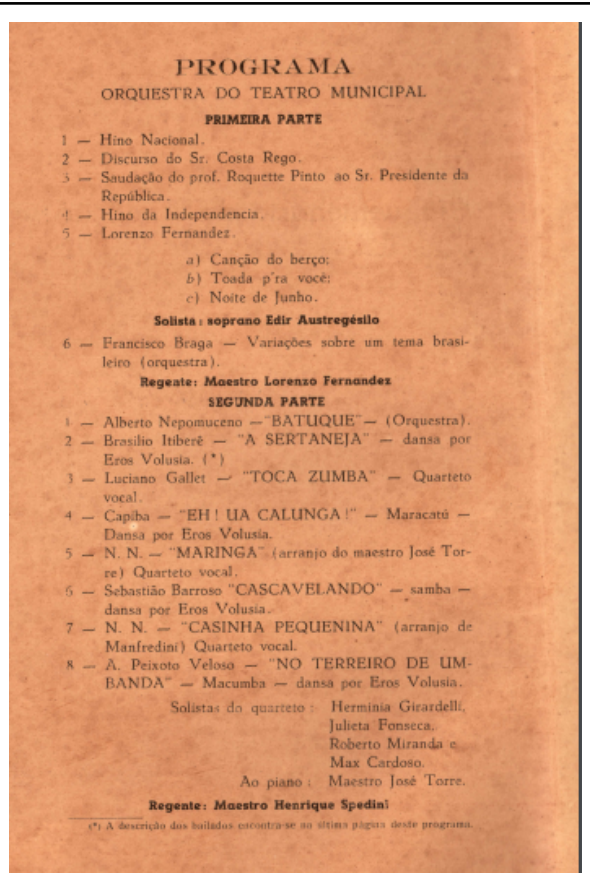
Artur Ferreira. Brasil logró institucionalizar, al menos por un tiempo, un cuerpo de danza que abordaba temáticas propias y en sintonía con la idea del mestizaje.

En 1938, Eros Volúsia también se presentó con motivo de la conmemoración de los cincuenta años de la abolición a cargo del Ministerio de Educação e Saúde y el Teatro Municipal de Río de Janeiro (Figura 20 y 21). El evento estuvo enfocado en la presentación de piezas inspiradas en música y danzas de origen afro, aunque estilizadas a través de lo clásico. Para ese año, el cuerpo de ballet aún no contaba con ningún bailarín negro; habría que esperar hasta 1948 para ver la primera bailarina negra en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, Mercedes Baptista (1921-2014), quién fue alumna de Eros Volúsia en el Serviço Nacional de Teatro. Finalmente, el evento presentó un repertorio bastante parecido a la temporada de 1937. Es decir, el evento no presentó una nueva creación artística que sugiriera una reflexión sobre el proceso de abolición y su comprensión dentro del discurso del mestizaje, esta creación llegaría en la temporada de 1943.

Figura 20 y 21 - Programa de Mano conmemoración 50 años de la abolición de la esclavitud en Brasil.



Fuente: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal



Fuente: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal

La temporada de 1943 fue una de las más importantes dentro de la carrera de Eros Volúcia, porque sería su última participación como primera bailarina en el cuerpo de baile del Teatro Municipal, una agrupación históricamente caracterizada por su intermitencia temporal. Pereira (2002) explica que, debido a la segunda guerra mundial, el cuerpo de baile del municipal suspendió su programación en 1939 y sólo retomó una temporada oficial hasta 1942, bajo una nueva dirección, pasando de Maria Olenewa a Vaslav Veltchek.

La temporada de 1943 se destacó por su matiz nacionalista, con una amplia mayoría de bailarines de origen brasileño y un repertorio que incluía piezas con temáticas nacionalistas como *Leilão* con música de F. Mignone; *Uirapuru* con música de H. Villa-Lobos; y *Festa na Roça* con música de J. Siqueira. Además, el programa también incorporó piezas tradicionales del ballet que incluían música de P. Tchaikovsky, M. Ravel, F. Chopin.

De esta temporada, se analizará la pieza *Leilão*, ya que aborda el proceso de abolición de la esclavitud. Basandonos exclusivamente en lo descrito por el programa, esta obra

denuncia el carácter deshumanizante de la esclavitud a través de la historia de una pareja de esclavos africanos que son separados cuando la mujer es adquirida por un hacendatario. El hombre intenta, por distintos medios, ser comprado junto a ella para no ser separado, no obstante todos sus intentos resultan infructuosos.

A partir de ahí, la pieza se traslada a una fiesta en el salón de la corte, en aquella celebración se encuentra la Princesa Isabel, que tras danzar una polca vuelve al trono y solicita para sus ministros “*A Lei da Escravatura*” la cual procede a rasgar en pedazos para firmar el Decreto de la Abolición. A partir de ese momento comienza una fiesta que termina en un carnaval compuesto por tres “cordões”¹⁹, siendo el último de ellos integrado por los negros libres. La obra concluye con el novio de la esclava buscando desesperadamente a su pareja, a quien nunca más va a encontrar.

Esta obra refuerza un relato que se consolidó como el oficial durante varias décadas en Brasil: la responsabilidad de la abolición de la esclavitud fue mérito de la Princesa Isabel que en un acto de bondad con las personas esclavizadas firmó la “Lei Áurea” en 1888. Por tanto, simplificando el marco histórico y la participación de diversos grupos.

La incorporación de las personas negras a la nación se muestra de un modo no conflictivo ni problemático; incluso hacen parte del carnaval, que es el lugar por excelencia para celebrar la nacionalidad brasileña. Sin embargo, esta representación contradice la realidad, pues no hubo ninguna acción de indemnización para las poblaciones afro ni ninguna política que se importara por añadirlos a la sociedad como actores sociales, culturales y económicos.

Aunque, al analizar la reacción de la crítica especializada ante esta temporada del ballet del Teatro Municipal, se puede ver que el cuerpo de baile estaba innovando al llevar a escena temáticas como la abolición y danzas estilizadas inspiradas en motivos afro. En este contexto Eros Volúcia fue absolutamente vital, debido a que era una de las más respetadas conocedoras del tema dentro del campo de la danza. Muestra de ello, es la crítica escrita por JIC:

(...) de la interpretación coreográfica, difícilísima, debido a la apariencia rudimentar, ingenua, bárbara y fetichista del elemento africano, destacaremos el papel de Eros Volúcia, llena de talento y endiablada fantasía, en esas creaciones exóticas, que no son propiamente nacionalistas, porque claramente no somos africanos (a pesar de los deseos de los ignorantes en geografía). Eros Volúcia, como es sabido, fue la creadora, entre nosotros, con gracia espontánea y una técnica toda suya, del baile brasileño. Es natural que hubiese encontrado en el papel de la esclava momentos felices para exteriorizar su técnica personal y sugestiva, mereciendo aplausos del público. (JIC apud Pereira, 2002, p. 185).

¹⁹ Los “cordões” eran un grupo de personas disfrazadas de motivos carnavalescos que desfilaban por las calles de Río de Janeiro a comienzos del Siglo XX.

El texto escrito por el crítico JIC demuestra cómo la obra de Eros Volúcia, al ser producida y divulgada en espacios como el Teatro Municipal, era capaz de desestabilizar unos imaginarios sociales que tenía un sector más acomodado de la sociedad acerca de Brasil como un país blanco y occidental, considerando su relación con el continente africano un signo de atraso y barbarismo.

Entonces, es necesario reconocer que, sin dejar de lado que Eros contó con privilegios raciales por su condición de mujer blanca y por estar inmersa en relaciones intelectuales y familiares que le facilitaron incursionar en el campo artístico, logró, a través de su movimiento corporal, situar la pregunta, bastante incómoda para ese momento: la presencia de una herencia afro que hace parte de la identidad mestiza brasileña.

La crítica JIC señala que el movimiento de Eros fue calificado de exótico e, incluso, incómodo, porque interpela una frontera simbólica, la cual ha constituido un cuerpo brasileño sin signos de africanismo. En este sentido, resulta relevante destacar que Eros, al incorporar elementos de la cultura afro y popular de Brasil en espacios elitizados, junto a otras figuras de su generación, como Felicitas Barreto, contribuyó a tomar conciencia de los prejuicios raciales que marcaban su época.

Gran parte de la “exotización” y “gracia espontánea” que imprimían en Eros obedece al desconocimiento de la cultura popular y afro que existía para ese momento por parte de un sector de la población en Brasil. En un escenario ideal, habría sido preferible que esta labor inicial hubiese sido llevada a cabo por una mujer negra. Sin embargo, dentro del marco temporal y social en el que Eros Volúcia desarrolló su carrera esto resultaba altamente improbable. En realidad, muchos de los movimientos, conceptos, vestuarios y músicas que la bailarina llevó a escena fueron aceptados únicamente porque estaban siendo interpretados por una mujer blanca conectada con élites intelectuales y figuras gubernamentales como G. Capanema.

No obstante, esto no significa que el trabajo de Eros Volúcia no presente lecturas problemáticas de lo afro y lo popular. De hecho, como ya se ha mencionado en este texto, en varios de sus trabajos es evidente cómo incurre en interpretaciones esencialistas, clasistas e incluso racistas, las cuales pueden entenderse al analizar cómo su subjetividad se relaciona con la experiencia grupal dentro de su contexto histórico.

Por esta razón, mientras asumió como propia la labor de constituir el cuerpo mestizo del Estado Novo, pasaba por alto procesos de exotización y sexualización de la mujer afro, especialmente a través de la figura de la mulata. Asimismo, tendía a simplificar procesos

sociales y a representar las culturas indígenas bajo la noción del "buen salvaje", visto como un origen "puro" de la nación.

La actividad artística de Eros Volúsia como primera bailarina se complementó con su incursión en el cine. Participó en varios filmes nacionales y uno internacional, entre los que se incluyen: *Favela dos meus amores* (1935), dirigido por Humberto Mauro; *O samba da vida* (1937), dirigida por Luiz de Barros; *Caminho do céu* (1943), dirigido por Milton Rodrigues; *Romance proibido* (1944), dirigido por Adhemar Gonzaga; *Pra lá de boa* (1949) dirigida por Luiz de Barros; *Rio Rita* (1942), S. Sylvan Simon. Además tuvo apariciones en el cortometraje *Brasil* (1981), dirigido por Rogério Sganzerla, y en documentales, *Uma visita a Eros Volúsia* (1982) dirigido por Cristina Nazareno, *Documentário Rádio Auriverde A F.E.B na Itália* (1990); y *Eros Volusia - A dança mestiça* (2004). También apareció en el Cine Jornal Brasileiro. v. 4, n.008 (1945) donde aparece danzando un frevo junto a Grande Otelo en un evento realizado por la União Nacional dos Estudantes (UNE) en apoyo a las tropas brasileñas que participaron de la II Guerra Mundial. Incluso también es mencionada en canciones, como por ejemplo: *Presença* (2010) de la banda Skank y Emicida. Entender esta actividad en el mundo audiovisual hace parte fundamental para entender la propuesta de Eros Volúsia en relación al relato del mestizaje y su legado. Por eso, se le dedicará un subcapítulo a parte.

3.6. Eros Volúsia en el mundo audiovisual

La participación de Eros Volúsia en producciones audiovisuales tiene una relación directa con la formación de la identidad nacional durante el Estado Novo, tanto dentro de Brasil como en el extranjero. Muchas de sus participaciones, al igual que su trabajo en el Teatro Municipal, responden a la necesidad de construir unos rasgos culturales homogéneos, una caracterización de tipos regionales y una imagen de Brasil en un contexto global.

En esta faceta, Eros experimentó la posibilidad de ser ella la mediadora creativa entre la cultura popular y la cultura erudita, dentro de los inicios de la Edad de Oro del cine brasileño. Pero también fue testigo de cómo su propuesta de identidad nacional chocaba con los imaginarios que se han creado de Brasil desde el extranjero. De hecho, con Eros Volúsia existía otra Carmen Miranda en potencia, pero fue este choque entre su identidad brasileña, construida a lo largo de su vida, y la mirada del "Otro" lo que provocaría que declinase esta posibilidad.

La primera participación de Eros Volúsia en un filme fue *Favela dos meus amores* (1935). La cinta dirigida por Humberto Mauro, fue un gran éxito que permaneció en las salas de cine durante años. Lamentablemente, por las condiciones de preservación y material de

fabricación²⁰ la producción audiovisual se perdió para siempre, restando apenas algunas imágenes y posters promocionales del filme (Mendonca, 2021).

Este filme es fundamental porque va a ser un altavoz para las ideas de nacionalidad que se reproducían desde instituciones estatales, el Teatro Municipal de Río de Janeiro y el trabajo de Eros Volúcia. Al igual que las temporadas del Teatro Municipal, esta producción reunió artistas de diferentes campos para construir una imagen de lo que es brasileño. Así, las músicas de Ary Barroso (Ao luar y Quando um sambista morre) se encontrarán con las danzas de Eros Volúcia, no solamente en este filme, sino también en otros, para construir un imaginario no solo de la mujer brasileña, sino también de sus características, gustos y especificidades, de ese modo aparece lo carioca, la samba y la favela en una escena nacional.

La sinopsis de *Favela dos meus amores* consiste en dos hombres jóvenes que, recién llegados de París, deciden abrir un cabaret dentro de la favela del Morro da Providência. En este escenario físico y cultural, uno de los protagonistas, caracterizado como un malandro, se enamora de Rosinha, una joven profesora dedicada a la alfabetización de niños, muy querida tanto por los habitantes de la favela como por los músicos de samba. Infelizmente, hasta ahí llega la descripción ofrecida en el archivo de la Cinemateca Brasileira y la mayoría de reseñas disponibles en internet. Pero, esta poca información y algunas imágenes nos permiten deducir la importancia de este filme para esta investigación, en términos de producción de la identidad nacional en la antesala del discurso del mestizaje.

Este filme que fue estrenado dos años antes del comienzo del Estado Novo, anticipa fuertemente la política de cultura nacional y asimilación de la mayor cantidad de población posible. De hecho, su guión, se convierte en un patrón común dentro de los filmes con tintes nacionalistas en los que participa Eros Volúcia.

Un ejemplo es la manera en la que se recurre a la samba y a los estereotipos sociales con los que se asocia. En la figura 22 se puede observar un grupo de samba que remite inmediatamente como expresión cultural del pueblo. Además, dentro del grupo de músicos, en la parte superior del centro de la imagen se observa un personaje social profundamente conectado con la samba: el “malandro”.

Este personaje se caracteriza por ser representado a partir de la demarcación de sus características sociales e históricas, relacionadas con la ginga, las estrategias y las tácticas de sobrevivencia inmersas en una vida bohemia, en el dinero fácil y en la habilidad verbal que tienen para salir de problemas, en otras palabras, el malandro lapeano (carioca) de finales del

²⁰ Las películas y negativos fotográficos estaban realizados de este material altamente combustible.

siglo XIX (Porfírio e Marques, 2019). Este tipo social se tornó un arquetipo nacional fuertemente asociado la samba dentro de las producciones audiovisuales y la cultura popular. La asociación entre la samba y el malandro se complementa con la favela como escenario social, generando así una producción de un espacio social y popular de carácter nacional.

A su vez, este escenario marginal y popular se apoya también en una determinada construcción de la mujer. En general, la protagonista, tanto en *Favela dos meus amores* como en *Romance proibido*, repiten el patrón de mujer bondadosa, comprensiva, delicada, entregada y de tez blanca, dedicada a la alfabetización de niños vulnerables. Es decir, como objeto romántico e ideal femenino se consagra este tipo, incluso cuando el filme está inmerso en el contexto festivo de la samba estas mujeres protagonistas no suelen hacer parte de ella, porque no es una característica deseable en una mujer que obedece a esta visión promovida desde los filmes.

Figura 22 - Imagen del filme Favela dos meus amores.



Cena de *Favela dos Meus Amores*. Destaque para o primeiro violão, à esquerda, o jovem Sílvio Caldas.

Fuente: <https://assistebrasil.com.br/>, Favela dos Meus Amores: vestígios de um clássico perdido, 2021

En esta dirección, cabe preguntarse: ¿Cuál era el papel de Eros Volúcia en estos filmes de producción brasileña? Eros Volúcia nunca fue protagonista ni actriz principal de ninguna de sus producciones, su participación casi siempre hacía parte de los posters promocionales debido a su relevancia como figura artística. En la mayoría de filmes, Eros Volúcia presentaba

un interludio musical y dancístico cuyo objetivo, mediante sus “bailados nacionais”, era reforzar elementos de identidad nacional que ayudaron a situar la ambientación de la película en territorio brasileño. Por esa razón, es común verle bailar géneros tradicionales y/o populares como samba, frevo y sus creaciones como Tico-tico no fubá. Es decir, Eros Volúcia estaba inmersa en ese ejercicio de pedagogía nacionalista dentro de las artes que promovía el Estado Novo a través de las políticas culturales que apoyaban la producción audiovisual.

Aunque, en *Favela dos meus amores* no se cuenta con ninguna clase de registro sobre la participación de Eros Volúcia, es posible presumir una participación bailando samba en el cabaret pues ella interpreta canciones de Ary Barroso que generalmente componía samba con elementos de orquesta que se ajustan más al imaginario de una presentación de cabaret que una de favela. Este otro espacio, seguramente estaba más a cargo de la musicalización de Silvio Caldas. No obstante, en la mayoría de los otros filmes si se cuenta con un registro de la participación de Eros Volúcia.

Empezando con “*O samba da vida*” dirigida por Luiz de Barros y producida por Adhemar Gonzaga, quien apreciaba el trabajo de Eros, pues colaboró junto a ella en *Romance proibido*. *O Samba da vida* es un despliegue de elementos técnicos sin precedentes antes vistos en Brasil, pues contaba con tecnología de punta, dirección fotográfica innovadora y un amplio y apto elenco que le permitió llevar a cabo icónicas escenas, como el *Maracatu*, compuesta por Capiba y con la escenografía por Hipólito Colomb. Este filme es una muestra de la múltiple conjunción de artes en función de fomentar una nacionalidad tanto dentro de Brasil como en el extranjero.

El “*Maracatu*” de la película está construido alrededor de la creación de una atmósfera de solemnidad, acompañada de un lamento nostálgico sobre la diáspora que tuvieron los reyes africanos, lo cual es evidente en la letra de la canción interpretada por Heloísa Helena “De são paulo de luanda, Me trouxeram para cá, oh Calunga”. Este elemento se compagina con una coreografía ceremoniosa, similar a una procesión católica, que gira en torno de Heloísa Helena (reina del maracatu) y al actor que interpreta al rey.

Este maracatu evidencia los procesos de “estilización” y filtración de elementos por el que pasaban estas manifestaciones para hacer parte del acervo cultural oficial de la nación. Esto se observa en los actores, todos blancos, especialmente los protagonistas; en los arreglos de cuerdas e instrumentos de sala y el tono diferente de la solemnidad, pues se reservan el tono festivo y satírico que el maracatu presenta en su forma de manifestación cultural.

También se puede llamar la atención sobre la canción “numa roda de samba” escrita por Heloísa Helena, en la que, además de interpretar la samba, coloca puentes musicales con

el tango y con melodías de jazz similares a las interpretadas en los musicales de Broadway. Pudiéndose percibir ese esfuerzo, que también existe en *Eros Volúcia*, por brindarle un lugar a la samba como expresión universal junto a otros géneros conocidos casi que globalmente. Esta acción es muy característica de la década de los treinta en Brasil. Como explica Vianna (1995) la conciencia nacional brasileña se fundamentó en el diagnóstico de un atraso en comparación los países “civilizados” de occidente, siendo el uso de la samba, en tanto símbolo nacional, un elemento vital para construir una modernidad que incorporase los elementos culturales considerados como síntomas de atraso, entre ellos el mestizaje y la propia samba. Por esta razón, tanto Freyre y estos movimientos buscaban posicionar el mestizaje y sus expresiones culturales en términos de una vanguardia cultural capaz de estar a la altura de tantas otras esparcidas por el mundo.

Este es el ejercicio central de estas películas relacionadas al proyecto de formación de una identidad mestiza: lo negro, indígena y lo popular son la materia prima de una cultura nacional. Por eso, no resultaba relevante que los integrantes del grupo de samba en el filme fueran personas negras o que se reconociera su importante papel histórico en la creación y difusión de la samba. De igual manera, sucede con *Eros Volúcia* el reconocimiento a su trabajo responde a que sus esfuerzos se centran en construir una vanguardia brasileña dentro del campo de la danza, al asumir como materia prima la alteridad cultural de la sociedad brasileña y transformarla en una propuesta escénica.

Adicionalmente, *Eros Volúcia* evocaba el modelo de belleza mulata propuesto por el discurso del mestizaje, donde sus rasgos se caracterizan por su misma indeterminación racial para los estándares de la época. Aunque gozaba de algunos privilegios de mujer blanca, estaba lejos de ser una persona de rasgos caucasicos. Esta misma indeterminación, cobijada bajo un discurso institucional, le permitió explorar escénicamente un amplio espectro de expresiones de diferentes orígenes, por eso se tiene una Eros que danza en los filmes desde danzas afro, sertanejas y demás. Porque como señala Vianna (1995) dentro de la propuesta mestiza de Freyre, existe un tono de homogeneidad al ser abierta e indefinida, en consecuencia, siendo capaz de abarcar cualquier diferencia.

No obstante, el mestizaje como discurso abarcante de la historia nacional, implica un esfuerzo de gran dimensión: una articulación de políticas, instituciones, medios masivos de comunicación y actores de toda clase de orígenes raciales y socioeconómicos, que trabajan, intencionalmente o no, para construir una identidad brasileña. De hecho, este proceso, en comparación con el colombiano, donde los símbolos culturales fueron de origen rural, en Brasil logró unificar, con relativo éxito, a buena parte del país en torno a unos imaginarios

identitarios surgidos en espacios urbanos populares, dando a estos nuevos símbolos un lugar identitario que supera fronteras de clase y raza. Aunque, es necesario no pasar por alto el carácter represivo del Estado contra estas poblaciones y sus manifestaciones culturales a través de políticas opresivas (Rubim, 2007).

Este relato del mestizaje, que en el campo del arte surge desde los modernistas antropofágicos, la obra plástica de Tarsila de Amaral, la literatura de Mario de Andrade, las composiciones de Francisco Mignone, las temporadas en el Teatro Municipal, y otros ejemplos más, encuentra su real efecto amplificador en el cine. Mientras que, espacios como el Teatro Municipal apenas llegaban a una población privilegiada, el cine supuso un acceso más democrático para la población. Por esa razón, todo este trabajo previo encontró un lugar dentro de la cultura popular brasileña gracias al cine, la radio y los medios masivos. De lo contrario, divulgar una idea de nacionalidad habría quedado limitada a estos espacios más elitistas del arte y la sociedad.

Que la samba llegará a tener una categoría de nacional dependió de que mediadores culturales, como Eros Volúsia, llegaron a ella y encontraron un amplificador de su idea en la reproducción masiva del cine. Adicionalmente, la sociedad fue receptiva hacia este mensaje y se encargó no solo de reproducirlo, sino también transformarlo y cuestionarlo con el tiempo. Describe Vianna (1995) esta hegemonía del mestizaje no implica la ausencia de otras posibles formas de lidiar con la heterogeneidad racial y el contraste entre la cultura popular y la erudita, pues a la par de este discurso continuó existiendo posturas verticales respecto al gusto artístico, élites racistas y otras que se levantaban en contra de estas posturas, así como un reconocimiento y rechazo de la samba dentro de la misma realidad. Es decir, ni siquiera dentro de lo hegemónico deja de existir un entramado identitario complejo que empuja hacia la transformación de los sujetos y los discursos.

Allí radica la importancia de analizar la subjetividad de Eros Volúsia en relación a su marco histórico, debido a que ella coloca en diálogo diferentes elementos de espacios radicalmente distintos y los pone en contacto dentro de su propuesta escénica. Al observar detenidamente su trabajo y trayectoria, podemos ver cómo se transforma un concepto de raza en la realidad de los individuos. Cuando ella nace en 1914 las tesis de la raza de Silvio Romero aún eran dominantes, pero con la llegada de Freyre, el movimiento modernista y el Estado Novo la misma Eros se apropia de una noción diferente de raza. De igual manera, el declive de su figura y trabajo artístico nos muestra ese mismo proceso, pero ahora es la superación del discurso del mestizaje en la década de los setenta. sin embargo, son estas subjetividades que realizan un llamado a la acción a través de su labor artística que resultan

relevantes de estudiar, pues en ellas se observan las fronteras simbólicas y sociales movilizándose, y más aún, pensando en un discurso de tan larga temporalidad y alcance como lo fue el mestizaje.

En *O samba da vida* apenas tendría una participación testimonial, pues a pesar de aparecer en los créditos del filme, no es posible identificarla entre las bailarinas debido a la calidad audiovisual en la que está disponible la película y a que no tiene ningún momento solista. No obstante, sin estas dos primeras producciones junto a Luiz de Barros y Adhemar Gonzaga, seguramente no habría llegado a trabajar en las siguientes dos producciones, *Caminho do céu* y *Romance Proibido* donde sí tiene la chance de realizar una presentación solista y mostrar los aspectos más destacados de su trabajo.

En la película *Romance Proibido* Eros Volúcia interpreta *Batuque no terreiro* con música compuesta por Alberto Nepomuceno. Para esta pieza se destacan las siguientes figuras:

Figura 23 - Eros interpretando un Preto Velho con un cachimbo²¹. Figura 24 - Eros y una perspectiva del terreiro de Umbanda.



Fuente: Romance proibido (1944).



Fuente: Desarquivando a Alice Gonzaga (2017)

Figura 25 - Eros y su técnica de brazos y manos. Figura 26 - Eros ejecutando un battement

²¹ El preto velho es una entidad espiritual de la umbanda que representa espíritus de adultos mayores que fueron esclavizados en Brasil. Mientras que, el cachimbo es un utensilio para fumar.



Figura 27 - Eros danzando. Figura 28 - Eros incorporando una entidad.



El filme *Romance proibido* trae a colación diferentes aspectos contrastantes de la sociedad brasileña, sin llegar a cuestionarlos. Más bien simula un ejercicio de inventario, acumulando diferentes rasgos socioeconómicos, raciales y culturales de Brasil que no llegan a tocarse entre sí, pero conviven pacíficamente. Una película que tiene a las personas blancas como protagonistas y a los personajes negros y nordestinos como añadidos de la historia: o bien para ser ayudados a través de la bondad de la protagonista que se refleja en los procesos de alfabetización que lleva a cabo, o utilizados como alivio cómico, en ocasiones con tintes racistas, como sucede en el caso del personaje interpretado por Grande Otelo.

De este modo, la pieza *Batuque no terreiro* funciona dentro de la película para expandir ese espacio social brasileño hacia prácticas de religiones de matriz afrobrasileña. No

obstante, al igual que la participación de tipos regionales y raciales se encuentra limitada por una mirada exotizante de la práctica religiosa.

La pieza de Eros consiste en el proceso de incorporación de un Preto Velho dentro del terreiro de umbanda, de ahí que en la figura 23 Eros Volúsia aparezca fumando en una pipa de madera, un objeto típicamente asociado con la representación del Velho Preto, mientras que las bailarinas le rinden culto a la entidad. Ese momento inicial se caracteriza por presentar únicamente percusión.

Posteriormente, en la figura 24 se observa un plano más amplio que permite divisar la escenografía del terreiro, el vestuario de las bailarinas y los percusionistas. Estos elementos se complementan entre sí para generar una impresión de que se está observando una expresión muy antigua, casi primitiva. Esto se consigue a través de la conversión del vestuario tradicional de color blanco de la umbanda en una blusa que deja los hombros y el pecho al descubierto, acompañadas de collares de cuentas de mayor tamaño que los que normalmente son usados dentro de la umbanda. La falda, que casi que se mimetiza con la escenografía de la selva, es decir, este vestuario en conjunto otorga una mayor dimensión de exotización y erotización de la mujer.

Este escenario selvático se contradice con una religión de procedencia más urbana, a pesar de existir dentro de esta unas fuertes referencias a la naturaleza. Este tratamiento escenográfico sugiere una conexión de la umbanda con un contexto no urbano, distorsionando su realidad contemporánea.

Finalmente, los músicos, quienes son las únicas personas negras en la pieza, son esenciales en cuanto su presencia permite enunciarla como una práctica que tiene su origen en la parte afro de la nación. No obstante, al observar cómo están dispuestos y cómo aparecen en el cuadro, parece que su presencia se reduce a un elemento ornamental, un accesorio escenográfico que, si bien es necesario para la representación simbólica, apenas tiene una función activa en la narrativa visual.

Mientras tanto, la figura 25 permite apreciar a Eros en su condición de solista escénica. En ese momento, la bailarina ejecuta sus típicos movimientos de brazos y manos que escapan de la técnica clásica para asociarse más con técnicas de danzas hindú y española. De hecho, es dentro de ese movimiento fluido de los brazos y manos —similar a los mudras hindúes—, que Eros conseguía proyectar esa “atracción magnética” y “sensualidad mística” de la que hablaba la prensa. En la misma figura, también se aprecia una Eros en un rol central,

pues es en ella donde la entidad “incorpora”²², lo que hace que los desplazamientos de las demás bailarinas y sus respectivos movimientos se organizan en torno a su presencia.

En la figura 26, Eros aparece realizando un *Battement*²³, con ciertas dificultades técnicas pues claramente no se ve el mejor lanzamiento recto de la pierna, confirmando las limitaciones que le atribuían. No obstante, lo relevante para la investigación, es como Eros procedía a combinar movimientos estilizados de la gira²⁴ de umbanda con movimientos de técnica clásica del ballet.

La pieza oscila entre estos dos estilos de movimientos de acuerdo con los arreglos musicales. La percusión marca momentos en los que predominan gestos característicos de la umbanda, como la inclinación de la cabeza—parte del proceso de incorporación—y movimientos fuertes y rítmicos. Pero, una vez la música de orquesta entra en escena Eros procede a ejecutar movimientos en puntas de pies, esta elevación respecto al suelo indica la influencia de la técnica clásica. Así mismo, la ejecución de pasos similares a un *deboulé*²⁵ y *Battement* en la primera parte del cuadro señala una transición desde movimientos más contenidos hacia otros de mayor intensidad y fuerza, a medida que la “incorporación” se vuelve más evidente. Ese tránsito es fundamental para conseguir el efecto de trance intenso deseado por Eros.

La figura 27 permite apreciar con detalle uno de los vestuarios más conocidos de Eros. De hecho, el brasier de perlas fue el que hizo parte de su icónica aparición para la Revista Life, por esa razón se popularizó como una marca de identidad de la bailarina. Este vestuario hiperboliza el elemento de las cuentas y de ser collar lo transforma en un brasier de perlas que también resguarda sus hombros. Es decir, Eros transforma una prenda de vestir para conseguir una imagen femenina más atractiva que terminaba por amplificar su imagen de mulata, o “salomé brasileira” como la llamaba la prensa popularmente.

Este fenómeno refleja un patrón común en el que elementos de la cultura negra eran apropiados por mujeres blancas para explorar una mayor libertad corporal y sexual, desafiando las normas conservadoras de la época. Sin embargo, este tipo de apropiación también tuvo consecuencias problemáticas, ya que contribuyó a la reafirmación de

²² La incorporación dentro de la umbanda es cuando una entidad se manifiesta en un sujeto que se evidencia en un estado de alteración de la conciencia.

²³ Un *Battement* es la denominación de un movimiento que consiste en un lanzamiento de pierna de una posición a otra en línea recta.

²⁴ Es la ceremonia que implica la incorporación de entidades espirituales dentro de la umbanda.

²⁵ El *Déboule* es un giro rápido donde la bailarina alterna las piernas en cuanto gira.

estereotipos hipersexualizados sobre las mujeres negras, al igual que ocurrió en el caso colombiano con la bailarina Sonia Osorio.

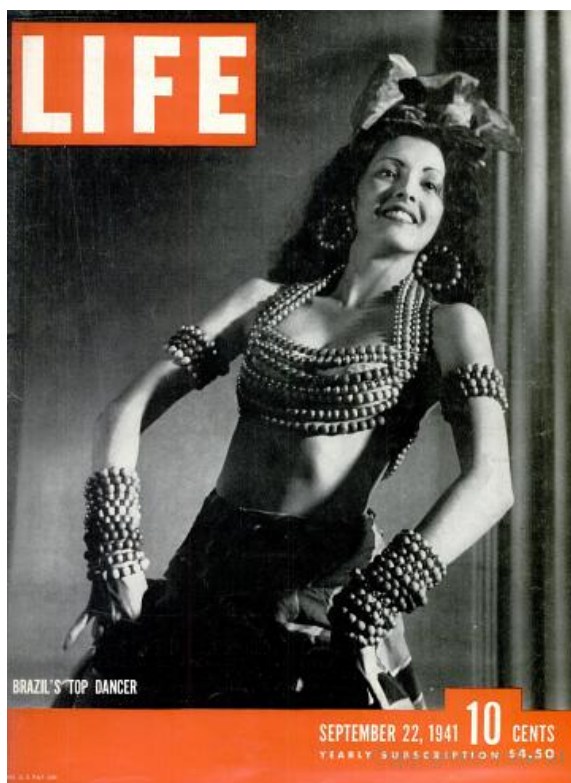
La figura 28 explora el momento cumbre de la “incorporación” de Eros. Ahí ella explora diferentes cualidades del movimiento caracterizados por ser fuertes, de tiempo rápido y un flujo libre. Este tipo de ejecución ilustra claramente porque a Eros se le llamaba de la Isadora Duncan brasileña, porque se ve una búsqueda por la autenticidad del movimiento dentro de una expresión de carácter antiguo. En realidad lo que hacía la bailarina era el ejercicio en línea con la propuesta Freyreana de apertura e indefinición, en la que se abarca toda diferencia cultural y étnica, pero en su caso a través del movimiento para construir una noción de lo que es la danza brasileña. En este caso apoyándose en una religión afrobrasileña que estaba en un promisorio proceso de consolidación durante la década de los 40.

De este modo, el cuadro propuesto por Eros sirve para fortalecer esa caracterización de los espacios y sujetos sociales de la vida cotidiana brasileña. Mientras ella construye un imaginario del terreiro, el resto del filme se encarga de construir los otros sujetos sociales y símbolos nacionales, es decir, tipos regionales, roles de género y estereotipos raciales, como también símbolos por ejemplo la samba que musicaliza gran parte del filme.

Así, tanto el trabajo de Eros como la película se encargan de crear una visión amplia de la sociedad, con el objetivo de unir a la sociedad brasileña alrededor de algunos símbolos de identidad nacional que generan lazos afectivos y una comunidad de sentido que se construía para trascender más allá de las diferencias de clase. No obstante, como se ha señalado previamente, el desarrollo de la película demuestra que tras el discurso de integración que propone el mestizaje, aún coexisten pensamientos de superioridad estética, racial y regional, que terminan por influenciar en la construcción del producto audiovisual. De ahí que, a pesar de su intención de representar la diversidad cultural de Brasil, el filme reproduce problemáticas típicas de un país que se concibe a sí mismo dentro de la "democracia racial", pero que sigue perpetuando estructuras de exclusión y desigualdad.

Siendo estas las experiencias de Eros Volúcia en el contexto de las producciones audiovisuales brasileñas, vale preguntarse por cómo fue su experiencia en el extranjero, ya que esto puede ayudar a comprender cómo la experiencia identitaria latinoamericana, especialmente la brasileña, se relaciona con los Estados Unidos, país que pertenecía a esa vanguardia cultural de la que Brasil deseaba formar parte. Asimismo para entenderla también más allá de Carmen Miranda.

Figura 29 - Portada Revista Life, septiembre de 1941.



Fuente: Google Books - Revista Life 22 de septiembre de 1941

La portada de Eros Volúcia en la *Revista Life* fue todo un acontecimiento en Brasil, pues esta publicación era una de las más importantes y con mayor circulación dentro de los Estados Unidos. Ella fue la primera artista sudamericana en aparecer en la portada de la revista, bajo el título de “*Brazil's top dancer*”. La bailarina está con su vestuario de *Batuque no terreiro*, que viene siendo una interpretación estética realizada por Eros Volúcia de los vestuarios tradicionales de las baianas y de religiones de matriz afrobrasileña, por eso el collar de cuentas que se transforma en pechera, los grandes aretes y el arreglo en su cabeza, un moño que cumple la misma función estética del turbante similar al de las baianas quituteiras. En la imagen ella aparece haciendo un leve *cambré*²⁶ hacia atrás, sus brazos se encuentran en una posición similar a la primera posición del ballet, mientras que sus manos sujetan levemente la falda. Cabe mencionar que en ningún punto de la portada mencionan el nombre de la bailarina.

El análisis sobre el corto artículo dedicado a Eros Volúcia demuestra cómo todo su trabajo alrededor del mestizaje, la producción de un bailado nacional y sus conocimientos quedan invisibilizados por una imagen más bien sensacionalista y poco precisa cultural e históricamente de la sociedad brasileña. En otras palabras, se termina imponiendo la imagen

²⁶ El *cambré* es un movimiento del ballet que consiste en doblar el cuerpo a la altura de la cintura para el frente, atrás o para los lados.

de los norteamericanos para explicar el fenómeno identitario brasileño. Así, se puede observar como el artículo titulado “Brazil’s Eros Volusia does negro witch dance” (Eros Volúsia, de Brasil, baila la danza de brujería negra) desde su título es un compilado de pensamientos de superioridad racial y sesgos históricos que demuestran que a pesar de los intentos de ser parte de una vanguardia cultural a nivel global por parte de Brasil se continuaban imponiendo los estereotipos de Estados Unidos.

El artículo comienza reconociendo la presencia triétnica en la genética de Eros, pero afirma que la bailarina se hizo famosa a partir de danzas provenientes directamente de las “junglas africanas”. Afirma que Eros pasó su niñez en la exótica Bahía (Exotic baia) donde los “negros practican la brujería primitiva de sus ancestros del Congo” (The primitive witchcraft practiced by their Congo Ancestors) y donde “pudo ver la frenética invocación de los dioses de la jungla” (and see the frenzied invocation of jungle gods).

Posteriormente, el artículo describe que en las imágenes Eros Volúsia está danzando *macumba* una danza que los esclavos brasileños alguna vez usaron para invocar feroces deidades africanas y vengar sus agravios (Macumba with which brazilian slaves once used to invoke fierce African deities to avenge their wrongs). El artículo termina describiendo que el mayor interés de Eros es trabajar en la creación de un ballet nacional junto al ministro de educación y la posibilidad de realizar una gira por los Estados Unidos en términos de una relación de buenos vecinos entre Brasil y el país norte americano.

la investigadora norteamericana Hofling (2020) describe como el reportero no consigue reconocer la coreografía mestiza de Eros y termina por encuadrarla a ella y su trabajo como “danzas de la jungla”, siendo omitidos la modernidad de su baile en pies descalzos y la influencia de la técnica clásica del ballet europeo. Para la autora esto significa que sin el poder civilizador de su blanquitud, Eros para los norteamericanos no era mejor que los “bárbaros” e “indolentes” de los que se inspiró para hacer sus danzas, asimismo la bailarina pasaba de ser una respetada académica a una alteridad afro latina en su máxima expresión. Este trato como alteridad fue una de las razones que alejaron a Eros Volúsia del mercado americano y a reducir su estadia en aquel país cuando más destinada al éxito parecía.

En territorio estadounidense consiguió participar en un filme *Rio Rita* (1942), un *remake* del clásico cinematográfico *Rio Rita* de 1929. Esta producción de comedia se desarrolla en un hotel de lujo en la frontera entre Estados Unidos y México, dentro de este se realizan varios tipos de presentaciones entre ellas la de Eros Volúsia quien presenta *Tico-Tico no Fubá* (Figura 30)

Figura 30 - Eros danzando “Tico Tico no Fubá” en *Rio Rita* (1942)



Fuente: Wikimedia Commons. Película *Rio Rita*, 1942.

Según Hofling (2020) Eros Volúsia insistió en danzar únicamente música brasileña hasta que llegó a un acuerdo de realizar una danza en formato de popurrí musical con arreglos de Nilo Barnett. Por esa razón, resultó danzando *Bahía* de Ary Barroso, *Tico-Tico no fubá* de Zequinha de Abreu y *Batuque no terreiro* de A. Nepomuceno en el lapso de un minuto y medio. El Popurrí musical de Barnett apenas deja distinguible cada pieza, puesto que cada música es notablemente acelerada, esto deja unas piezas dancísticas huérfanas de las características originales que le había dado Eros Volúsia.

De este modo, se observa un *Batuque no terreiro* que pierde ese proceso de construcción de la “incorporación” de la entidad por unos movimientos más acelerados que simulan más un juego coreográfico entre las bailarinas que el tránsito de un estado espiritual a otro. Es decir, la coreografía y escenografía que se desarrolló en *Romance proibido* se difumina en un escenario de casino que no permite entender con claridad lo que está

sucediendo con la bailarina. Parafraseando a Hofling (2020) no hay una danza rigurosa de posesión ni un *divertissement* latino. Por ende, no es una cosa ni la otra, ya que la danza por una parte no consigue construir ese ambiente primitivo de *Romance proibido*, pero tampoco logra dar un sentido musical y dancístico a los nuevos arreglos.

De igual manera, el cambio en el vestuario no es al azar, claramente la vestimenta original de Eros Volúsia, que se puede observar en la misma sesión de fotos de la Revista Life, resultó bastante sugestivo sexualmente para el contexto conservador de los Estados Unidos. Esto condujo a que su clásico brasier de cuentas fuera cambiado por un vestuario más próximo al imaginario que tenía Estados Unidos de América Latina, de ahí esa falda, con capas, y las hombreras que aparentan más un contexto caribeño que brasileño. De igual manera, sus bailarinas fueron obligadas a usar pelucas para aparentar un cabello más voluminoso que se ajustara a la imagen de mulata. Este nuevo vestuario terminó por enterrar toda posibilidad de comprender una danza de *incorporación* en aquella pieza.

Eros Volúsia, especialmente por su estatus de intelectual, se negó totalmente a continuar en este camino que le marcaba la industria del entretenimiento norteamericana para consolidarse como una nueva Carmen Miranda. Por esa razón decidió desistir de intentarlo más en los Estados Unidos de América, ya que su trabajo no pasó de una alteridad latina. Lamentablemente, en el vuelo de vuelta para Brasil todos sus vestuarios originales se perdieron en medio del mar atlántico debido a la caída del avión donde iban. Igualmente, las condiciones históricas por el desarrollo de la segunda guerra mundial tampoco ayudaban a una mayor estadía de Eros Volúsia.

Posterior a la temporada de 1943 en el Teatro Municipal de Río de Janeiro la figura de Eros Volúsia va desapareciendo lentamente del ojo público. Restan apenas unas apariciones públicas danzando en diferentes casinos de la ciudad de Río de Janeiro. Aún así, trabajaría por lo menos unos veinte años más como docente dentro del Serviço Nacional de Teatro.

Figura 31 - Eros Volúsia danzando casino.



Fuente: Documental Eros Volúcia - A dança mestiça. 2004.

No obstante, tras su aparente desaparición, la figura de Eros Volúcia siguió retumbando dentro de la cultura popular brasileña de diferentes formas, como lo demuestran las posteriores producciones audiovisuales. Su legado y los significados atribuidos a su obra están marcados por su relación con el Estado Novo, el nacionalismo político, la nostalgia de otros tiempos, la sátira de su época y su condición de *femme fatale* brasileña. Todo ello para recordarla, para superarla, para homenajearla, para denunciarla. Lo que es seguro es que su figura no pasa desapercibida, pues detrás de ella y su trabajo hay una identidad y una memoria sobre ser brasileño.

Por ejemplo, en el cortometraje *Brasil* (1981) de Rogerio Sganzerla, la figura de Eros Volúcia sirve como un marco histórico para describir el Brasil de los años 40, que se encontró el histórico director estadounidense Orson Welles durante la realización de su película *It's all true* que nunca fue terminada.

El cortometraje, musicalizado con *Aquarela do Brasil*, presenta visualmente la multiplicidad de formas culturales que coexistían en el país durante esa década. Su principal propósito es enseñar a las principales personalidades intelectuales y sociales responsables de este permanente ejercicio de “digestión caníbal”, un proceso que integra diversas imágenes, desde Eros Volúcia danzando *frevo* en apoyo a las tropas expedicionarias de la segunda guerra mundial hasta la aparición de figuras como Getúlio Vargas, Vinicius de Moraes, Grande Otelo

y Ary Barroso, junto con escenas contrastantes de la ciudad de Río de Janeiro, que en algunos cuadros aparece como una gran metrópoli y, en otros, como un pequeño pueblo.

Así, la aparición de Eros Volúsia no es un ejercicio aleatorio; de lo contrario se habría elegido a cualquier otra bailarina. Su inclusión representa el reconocimiento a ese intento por construir una nacionalidad brasileña a partir de escenarios contrastantes, una característica propia de la década de los cuarenta y que O. Welles encontraría en su visita, por eso el nombre *Brasil*.

Mientras tanto, en el filme *Rádio Auriverde A F.E.B na Itália* (1990), dirigida por Sylvio Back, la figura de Eros Volúsia se complementa con la de Carmen Miranda, sobre todo para satirizar la campaña estatal de guerra divulgada en los medios de comunicación brasileños. Así, a la par de imágenes de combates de guerra, aparecía la imagen de Eros Volúsia danzando como una muestra del nacionalismo del Estado Novo, mientras que Carmen Miranda representa el proceso de americanización cultural de la sociedad brasileña. Esto sugiere que S. Back entendió que Eros Volúsia condensaba toda una propuesta en materia de políticas culturales articuladas a unas propuestas artísticas cuyo objetivo era encontrar una identidad y memoria corporal brasileña.

También permanece en la memoria social una Eros Volúsia como ícono sexual femenino representativo de Brasil. Un ejemplo de ello es la canción *Presença* de Skank y Emicida:

Devaneio do sexo oposto (ensueño del sexo opuesto)

Faço gosto a imaginar do meu posto (me gusta imaginarla desde mi lugar)

Toda volúpia, eros volúsia manda (Toda volúpia, Eros Volúsia manda)

E lembra terra boa à la Carmen Miranda (Y recuerda la tierra buena de Carmen Miranda)

Esta canción, que además fue banda sonora de la telenovela *Amor eterno Amor*, describe una mujer brasileña de gran belleza y se vale de diferentes referencias y analogías que remiten al contexto cultural del país. En este marco Eros Volúsia entra como símbolo de una mujer de ensueño, que despierta placer y lujuria con su voluptuosidad, características que el cantante asocia con la identidad brasileña al evocar también la figura de Carmen Miranda.

De igual manera, Eros Volúsia en tanto ícono sexual nacional también ha servido para establecer importantes discusiones raciales y de género dentro del campo de la danza. Muestra de ello, es el trabajo del bailarín Luiz de Abreu que construye su más famosa obra *O Samba do crioulo doido* (2004) a partir de la crítica sobre el ejercicio antropomórfico que propone Eros Volúsia en su obra *Cascavelando* donde equipara la figura femenina de la

mulata con los movimientos de una serpiente de cascabel. Esta pieza sirvió para Luiz de Abreu como punto de partida para entender la construcción identitaria del cuerpo negro y como poder transgredir los símbolos asociados a los negros brasileños por parte de unas élites blancas.

Por ende, a pesar de la desaparición dentro de la vida pública brasileña, su trabajo, al estar vinculado a la búsqueda identitaria de una época que fue definitoria para Brasil, aún resuena en diferente clase de producciones audiovisuales, artículos académicos, libros y en el campo de danza, donde últimamente se ha revitalizado la pregunta por la comprensión del periodo del mestizaje.

Eros Volúsia falleció el 1 de enero de 2004, a los 90 años, a causa de un derrame cerebral. Pasó sus últimos años de vida junto a su sobrino, Amaury Menezes, quien era pintor de profesión.

3.4. Conclusiones Eros Volúsia

La elección de Eros Volúsia responde a que, detrás de su aparente posición de privilegio blanco y élite social y artística de la ciudad de Río de Janeiro, aguarda un contexto de complejidad que merece ser estudiado con detenimiento. Su historia personal y artística ejemplifica el *acto de escribir la nación*, en el que las contingencias, en forma de imaginarios y fronteras sociales, se transforman en determinación o, por el contrario, se desafían y se replantean significados sociales que hacen de manifestaciones ampliamente rechazadas en símbolos de identidad nacional. En la trayectoria de Eros Volúsia convergen reflexiones colectivas, sujetos y acontecimientos históricos que hicieron del mestizaje el relato hegemónico e integrador de la sociedad brasileña.

La trayectoria de Eros enseña la creación de un tiempo, un espacio y un cuerpo para la nación, oscilando el escenario y el “morro”. Por ello, su propuesta resultó desafiante para su época, ya que introdujo elementos afros, populares y urbanos a un sector elitista de la sociedad que se negaba a relacionar lo nacional con cualquier rasgo de africanidad y negritud. En este sentido, asumió como propia la tarea del Estado Novo de darle forma a esa expansión de lo nacional hacia un concepto más amplio a través de una versión estilizada a su manera de las tradiciones, con el fin de consolidar una identidad nacional que sentase las bases de una vanguardia artística nacional.

Pero, el ejercicio de análisis de Eros Volúsia es de suma complejidad, porque, a la par de esta tarea de expansión de los rasgos culturales de la nación junto a artistas de diferentes campos, la sociedad y las políticas culturales, también se daba una invisibilización y

homogeneización. Este proceso justificaba la negación de una deuda histórica con las comunidades negras e indígenas y reforzaba una visión abstracta y anclada en el pasado sobre estas últimas. Esto se evidencia en el trabajo de Eros Volúcia cuando, en plena temporada de 1943 del Teatro Municipal, se celebra el fin de la esclavitud a través de la figura de la Princesa Isabel y el decreto de la *Lei Áurea*, presentando la libertad como fruto de la acción de la élite blanca. En este sentido, las contradicciones inherentes a este discurso identitario no sólo se manifiestan en los textos, sino que cobran vida en el escenario mismo.

Es decir, al darle forma a este nuevo “ser mestizo” brasileño, Eros Volúcia contribuyó a racionalizar las nuevas fronteras simbólicas propuestas por este discurso, dejando atrás el racismo científico de finales del XIX y comienzos del XX para abrazar un proyecto nacional basado en un ser que contenía todas las posibilidades identitarias. A pesar que en la realidad material, las fronteras sociales presentaban un panorama totalmente diferente al propuesto simbólicamente, debido a que la cuestión racial seguía siendo un determinante social, y espacios como la favela seguían excluidos tanto social como políticamente.

A pesar de estos principios contradictorios típicos de la modernidad latinoamericana, los contenidos generados durante este período acerca de lo que significa ser brasileño aún resuenan fuertemente en la sociedad. De ahí la importancia de estudiar su origen, que se encuentra en mentes intelectuales y artísticas de la época, como la de Eros Volúcia. El Estado Novo establece todo un engranaje institucional que posibilita unas políticas culturales e instituciones como el Teatro Municipal, pero el contenido conceptual del mestizaje viene de la obra de Freyre, mientras que su escenificación está en la labor artística de Eros Volúcia. Puesto que, todo el éxito que tendrían estas ideas nacionalistas a través del cine y la radio, primero preciso de la literatura de personalidades como Mário de Andrade, de los músicos nacionalistas y del trabajo escénico de Eros Volúcia, junto con la generación de bailarines que la acompañaron. Trabajos que la industria audiovisual brasileña los condensaba en sus producciones para crear el período de mayor crecimiento del sentimiento de identidad brasileña, consolidando un concepto de mestizaje que llevó a una gran parte de la población brasileña a reconocerse en este relato de su historia

Esto significa que las bases de esta experiencia exitosa de incorporar expresiones populares y urbanas como rasgos culturales de la nación surgen en buena medida debido a las intervenciones artísticas de estas personalidades. Lo que refleja una compatibilidad entre la percepción de Eros Volúcia y la del Estado Novo, pues ella aprovechó los recursos disponibilizados por el Estado. Así, la samba en punta de pies de Eros confirma ese puente que estableció la artista entre la cultura popular y lo erudito, así como entre el Estado-Nación

y la noción de pueblo que le acompaña. En pocas palabras, la danza tuvo un papel vital en la transición de “lo mestizo” a lo nacional. En el que la propuesta de Eros Volúsia es un ejemplo de un proyecto político-estético que se apoya en una ideología populista como la que tuvo el Estado Novo.

¿Esto es negativo o positivo? tal vez no sea posible generar una respuesta dicotómica porque es un tema del que se desprenden diversas aristas. Si lo vemos desde una perspectiva de consolidación del Estado-Nación, este proceso fue fundamental para consolidar a la nación como figura afectiva y consolidar una comunidad simbólica que trascienda más allá de las distancias geográficas. Por otro lado, puede llegar a ser preocupante observar que el arte y sus productos son cooptados para legitimar proyectos de identidad nacional, despojándola de su autonomía y capacidad de renovación crítica. Por ende, tanto el mestizaje como la figura de Eros Volúsia precisan de un acercamiento crítico que no se reduzca totalmente a un aparato de dominación y de privilegios raciales y de clase. La trayectoria demuestra la compleja red intertextual de eventos artísticos y políticos, en los cuales diferentes segmentos de la sociedad se encuentran, en condiciones de desigualdad, y llegan a participar y dejar su huella en la construcción de la identidad nacional

En esta dirección, esta investigación propende por estudiar los significados en disputa dentro de su discurso del mestizaje, puesto que este enfoque invita a analizar la danza en relación a la perturbación, transformación o refuerzo del orden social y nociones identitarias. Porque justamente estas posibilidades descansan en Eros Volúsia, un trabajo que removió las bases de lo que era la danza brasileña, mientras, por otro lado, reforzaba el orden social por un proyecto político. Este ejercicio de análisis sobre la bailarina y su contexto histórico puede arrojar importantes elementos de reflexión para las ciencias sociales y para la danza que constantemente se está preguntando por el carácter mestizo de la sociedad brasileña y la relación entre arte, política y las dinámicas identitarias. Siendo absolutamente vital visitar esa memoria técnica y estética que creó Eros Volúsia e influyó notablemente en el campo de la danza.

Así mismo, durante el transcurso de la investigación diferentes materiales sobre Eros Volúsia fueron apareciendo, lo que demuestra que es posible continuar investigando acerca de su trabajo. Por esa razón, no comparto la crítica realizada por diversos autores que afirman que Eros Volúsia no tuvo una metodología de investigación ni enseñanza, y que esto condujo a su olvido (Villeroy, 2021, Monteiro, 2011). Considero que esta afirmación es precipitada, ya que en ambas investigaciones no se observa una búsqueda centrada en estos aspectos, ni entrevistas con ex estudiantes de Eros en el Serviço Nacional de Teatro. Para emitir esta

afirmación, es necesaria una pesquisa en profundidad que consulte los archivos dentro de la Fundação Nacional de Artes (Funarte), entidad que reemplazó el Serviço Nacional de Teatro, pues Eros Volúcia fue parte de esta institución por más de 25 años.

Es decir, es crucial reconstruir la memoria artística de este espacio, no solo por Eros Volúcia, sino por la danza en Brasil. Además, existe el archivo personal de Eros Volúcia, custodiado por su sobrino, Amaury Menezes, al que, lamentablemente esta investigación no pudo acceder. Por lo tanto, no comparto la afirmación que sostiene que en Eros Volúcia no tuvo una metodología de enseñanza ni de investigación. Al indagar en diferentes medios y archivos, se observa que existe una relación entre Eros con bailarinas que vinieron después de ella, como Luz del Fuego, Mercedes Baptista, Mariza Estrela, Vera Jamaina, Hugo Bianchi, Felicitas Barreto. En realidad, el olvido de Eros Volúcia debe ser un llamado a fortalecer el trabajo académico de historia y memoria artística de la danza brasileña, ya que su trabajo no se reduce a un intento de la blanquitud por “devorar” la cultura afro y popular, sino que expresa formas de vivenciar lo social a través de la danza, e interpelar a la sociedad y sus concepciones identitarias, especialmente cuando se considera todos los entrecruzamientos que presentes en su trabajo.

Por último, al igual que ocurrió con Delia Zapata, Eros Volúcia no pudo consumir totalmente su proyecto futuro-utopía. Eros anhelaba una Escuela Nacional de Danza que impulsara un estilo de formación y danza auténticamente brasileña. Su idea era un grupo de ballet nacional al estilo Diaghilev, que en México sí se reprodujo o, en el caso de Cuba, derivó en la Escuela Nacional de Ballet de Cuba.

Como explica Carloni (2014), aunque Maria Olenewa y Eros Volúcia las más cercanas al centro de poder institucional, ambas sufrieron por la falta de recursos para mantener sus agrupaciones y presentar sus espectáculos. La producción y el elenco de estas compañías eran intermitentes. Es decir, tanto Eros como Delia experimentaron la desidia estatal en cuanto a la organización del campo de la danza, lo cual resulta paradójico, ya que el Estado recurre al arte para legitimarse, pero no parecía importarse por las condiciones de los artistas practicantes.

4. Cuarto capítulo - El trabajo de Eros Volúcia y Delia Zapata frente a frente

Este capítulo responde a la necesidad de acercarnos a la obra de las dos bailarinas, más allá de lo escrito. Se ha observado que en las diferentes investigaciones existe un enfoque recurrente de estudiar a las dos bailarinas a través de textos escritos por ellas o por terceros. Esto ha provocado que el trabajo dancístico quede relegado, o como sucede en el caso de

Delia Zapata, donde en varios espacios e investigaciones los textos escritos por su hermano explican casi que automáticamente el trabajo de la bailarina colombiana, a pesar de su relación extremadamente cercana e ideológicamente similar es necesario diferenciar el trabajo de cada uno.

De este modo, este capítulo tiene como objetivo generar una aproximación general sobre cómo la danza participó escénicamente en el discurso del mestizaje de cada país, y cómo posibilitó generar sentidos alrededor de la identidad nacional y los rasgos culturales de la nación. Además, este ejercicio permite revalorizar también la participación de la mujer en los procesos identitarios, ya que se trata de un ejercicio de producción de conocimientos y reflexión sobre los elementos de la nacionalidad en un momento histórico donde su influencia en espacios definitorios era más bien reducida.

Tal vez, una de las diferencias más importantes entre Colombia y Brasil respecto al proceso de mestizaje del siglo XX radica en su origen. Por un lado, el discurso del mestizaje en Brasil tiene una influencia directa de intelectuales como Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y el movimiento modernista antropofágico, que establece puentes entre tradiciones populares y las “eruditas”. Por otro lado, el proceso colombiano, que inicialmente sigue el modelo típico de mestizaje-blanco cimentado en la constitución de 1886, y que se modifica con el *proceso de costeñización*. Este último, más que ser el resultado de un cúmulo de intelectuales, está dirigido por las disputas regionales alrededor de la definición de los caracteres identitarios de la colombianidad. A pesar que las obras de Manuel Zapata Olivella, Orlando Fals Borda y el mismo Gabriel García Márquez tienen un peso explicativo sobre la nación, ninguna de ellas se compara con el peso y legitimidad estatal que tuvo la obra de Gilberto Freyre. Esto condujo a que la explicación nacionalista del mestizaje en Colombia dependiera en mayor medida de la música, la danza y el mercado cultural que surgió de la revalorización de estos “nuevos” géneros nacionales que aparecen con la *costeñización*, en comparación con el caso brasileño, donde se tuvo un Estado con mayor capacidad de ordenar la vida social a través de las instituciones.

Asimismo, en el capítulo anterior se evidencia que la trayectoria de cada una produce una relación diferente con el discurso del mestizaje. En el caso de Eros Volúsia, su trabajo está más conectado a los principios del Estado Novo y a la obra de Freyre. Eros Volúsia buscaba construir una danza auténticamente brasileña, tomando como materia prima la cultura tradicional y popular del país, con el fin de crear una vanguardia cultural mestiza, cuya principal característica era la capacidad de abarcar diferencias étnicas al ser abierta e indefinida. Mientras que con Delia Zapata no existe una relación tan fuerte con el Estado, al

menos en términos prácticos. Gran parte de su trabajo intelectual pasa por su participación en redes afro y la influencia de una orientación académica clásica. Esto posibilita el distanciamiento de Delia Zapata de la perspectiva más dominante del mestizaje, enfocándose primero, en las comunidades afro y luego también lo indígena, reivindicándolas como culturas participantes dentro de la nación mestiza.

Otro elemento importante que influye en el trabajo de Delia y Eros, es su formación dancística. Ambas presentan una separación con la técnica clásica, aunque en ninguno de los casos es total. Esto condujo a la búsqueda de otros referentes dentro del campo. Así, Eros se familiariza con el trabajo de danza moderna de Isadora Duncan, lo que le permite incorporar recursos expresionistas y el uso de culturas “antiguas”, transformándolos en elementos necesarios para liberarse de la técnica clásica. Por su parte, Delia Zapata también encontró en la danza moderna-afroamericana propuesta por Katherine Dunham un referente técnico para entender las dinámicas de movimiento de la danza colombiana, generar una metodología de enseñanza y profundizar en la investigación antropológica. Es decir, las dos bailarinas encontraron en vertientes diferentes de la danza moderna, una mayor libertad de movimiento, que se ajustaba, según ellas, a las necesidades de movimiento que exigían las danzas tradicionales y/o populares.

Otra diferencia relevante a tener en cuenta para comprender el relato del mestizaje nacional propuesto por cada artista radica en la naturaleza del espectáculo. Por un lado, Delia Zapata apuesta a una escenificación fiel de las tradiciones, lo que da como resultado un producto con menos elementos de estilización en términos de vestuario y técnicas, además de la ausencia de presentaciones solistas. Por otro lado, Eros Volúsia desarrolla creaciones propias basadas en elementos de danza tradicional y popular, por eso, su catálogo artístico se caracteriza por presentar obras expresionistas basadas en la naturaleza brasileña, como *A morte da borboleta* o *Cascavelando*, ambas danzas solistas.

A diferencia de Delia, el ejercicio propuesto por Eros no busca un acercamiento riguroso hacia la tradición, sino que la toma como insumo creativo para sus propias danzas, estilizando pasos y vestuarios. No obstante, esto no implica que en la danza de Eros no haya un ejercicio de pedagogía nacionalista; al contrario, su trabajo también contribuye a la construcción de tipos regionales y rasgos culturales. Por ello, es importante reconocer estas diferencias y evitar evaluar a Delia por su falta de elementos expresionistas o a Eros por una supuesta falta de rigor en la representación de las expresiones originales que interpreta.

Estas son algunas de las diferencias que, como se observó en el capítulo anterior, influyeron en la construcción escénica del mestizaje por parte de las dos bailarinas. A

continuación, se analizará cómo el cuadro de danza comprendió a los diferentes grupos de esa trietnicidad —unidad diversa— que sustenta sus propuestas, destacando tanto sus similitudes como sus diferencias.

4.1. Los orígenes de la nación y lo indígena.

Tanto Delia Zapata como Eros Volúsia incorporan en su propuesta escénica una representación del origen de la nación, un elemento fundamental porque posibilita reinventar el pasado en función de las necesidades del presente. Eros se basa en la obra literaria *Iracema* de José de Alencar y en elementos expresionistas inspirados en la poesía de su madre, Gilka Machado, para construir el escenario primigenio de la nación. Mientras tanto, Delia Zapata recurre a un ejercicio de objetivar la cultura Muisca, ya reconocida por la acción estatal a través del Museo del Oro, y también enuncia culturas indígenas originarias del atlántico colombiano.

No obstante, mientras el ejercicio de Eros muestra lo indígena como una pieza fundante de la cultura brasileña por su conexión con la naturaleza, “pureza” y un estado precivilizatorio —ubicándolo así en un tiempo pasado—, Delia genera una imagen de lo indígena que abarca el pasado y el presente. Si bien recurre a lo Muisca, como origen de la nación, también presenta las danzas de *Los Indios farotos* y *La Yonna Wayúu*, danzas vigentes en la actualidad, la primera dentro del contexto del Carnaval y la segunda practicada por la misma cultura indígena Wayúu.

Figura 32 - El grupo de danzas folclóricas colombianas Delia Zapata escenificando un ritual de ofrenda muisca.



Fuente: Musical afro latino, 2006, Producciones Musicales Mar.

Figura 33 - Danza de los indios farotos.



ENERO 12/58

DANZA DE LOS INDIOS FAROTOS — El Conjunto de Danzas Folclóricas, dirigido por Dalia Zapata Olivella, ejecuta la "Danza de los Indios Farotos". La original presentación se efectuó en el Coliseo Cubierto, ante 5 mil espectadores. — (Foto Sarmiento-LA PATRIA).

Fuente: Jstor Scrapbooks - Various dates. Enero de 1958.

Figura 34 - Danza de la Yonna o Chicha Maya de la cultura Wayúu



Fuente: Músical Afrolatino, 2018. Presentación de 1988.

Estas imágenes muestran la comprensión de lo indígena en la obra de Delia Zapata. La figura 33 representa una estilización basada en la ofrenda que realizaban los indígenas muisca en la laguna de Guatavita. Destaca la repetición del patrón de transformar el cuerpo en un objeto sagrado ofrecido a las deidades, lo que se evidencia en la manera en que las piezas de orfebrería muisca se convierten en coronas y la postura corporal, similar a la representación del cuerpo humano en las piezas de esta cultura. Es decir, al igual que Sonia Osorio, Delia Zapata resignificaba lo muisca para darle un origen suntuoso y de riqueza. La diferencia radica en que, a diferencia de Sonia, Delia no desnudaba el cuerpo de los bailarines.

Esta utilización de lo muisca como origen de la nación se debe a que fue la cultura indígena precolombina de mayor influencia y presencia en el país, especialmente en la zona andina del país. Esto facilitó su elección por parte de proyectos de identidad nacional y mediadores culturales como representación del origen de la nación. Por esta razón, la mayoría de representaciones indígenas en la danza folclórica colombiana giran en torno a la cultura muisca y a la cultura escultora de San Agustín.

El aporte verdaderamente novedoso respecto a la representación de lo indígena en la obra de Delia es la escenificación de los *Indios Farotos* y la *danza de la Yonna*. En primer lugar, esto significa recurrir a una cultura del atlántico colombiano, y en segundo lugar, se trata de danzas vigentes. Los indios farotos, originarios de la zona rural del Departamento de Bolívar, y la yonna, propia de la cultura Wayúu que habita en el Departamento de la Guajira, norte de Colombia. La escenificación de estas danzas no era común, y menos en el contexto de compañías de renombre como la de Delia. Esto demuestra su interés por reivindicar el mestizaje como un encuentro de tres culturas vivas y no solo como materias primas que constituyen la identidad colombiana. Además, responde a su intención de exaltar la cultura costeña.

Por ejemplo, la danza de los indios farotos formaba parte del repertorio de la estampa folclórica *Cabildo en Carnaval*, quizás la obra más reconocida de Delia Zapata. Esta obra reúne las diferentes danzas estudiadas por la bailarina en la región atlántica y las articula a través de un discurso histórico. En la descripción de la danza de los indios farotos danza ya se percibe una perspectiva distinta al promovido en otros discursos de mestizaje: “Constituían un pueblo muy avanzado y todavía puede apreciarse su industria en el arte de tejer sombreros, balaís, hamacas, telas, que se conservan aún entre los descendientes” (Zapata, 1980, p.12). Es decir, existe un reconocimiento puntual a esta cultura y se le atribuyen cualidades como “avanzados”, un vocabulario poco común en las descripciones de grupos indígenas en el

mestizaje, donde se les presenta como un ser abstracto. En este caso, en cambio, se enfatiza un conocimiento específico, como sus habilidades textiles. Delia y su agrupación comenzaron a interpretar esta danza desde finales de la década de los sesenta.

Por otra parte, la danza de la Yonna, presente desde 1988, se anticipa al discurso multiculturalista que tomaría fuerza con la Constitución de 1991. Se trata de un acto de reconocimiento y de visibilización de la cultura Wayúu, como representante de lo indígena, no como un remanente del pasado, sino como una tradición viva. De hecho, la Yonna se convertiría en una imagen recurrente en campañas publicitarias de la nación orientadas al turismo y en diversas versiones audiovisuales del Himno Nacional.

En relación con el elemento coreográfico y musical, la interpretación de la danza tradicional de la “Yonna” es un ejemplo de una danza de proyección escénica casi idéntica a la versión original practicada por las comunidades Wayúu. En esta danza, la mujer, sosteniendo una manta en sus brazos, persigue al hombre hasta hacerlo caer. Él, con las manos atadas y vestido con su wajuco, casquete y faja, debe resistir hasta perder el equilibrio. Una vez cae, otra pareja entra en escena para repetir el mismo juego coreográfico. En el aspecto musical, la puesta en escena se ciñe a la misma percusión, manteniendo el mismo ritmo y fuerza con los que es ejecutada dentro de la comunidad Wayúu.

No obstante, esta clase de coreografías, aunque muy valoradas en círculos académicos, no fueron tan valoradas comercial ni socialmente, ni por el ámbito político en su momento. Es a partir de la Constitución Política de 1991, que reconoce el carácter multicultural de la nación, cuando estas danzas y expresiones se revalorizan y se transforman en herramientas pedagógicas para enseñar sobre los diversos grupos étnicos en el territorio. En consecuencia, la obra de Delia se revitaliza con las nuevas políticas culturales porque responde a la búsqueda de nuevos significados de lo que es la colombianidad. Adicionalmente, su obra envejece más lentamente gracias a que sus danzas se soportan en procesos de canonización académica dentro de las instituciones universitarias como la Universidad Antonio Nariño, Universidad Nacional de Colombia y Universidad Central e instituciones como el Patronato Colombiano de Artes que reconocían sus contribuciones. De este modo, la obra de Delia adquiere una creciente relevancia, no solo en el ámbito de la danza tradicional, sino también en otros campos, como el político.

Por otro lado, en el caso de Eros Volúsia, el origen y lo indígena se abordan de manera diferente. Mientras Delia Zapata buscaba lo indígena directamente en la tradición o en el campo académico, Eros Volúsia, al igual que otros artistas de su generación, lo encontraba en la literatura de Mario de Andrade, José de Alencar, la música de Heitor

Villa-Lobos y la obra de Freyre. Esto dio lugar a obras que recurren más a la metáfora, donde más que una visión antropológica surge una imagen literaria.

Figura 35 - Eros Volúsia performing de caboclinho con arco y flecha original.



Fuente: Frazao, 2021. Fuente original: Eros Volúsia 1939.

Figura 36 - Eros Volúsia *A morte da borboleta*



A MORTE DA BORBOLETA

Fuente: Biblioteca Nacional Digital. Periódico "O Malho", 1939.

En la figura 34 se puede contemplar la personificación de una mujer indígena por parte de Eros Volúsia. Lo primero que destaca es su postura, en la que simula disparar el arco mientras se sostiene en punta de pies, lo que evidencia el ejercicio de estilización. Además, su cabello está completamente alisado, a diferencia de cuando hacía danzas afro, en las cuales daba un mayor volumen a su cabello. Estos elementos de estilización se suman a lo que explica Frazão (2021), la falda que Eros lleva puesta en esta figura es la misma que usaría en *Iracema*, resultado de la mayor estilización y la tendencia a usar menos ropa que adoptó a partir de su etapa danzando en los casinos. Por otro lado, el arco y la flecha es el elemento de autenticidad dentro del vestuario.

En la obra de Eros Volúsia, lo indígena dentro de la nación está marcado por una visión romántica. Un ejemplo claro de ello es la temporada de 1937, en la cual el indígena se entiende bajo la categoría del “buen salvaje”. Su estado inculto se asocia con una sabiduría intuitiva, inocencia y una conexión profunda con la naturaleza. De este modo, se configura un imaginario que no ve al indígena como un ser de pocas capacidades intelectuales, sino como un elemento primigenio dentro del mestizaje. En su escenificación, no se busca que el ser nacional se reconozca como indígena, sino que se crea una imagen de un origen común para la nación.

Aunque, en Brasil la búsqueda de la identidad nacional comenzó con un enfoque en los caracteres indígenas, a diferencia de países como Perú y México, esta elección no fue exitosa. La realidad brasileña, especialmente en el sudeste, no presentaba una experiencia cultural tan marcadamente indígena como en los países mencionados. Sin embargo, se procuraba lo indígena para evitar el reconocimiento del elemento afrobrasileño. A pesar de los diversos intentos, esta tendencia naufragó entre propuestas infructuosas. Por esta razón, los cuadros indígenas de Eros Volúsia no son tan frecuentemente citados ni reconocidos como aquellos que abordan expresiones afrobrasileñas y urbano-populares, como la umbanda, candomblé, samba, frevo, maxixe, entre otros. Estas expresiones al ser parte de una realidad social más palpable, sobre todo en estas regiones, derivó que su transformación en experiencia colectiva de carácter nacional fuera más sencilla.

De este modo, los cuadros indígenas y el origen de la nación dentro de la obra de Eros Volúsia están marcados más por búsquedas expresionistas, a diferencia de Delia, quien procuraba una mayor precisión histórica. Esto dio lugar a una Eros escenificando lo indígena

bailando en punta de pies como se observa en la figura 34. Esta tendencia se fortalece en *A morte do borboleta*.

Por ejemplo, en la figura 35, se puede observar que Eros Volúsia se dedica a bailar disfrazada de una mariposa, buscando articular la naturaleza brasileña con un estado espiritual del ser. Este ejercicio deriva en una Eros que abre sus alas para crear un vínculo entre lo humano y lo natural. Esta interpretación de lo natural la repetiría en *Yara*, durante la temporada de 1937, donde, además de interpretar a la indígena, Yara, escenifica el agua y la floresta. Es decir, su cuerpo condensaba formas de la naturaleza. Lo problemático de este ejercicio era la visión occidentalizada de lo indígena, que terminaba en la reproducción del imaginario colectivo del “buen salvaje”.

4.2. Lo negro en la nación

Tanto Delia Zapata como Eros Volúsia enfrentaron resistencia de algunos sectores de la prensa y la sociedad para incorporar lo negro como parte del ser nacional. Esto sucedió porque, en ambas sociedades, especialmente en espacios elitistas y algunas regiones, existía una aversión a ser asociados a rasgos de africanidad. El proyecto de mestizaje propuesto tenía por objetivo superar la condición de colonia y mostrarse como una sociedad civilizada a partir de los valores occidentales, siendo lo negro un obstáculo para ello. Esto desembocó en diferentes críticas para el trabajo de las dos artistas.

Sin embargo, los enfoques entre cada una son bastante distintos. En el caso de Eros Volúsia se percibe la construcción de lo negro a partir de una mirada blanca, que termina por detentar una visión jerarquizada que incluye elementos de sexualización, caracteres primitivos, sobremistificación y, en algunos casos, caricaturización. Esto se debe a la falta de un acercamiento sistemático y sensible a la realidad afro y sus prácticas culturales. En contraste, Delia llevó a cabo un ejercicio de visibilización y patrimonialización de las danzas de origen afrocolombiano, basado en la organización de grupos artísticos que surgieron de sus visitas por el pacífico y atlántico colombiano. Estas experiencias le permitieron crear redes y espacios afro que favorecieron una aproximación más fiel a las tradiciones e historias afrocolombianas. Como resultado, en su trabajo es frecuente encontrar referencias más precisas y concretas a la tradición Yoruba en Colombia, así como obras que narran la historia de personalidades históricas, como Benkos Biohó²⁷. Es decir, la obra de Delia, al igual que el

²⁷ Benkos Biohó, al igual que Zumbi dos Palmares, fue el líder de una rebelión de esclavos durante el siglo XVII en las proximidades de la ciudad de Cartagena, departamento de Bolívar. La rebelión finalizó con la fundación del municipio San Basilio de Palenque.

movimiento afro colombiano de mediados del siglo XX, se centró en demostrar los aportes de la comunidad negra en la construcción de nación.

Eros Volúsia y lo afro en el discurso del mestizaje

Figura 37 - Eros Volúsia en *Bate nos tambores*



Fuente, Frazao, 2021. Fuente original: Eros Volúsia, 1983

Figura 38 - Eros volúsia danzando en medio de un proceso de molienda



Fuente: A dança mestiça Eros Volúcia, 2004

Las figuras 37 y 38 reflejan claramente cómo eran representadas las danzas con temática afro en la obra Eros Volúcia. Para aquel momento histórico ni en el Teatro Municipal de Río de Janeiro ni en el Serviço Nacional de Teatro se permitía que bailarinas negras encabezaran las danzas. Estas imágenes también ilustran la visión predominante durante la temporada de 1943 del Teatro Municipal, donde la figura central del proceso de abolición de la esclavitud era la Princesa Isabel, una persona blanca. De hecho, en ambas figuras sobresale Eros Volúcia como la protagonista, mientras que los hombres negros son complemento para construir la escena. Por ejemplo, en la figura 36 se observa a Eros siendo el punto central de la fotografía, rodeada por percusionistas que se encuentran en la parte baja de la imagen, mientras su figura se eleva entre ellos, adoptando una postura en punta de pies y realizando un juego de brazos.

La figura 38 refleja lo que Maia (2016) concluye al comparar el ejercicio entre el arte costumbrista de J. Rugendas y Eros Volúcia: los artistas viajeros como Debret y Rugendas consiguieron la inserción de tipos nacionales dentro de unos determinados paisajes

específicos de su propio universo, tipos nacionales de los cuales Eros Volúsia se apropia y los reincorpora en una dinámica de espectáculo dancístico. Así, se observa una escena costumbrista en la que hombres negros empujan el trapiche mientras Eros Volúsia danza, tal como se muestra en la figura 38.

Incluso con este evidente ejercicio de jerarquización racial que muestran las imágenes, Eros Volúsia enfrentó una resistencia de algunos críticos, porque estos fueron de los primeros acercamientos hacia la danza afro en escenarios de clases altas y privilegiadas. De hecho, Eros Volúsia escenificó maxixe, lundu, sambas, frevos, entre otros géneros que eran rechazados y apartados constantemente y les dió un espacio dentro del relato del mestizaje. No obstante, habría que esperar hasta finales de la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta para divisar una irrupción de una danza con protagonistas afro en espacios “eruditos”, como el Teatro Municipal, con la llegada de Mercedes Baptista y la influencia del Teatro Negro.

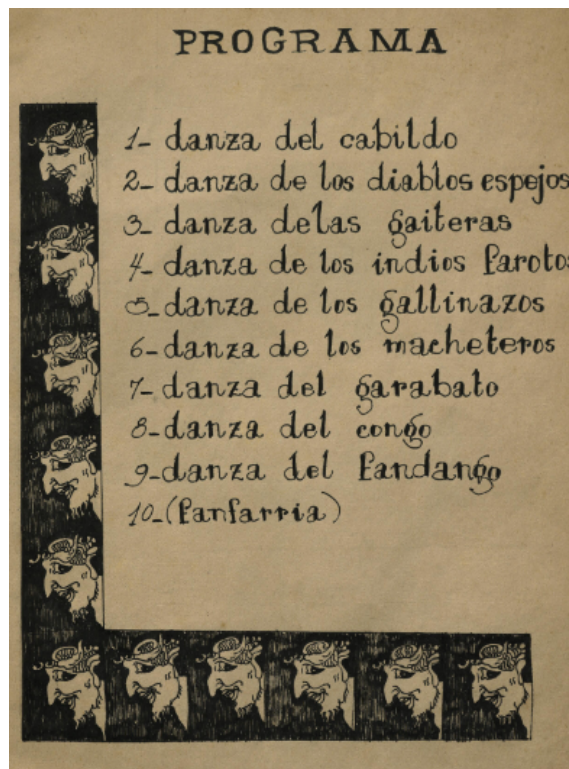
Por otro lado, las creaciones de Delia Zapata reflejan su proyecto ideológico, el cual construyó junto a su hermano Manuel, por eso lo afro no se limita a piezas de repertorios, sino a obras enteras como *Natividad Negra*, *Cabildo en Carnaval*, *Lumbalú*, que no solo presentan danzas, sino que también integran un trasfondo histórico de las manifestaciones, la estética y la memoria afrocolombianas. Además, Delia trabajó coreografías como el mapalé, currulao, jota chocoana, entre otras. Estas obras apuntaban a dar a conocer la cultura de las dos regiones con mayor presencia afro en Colombia: la zona pacífica y el atlántico colombiano. Esto le permitió representar lo afro e incluirlo dentro del mestizaje con una perspectiva más horizontalizada, a diferencia de la propuesta de Eros Volúsia. De hecho, su obra *Cabildo en Carnaval* contribuyó a revitalizar estas danzas en la ciudad de Cartagena y en esa región del país, además de reconocerlas como danzas y músicas de origen negro, o al menos con un componente afro dentro de esa carga sincrética.

Figura 39 - Delia Zapata interpretando una cumbia



Fuente: Jstor Photocopies of various originals. (sin fecha).

Figura 40 - Programa de mano de Cabildo en Carnaval



Fuente: Jstor Programs - Hand illustrated program for "Cabildo en Carnaval", 1980.

Las figuras 39 y 40 dejan observar dos diferencias sensibles entre la propuesta de Eros Volúsia y Delia Zapata. En la figura 39, por ejemplo, se observa como Delia Zapata no se coloca como epicentro celebratorio de la danza ni dentro de un ejercicio vertical en el que su presencia debe sobresalir sobre las demás. Esto da lugar a una representación más natural de la danza, donde los hombres negros participan como un elemento activo y no como actor pasivo que se limita a enaltecer a la figura protagonista del cuadro. Es decir, en la propuesta de Eros Volúsia los hombres negros parecían un elemento de ambientación histórica y a veces casi hasta ornamental debido a su escaso protagonismo. En contraste, en la representación de Delia Zapata, ellos cobran un protagonismo y una participación activa, lo que se evidencia en la fotografía, donde comparten una mirada de complicidad con Delia Zapata en lugar de una de admiración, como ocurre con la propuesta de Eros Volúsia.

De igual manera, llama la atención el vestuario de Delia Zapata, que demuestra la naturaleza de su propuesta. Las estilizaciones se reducen al mínimo posible y se busca una representación escénica más fiel a la tradición. Este principio no solo se refleja en el vestuario, sino también en la coreografía y la música, que intentaban asemejarse lo más

posible a las formas originales. Este enfoque tradicional y académico de Delia Zapata implicaba una mayor resistencia a modificaciones dentro de las danzas. Por ejemplo, en sus primeras obras difícilmente se observaban coreografías con mayores libertades de movimiento, musicales y estéticas, como en el caso de *Eros Volúsia*, porque sus cuadros estaban concebidos más para divulgar la tradición folclórica de las comunidades que para introducir excesivas libertades creativas. Más bien, la creatividad se orientaba hacia la adaptación de la danza al relato del mestizaje construido por Delia.

Por una parte, esto impulsó importantes procesos de salvaguarda y divulgación alrededor de las danzas tradicionales y las prácticas culturales de diversas comunidades. Sin embargo, al mismo tiempo, propició un relativo congelamiento de las tradiciones al convertirlas en productos folclóricos. La academia folclorista estandarizó estas expresiones, limitando la posibilidad de efectuar cambios con mayor libertad. Adicionalmente, otra consecuencia inesperada, identificada por García (2016) en el caso de la música y extrapolable a danza, fue el empobrecimiento cultural y artístico acelerado. Esto se debió al filtro comercial que reformuló estos cuadros para hacerlos apropiables como mercancía e ícono cultural de la nación, tanto para el Estado como para el turismo y otros consumidores culturales.

Mientras tanto, la figura 40 muestra el programa de mano de *Cabildo en Carnaval*, una estampa folclórica que fue la primera realizada por el Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata en 1976. La obra, compuesta de 10 danzas, incluye cuatro que actualmente son consideradas Patrimonio Cultural de la Nación y reconocidas por la UNESCO (*Fandango*, *Gaiteras*, *Congo Grande* y *Garabato*). Esta producción dancística fue fundamental para este proceso de patrimonialización y divulgación de estas danzas en el Atlántico colombiano y, aún más, en el reconocimiento de su herencia afro. De hecho, gran parte del programa se basa en explicar la historia del Cabildo negro en la ciudad de Cartagena y su relación con las fiestas de la Virgen de la Candelaria, celebradas el 2 de febrero. Así, esta obra fue fundamental para consolidar una geografía cultural de la nación mestiza.

Que muchas de estas danzas formen parte del repertorio básico de las agrupaciones de danza folclórica en Colombia se debe, en gran medida, a Delia Zapata, quien fue la primera en llevar estas obras a distintas regiones del país a través de sus giras. Esto significa que su labor fue fundamental en la incorporación de estos territorios a los imaginarios nacionales, primero con el atlántico y luego con el pacífico colombiano.

Este proceso fue clave, debido a que el reconocimiento de estas expresiones culturales y artísticas ayudó a combatir ciertos prejuicios sobre estas regiones y se vinculó con las

luchas y movimientos sociales que buscaban enfrentar el centralismo estatal, reivindicando el papel de estos territorios como partícipes activos de la nación:

“Gracias a su mediación y a su diplomacia cultural, los hermanos Zapata Olivella llevaron la Música Costeña a la capital del país cuando todavía no era “nuestra música”, era la de “otros”. Así lo recuerda una columna de García Márquez, escrita en 1952, titulada “Nuestra música en Bogotá”: “En Bogotá están oyendo ahora, en su propia salsa, la música folklórica del litoral atlántico, gracias a una nueva aventura del diligente Manuel Zapata Olivella, quien tuvo buen cuidado de seleccionar el personal de su comitiva hasta lograr un grupo tan heterogéneo como lo son las manifestaciones folklóricas de nuestros departamentos” (García, 2016, p. 121)

Delia Zapata fue clave para romper la condición de otredad cultural que marcaba lo costeño y lo afrodescendiente. Sin ella, el auge comercial y cultural de la música costeña y del pacífico en las décadas siguientes probablemente no habría sido posible. Pues fue ella quien llevó a los escenarios a los intérpretes pioneros de esta tradición en sus regiones, como Toto la momposina, Madolia de Diego, Los Gaiteros de San Jacinto, Leonor González Mina, quienes junto a Delia, se convirtieron en figuras públicas dentro del discurso del mestizaje en sus últimas dos fases históricas en Colombia: primero, el mestizaje como unidad-diversa, producto del proceso de *costeñización*, y luego, el mestizaje multicultural surgido tras la Constitución política de 1991.

En conclusión, al entrar en una dinámica de espectáculos y escenificación, las danzas salen del significado y función que tenían en su cultura original para redefinirse dentro del proyecto de Delia Zapata, orientado a la construcción de un mestizaje que reconociera una participación más significativa de lo negro, lo indígena y sus regiones dentro del relato nacional.

4.3. Los tipos nacionales y la celebración nacional

Un factor fundamental dentro de la propuesta escénica de Eros Volúsia y Delia Zapata fue la construcción dancística de los tipos nacionales que corresponden a ideales regionales del sujeto que había en cada territorio y su integración en un relato no conflictivo, que, los unifica a todos bajo una misma premisa nacional. Esto condujo a una forma de comprender y explicar el territorio tanto a nivel interno como en el exterior del país.

Por un lado, Delia Zapata va a aceptar la construcción política y cultural de Colombia como un país de “regiones”, donde cada zona va a tener asignadas para así una forma de ser, una “esencia” y unas tradicionales específicas. En este contexto, también se necesitaba de un género que representara a la nación, en este caso, la cumbia, que desempeñó un papel central al consolidarse como el epicentro celebratorio de la nación, al representar su carácter triétnico.

Por otro lado, Eros Volúsia se va a encargar de escenificar diferentes tipos regionales femeninos los cuales, al igual que la propuesta de Delia, fueron asociados a una esencia identitaria. Esta estrategia también contó con un epicentro celebratorio: la samba. Más allá de una cuestión triétnica, en este caso, la samba representó el encuentro entre la cultura popular urbana y la erudita, reuniendo a la nación más allá de las diferencias raciales, de clase y de género.

En el caso de Delia, la construcción política y cultural de Colombia como un país de regiones se confirma al analizar su repertorio de piezas, especialmente cuando ella y su agrupación se presentaban en el exterior (figura 40). Lo que Delia Zapata añade a esta concepción regional es una mirada más compleja hacia la región atlántica, y es una de las principales responsables por añadir la región pacífica en estos repertorios folclóricos. Dichos repertorios de danza folclórica apuntaban a una caracterización nacionalista y romántica de los integrantes de cada región.

Figura 41 - Programa de mano presentación en Alemania año 1985, presenta región andina, pacífica, llanos orientales, atlántica.

TANZE DER ANDENREGION	TANZE DER PAZIFIKKUSTE
El Bambuco	La Moña
El Torbellino	El Currulao
Pasillo	Torbellino Vallecaucano
Sanjuanero	Danza Contradanza y Joto
TANZE DER ÖSTLICHEN EBENEN	TANZE DER ATLANTIKKUSTE
La Vaca	Bullerengue
La Kirpa	Sere Se-Se o Mapale Negro
El Pasaje	La Gaita
El Joropo	Danza De Indios Farotos
	La Cumbia
	Danza Del Congo

Fuente: Jstor Programs - Germany- Performances (includes Berlin 1985). (1985).

Para Delia, era fundamental realizar un ejercicio pedagógico con cada región. Por esa razón, antes de cada presentación exponía la danza, su origen étnico y regional, y el porqué de su existencia. Por ejemplo, en su presentación con el grupo de Danza Folclórica

Colombiana de Delia Zapata en Panamá, en 1994, realiza las siguientes descripciones dentro de la obra. Comenzando con la zona andina, Delia presentó la danza de “La vencedora” con las siguientes palabras: *“Traemos de la época de la colonia una danza que fue escrita y hecha especialmente para homenajear a nuestro gran libertador Simón Bolívar”* (Musical Afro latino, 2007). Posteriormente, presentó un torbellino andino describiéndolo así: *“el campesino rinde culto a la tierra porque a la tierra hay que amarla, hay que consentirla (...) ustedes encontrarán en el comportamiento de las parejas ese sentir de la gente de la zona andina de zonas muy frías”* (Musical Afro latino, 2007).

Cuando llegó el turno de la zona llanera la describe del siguiente modo: *“con el pasaje el llanero le canta a la mujer amada, al santo patrono de su devoción y le canta a ese inmenso mar verde que va pegadito a su corazón(...) el llanero es meditativo y profundo”* (Musical Afro latino, 2007). Para la costa pacífica, describió el proceso de sincretismo entre la contradanza europea y la contradanza creada por la población negra en Colombia, destacando el carácter africano de danzas como el currulao, *“donde el negro le imprime su propia personalidad”*, describe procesos de apropiación de lo europeo. Finalmente, para la costa atlántica, presentó una dimensión religiosa yoruba a través de la danza del bullerengue.

La organización del repertorio y palabras de esta presentación de esta obra muestra la concepción romántica y regional de la propuesta folclórica de Delia. Para ella, el alma de la colombianidad se encontraba en esas síntesis culturales contenidas en las danzas. Por ejemplo, a partir de danzas llaneras como el joropo, se crea una visión determinista del llanero como hombre meditativo, profundo y conectado a su paisaje. En la obra de Delia, esta perspectiva romántica sobre los paisajes perdidos y la nostalgia por lo que alguna vez fueron está muy presente. De hecho, su enfoque y discurso sintetizan la visión romántica que prevalecía con fuerza en el subcampo de la danza tradicional, especialmente en figuras influyentes como ella y J. Jaramillo. Evidenciando como el folclor promovió lo nacional y la unidad a través de esta explicación regionalizada y romántica que buscaba “volver” a las raíces culturales mediante la danza y la música.

Finalmente, estas presentaciones solían concluir con la ejecución de una cumbia, acompañada de discursos que resaltaban la contribución de cada grupo étnico a la construcción de la identidad nacional. Lo indígena asociado a los instrumentos musicales, lo español al vestuario y algunos gestos escénicos, y lo negro a la percusión y la cadencia corporal. De este modo, estas obras configuran un mapa cultural del país en el que cada región y comunidad se vinculaba a unas dinámicas de movimiento, comportamiento y rasgos culturales. A pesar de sus diferencias, todas estas manifestaciones convergen en una misma

celebración de la nación. Al mismo tiempo, este tipo de espectáculos se promovía en el extranjero para proyectar una imagen cultural más positiva de Colombia, menos marcada por el narcotráfico y el conflicto armado.

En Eros Volúsia los tipos regionales están marcados también por una búsqueda de la “esencia” brasileña, en palabras de la artista brasileña:

“La mujer brasileña del sertao, que es tímida y retraída, cuando baila se desprende milagrosamente y sin darse cuenta de todas la represión ella se transforma en audaz, tierna y llena de intención. Es el milagro de la danza, el mundo de la música indígena en que ella vive que le infunde el espíritu de la raza. (Volúsia apud Silva, 2007, p. 188, traducción propia).

Este encuentro con el “espíritu” de la raza es uno de los principales insumos creativos para el trabajo de Eros Volúsia, pues a partir de él va a construir las características de sus tipos regionales. Se trata de un ejercicio en el que asigna a cada región variables estéticas, históricas y de comportamiento, un método que también empleaban otras artes patrocinadas por instituciones estatales, o instituciones religiosas, como la Umbanda. Pero, un aspecto distintivo de Eros es su construcción del tipo regional femenino, generalmente idealizado a través de atributos como pureza, sensualidad y perspicacia, dependiendo del grupo representado. Por ejemplo, en su versión estilizada de la baiana retira la camisa y reemplaza la falda voluminosa para obtener una mayor exhibición de su cuerpo y su silueta, generando así una imagen de mayor sensualidad. En contraste, en su representación del "Lundu", mantiene una fidelidad mayor al vestuario tradicional, sin realizar este tipo de modificaciones.

Entre los tipos regionales y culturales representados por Eros se puede encontrar la “cabocla”, la “baiana”, la “sambista”, la “macumbeira”, “la sertaneja”, la “gaucha”. Además están los diferentes tipos sociales que emergen de un mismo género como la samba, pues existe un vestuario y una disposición corporal para una samba estilizada como en *Cascavelando* y otra cuando escenifica la *Samba bole bole* vestida de baiana. También incorpora versiones estilizadas del maxixe y el maracatu.. En otras palabras, Eros realiza un ejercicio de caracterización completa de ciertos grupos poblacionales de Brasil, abarcando el sur, el sudeste y el noreste del país. Todos estos tipos regionales y sociales formaron parte de sus temporadas en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, así como de sus presentaciones en casinos y apariciones en filmes.

Figura 42 - Samba Bole-bole



Fuente: Frazao, 2021. Fuente original: Eros Volúcia 1939.

Figura 43 Samba *Cascavelando*

Fuente: Frazao, 2021. Fuente original: Eros Volúcia 1939.

Figura 44 Samba en punta de pies.



Fuente: Frazao, 2021. Fuente original: Eros Volúcia 1983.

En estas figuras, 42 a la 44 se puede apreciar como la samba se transformó en un género de cohesión social dentro de la obra de Eros Volúcia. La artista la utilizó como puente entre la tradición y la modernidad en *Samba Bole-Bole*; como un recurso para construir su arquetipo de mujer mulata, donde la sensualidad es el factor predominante, en *Cascavelando*; y, por último, en su samba en punta de pies, se observa cómo establece una conjunción de técnicas dancísticas que le permitió legitimarse socialmente como mediadora entre la cultura popular y la erudita. Eros Volúcia fue pionera en la consolidación de la samba como objeto de identificación nacional entre los brasileños, pues anticipó la multiplicidad de formas que esta tendría para acomodarse dentro de los diferentes grupos sociales y sus respectivos consumos. Todo ello, sumado a un engranaje estatal, comercial y social, permitió que la samba se estableciera como el género predilecto para fortalecer el sentido de nacionalidad durante el Estado Novo, siendo fundamental para consolidar uno de los procesos más efectivos de identificación nacional en América Latina.

Como ocurre con todo discurso de identidad nacional y las prácticas artísticas vinculadas a él comienza a mostrar sus primeras costuras con el tiempo, pues toda esta visión se comienza a problematizar. En particular, esto sucedió cuando el movimiento negro se apropió de lo “negro” para reclamar derechos y manifestar la heterogeneidad presente en el mestizaje y la democracia racial (Ortiz apud Naser, 2017). A esto podríamos añadirle los avances logrados en este tema por el afrofeminismo y las diversas comunidades indígenas,

que alertan sobre la representación desigual que privilegian una visión sobre las otras. Por esta razón, la obra de Eros Volúcia, al igual que el mestizaje del Estado Novo, no perduró en el tiempo como relato explicativo de la sociedad. Aunque, dejó una fuerte huella social cargada de sentidos simbólicos frente a lo racial, el género y los consumos artísticos, que tardaría décadas en superarse o, al menos problematizada. No solo fue Eros Volúcia quien promovió este relato, sino que toda una producción cultural, aceptada y reproducida por buena parte de la sociedad brasileña, contribuyó a su difusión en la cotidianidad. Esta representación ofrecía un Brasil diverso, sexy, alegre, con una memoria colectiva y, lo más importante, sin conflicto de ningún tipo. De hecho, la superación del mestizaje que reflejaba la obra de Eros Volúcia significaba mirar hacia una historia que incomodaba por su violencia, prejuicios e invisibilizaciones.

Consideraciones finales

Este trabajo tiene al discurso del mestizaje como un motor de la historia, impulsado por los sujetos políticos que se posicionan a partir de la interpretación de este, desde su campo de producción de conocimiento. Es decir, se basa en lo que Hall denomina como la relación entre lo “designado” y la capacidad de decirse de los sujetos. De allí la importancia de haber recurrido a la trayectoria y obra de las bailarinas, para observar cómo se construyó una relación con el discurso imperante de su época. Esto permite determinar qué elementos activaron sus principales cuestionamientos sobre la identidad nacional mestiza, cómo se transformaron en propuestas artísticas y cómo fueron recibidas por la sociedad y el campo del arte, desarrollándose a lo largo de la historia.

En términos de Zemelman (1997), se trata de ver un signo de historia sociocultural en esa dialéctica individuo-colectivo que termina por influir en la elección de unas determinadas alternativas por parte de las dos artistas. El trabajo no pretendía mostrar a Eros Volúcia ni a Delia Zapata como agentes pasivas de proyectos de identidad nacional impulsados por la acción estatal, el mercado, la academia o la influencia de sus campos de acción, por el contrario, quiso mostrar cómo su trabajo encarna sentidos en praxis políticas y artísticas que dan continuidad o discontinuidad a lo que está producido o produciéndose en el transcurso del tiempo.

En este sentido, para demostrar cómo Delia Zapata llega a proponer un mestizaje alternativo al presentado en el discurso oficial, y cómo Eros Volúcia se transforma en una de las principales mediadoras culturales durante el periodo del Estado Novo, fue esencial el

esquema teórico metodológico propuesto por Zemelman (1997). Este enfoque permitió acercarse a los diferentes círculos sociales y eventos que influyeron en la inclusión de las bailarinas en la experiencia grupal, las relaciones sociales y espacios posibles en la realidad de ambas artistas, los principales acontecimientos históricos y personales que activaron sus búsquedas por lo “necesario” a través del arte, y cómo se apropiaron de este contexto para incorporar sentidos.

Por un lado, esto posibilita entender la obra de Delia desde la influencia de haber crecido en uno de los principales focos culturales de la comunidad afrocolombiana, como el barrio de Getsemaní; la relación familiar, creativa e investigativa que tuvo con su hermano, el escritor Manuel Zapata Olivella; y el papel de Delia dentro del movimiento negro colombiano y su contribución en la creación y ampliación de espacios y redes afro. Esto derivó en una propuesta que se vale de la “reinención” de la tradición para divulgar un mestizaje donde lo negro y lo indígena participan en tiempo pasado, presente y futuro en la construcción de la nación, y no solamente como una materia prima de la cultura colombiana.

Es decir, siguiendo un planteamiento Zemelmaniano, Delia Zapata, en tanto sujeto con una fuerza creativa que reúne lo colectivo de sus espacios, se apropió de la categoría mestizaje y creó una propuesta cargada de nuevos sentidos para una sociedad que, en ese momento, carecía de representaciones identitarias realizadas por la misma comunidad negra. Por esa razón, el trabajo de Delia presenta reflexiones sobre la historia negra y actores históricos, además de enseñar estéticas, tradiciones y danzas de origen afro u otras con una carga sincrética, debido a que lo “necesario” para ella era la visibilización de una participación negra e indígena dentro del relato del mestizaje, pues, para ella era lo ausente según la apropiación que hizo de su experiencia grupal.

Esas acciones se transformaron en “experiencia”, que desde el presente de Delia se transformaron en acciones que la llevaron a descubrir importantes artistas de diferentes regiones de Colombia y a consolidar espacios institucionales para la formación y dignificación laboral de bailarines. No obstante, esta “experiencia” según Zemelman (1997) también representa una división de caminos donde una idea de presente puede estar atrapada en el pasado. Esto sucede con Delia en dos aspectos importantes: primero, cuando se observa que su férrea creencia en el mestizaje como dimensión explicativa de la sociedad colombiana la lleva a tener una propuesta que, aunque incorpora contenidos afro e indígenas, no termina por confrontar totalmente el orden socioracial. En lugar de eso, genera un mestizaje no conflictivo, donde, a pesar del pasado esclavista o de exterminio cultural indígena, el ser colombiano contemporáneo ha superado esto y se dispone a la celebración nacional a través

de la cumbia. Esto sucede porque el mestizaje, en su raíz, propone una eliminación de las diferencias raciales dentro de las relaciones sociales. Es decir, Delia Zapata da un primer paso hacia el reconocimiento de la identidad negra colombiana, pero al estar anclada en el contexto del mestizaje, se podría decir que la idea quedó atrapada. De hecho, esta tarea de problematizar el mestizaje quedaría a manos de grupos de danza tradicional-contemporánea posteriores en el tiempo como Sankofa Danzafro, el Colegio del Cuerpo, Dinastía Negra, entre otros. El segundo aspecto anclado en su temporalidad fue una perspectiva folclorista típica de mediados de siglo XX, donde la tradición tendía a entrar en procesos de estandarización a través de manuales de danza folclórica colombiana, así como en ideas esencialistas que simplifican y pasan por alto contradicciones sociales. Esto condujo a que, sobre todo en la primera etapa de Delia Zapata, su obra estuviera marcada por discursos que alertaban sobre las 'deformaciones' de la tradición y el congelamiento del patrimonio al entrar en procesos de estandarización."

Finalmente, el proyecto-visión de futuro de Delia Zapata también es un importante signo de la historia sociocultural colombiana, pues su proyecto en torno a una escuela nacional de danza, la sistematización de una gimnasia basada en las danzas colombianas y la comprensión de las consecuencias del conflicto armado en las comunidades desplazadas son paralelos a los principales desafíos que enfrentó el Estado colombiano en materia de políticas culturales durante buena parte del Siglo XX. Un Estado-Nación colombiano que no lograba materializar un control político efectivo del territorio ni consolidar instituciones culturales capaces de generar identificaciones colectivas en torno a rasgos culturales específicos. Delia Zapata era consciente de esto, y por eso sus propuestas, que fueron desoídas, terminaron obligandola a materializar su visión bajo su propia iniciativa. Un proyecto de las dimensiones que Delia trazaba implicaba una visión cultural a largo plazo dentro del Estado-Nación, pero las disputas entre partidos políticos, las diferencias regionales y la incapacidad institucional del Estado para llegar a todos los territorios hacían que este proyecto fuera inviable. No obstante, Delia Zapata a través de sus espacios académicos, agrupaciones y su actuación como figura pública, tuvo una importante participación para que la danza siguiera participando como actividad estética estrechamente relacionada a las mudanzas sociales.

Mientras tanto, la trayectoria de Eros Volúsia es un amplio cruce de conocimientos literarios, artísticos y políticos que desembocan en una de las principales mediadoras de la cultura nacional brasileña. En la joven Eros Volúsia se entrelazan desde la poesía simbolista y nacionalista de su madre, la confirmación del movimiento modernista y una intelectualidad carioca que se reunía dentro de su espacio *Studio Eros Volúsia*, además de la primera escuela

oficial de danza del país radicada en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, la aparición del Candomblé y la Umbanda en la vida pública, el inicio del Estado Novo y sus tintes populistas, y la obra *Casa Grande & Senzala* de Gylbero Freyre. Estos diferentes episodios y actores nacionales fueron interpretados por una Eros Volúsia que se preocupó por generar una propuesta que incluyera todos estos elementos emergentes, dándoles un sentido simbólico e histórico en escena, como parte de una nueva explicación de la sociedad brasileña, con el objetivo de dejar atrás las teorías científicas de la raza y darle forma al mestizaje.

Así, la apropiación de Eros Volúsia de su contexto pasa por articular hábilmente la danza a las búsquedas por la identidad nacional brasileña, o al menos su renovación, en otros campos artísticos y en las políticas culturales promovidas desde el Estado Novo. De ese modo, se tiene una Eros Volúsia que da forma a lo “indio” inspirándose en la literatura de José de Alencar y en las músicas de Carlos Gomes y Heitor Villa-lobos. Mientras tanto, lo ‘negro’ está vinculado a construir su propia versión estilizada de rituales de la Umbanda y el Candomblé, así como una estilización de las danzas negras y otras de origen popular y urbano, a partir de elementos de la danza clásica y moderna, lo que le permite ‘redescubrir’ esta identidad y ser legitimada por la prensa cultural y en espacios como el Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Pues, a pesar de tocar lo negro en relación con la nación, ni la danza ni la misma Eros remitía a un reconocimiento de Brasil como país con fuerte influencia negra, sino como un ejercicio de asimilación que recogía a diferentes clases sociales y grupos, debido a esa conjunción de lenguajes artísticos y sociales que tenía su obra. Esto la llevó a ser considerada como la fundadora de los “bailados nacionais”, donde dio forma a una estética que parecía comprender la experiencia nacional brasileña.

De esta manera, la figura de Eros Volúsia queda entronizada como la representante de un proyecto político estético que le da forma al ser mestizo a partir del arte de la danza. Es decir, su papel es fundamental porque participa en la construcción de esos imaginarios que posteriormente se arraigaron en la sociedad brasileña acerca de la feminidad mulata, los tipos regionales y la construcción de una historia no conflictiva. Estos elementos se volverían cruciales en toda la industria cultural, siendo el cine una de las artes más efectivas en producir masivamente los imaginarios identitarios que surgieron del trabajo de Eros y de otras artes. Confirmando esa red intertextual que existe detrás del trabajo de Eros Volúsia

No obstante, el trabajo de Eros Volúsia, al igual que el mismo proyecto del mestizaje, presenta contradicciones. Si bien expandió la noción de identidad brasileña con una efectividad y velocidad sin precedentes, esta nueva visión estaba marcada por una realidad social en la que persistían procesos de represión contra la población urbana y comunidades de

diferentes regiones, cuyas expresiones culturales eran consagradas como los rasgos de la nación.

Precisamente, esa multiplicidad de significados alrededor de la identidad nacional convierte la figura de Eros Volúcia en un campo de estudio interesante. En su trayectoria y obra coexisten, por un lado, una liberación erótica femenina que permitió a las mujeres blancas desafiar el conservadurismo y la represión sobre el cuerpo femenino; pero, por otro lado, esta misma demanda de libertad reforzaba la hipersexualización de la mulata, la mujer negra y empobrecimiento de varias de sus expresiones culturales.

Otro ejemplo de esta tensión se observa en la paradoja del mestizaje como símbolo de una vanguardia cultural brasileña, concebida para superar el legado colonial europeo y reclamar la soberanía cultural. Sin embargo, al proyectarse en el extranjero, especialmente en Estados Unidos, este mestizaje no trascendía su condición de 'alteridad latina', quedando atrapado en procesos de mercantilización y cosificación dentro de la política del Buen Vecino. Esto se evidencia en la participación de Eros Volúcia en la portada de la Revista Life y el filme *Rio Rita* (1942).

En la historia de Eros Volúcia se puede comprender como el mestizaje, en el caso brasileño, llegó a incorporar los 3 grupos que componen la triétnicidad y movilizar las fronteras simbólicas hacia una mayor inclusión, sin que ello implicase una transformación de las fronteras sociales. De hecho, el proyecto del mestizaje, a pesar de su aparente apertura cultural continuaba sosteniendo jerarquías raciales en las que lo “blanco” se mantenía en una posición de superioridad. Un ejemplo de ello se observa en el trabajo de Eros Volúcia en *Romance proibido* o en coreografías como *Leilao*, donde Eros Volúcia y Vaslav Veltschek interpretaban esclavos negros en una puesta en escena que delegaba la responsabilidad de la abolición de la esclavitud a la *Lei Áurea*, firmada por la Princesa Isabel.

Según datos del IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), durante la década de los cuarenta —el periodo de mayor auge creativo de Eros Volúcia y del Estado Novo— el porcentaje de población que se autodeclaraba blanca corresponde al 63,5% de la población, una cifra que se mantuvo estable hasta la década de los sesenta y representa un aumento de casi el 20% en comparación con 1890 (44%). A su vez, entre los años cuarenta y noventa, la proporción de población que se autodeclaraba como negra disminuyó del 14,6% al 5%, mientras que la población parda (mestiza) creció del 21,2% en los años cuarenta al 29,44% en los sesenta. Esto significa que el proyecto político del mestizaje terminó por generar un emblanquecimiento de la población y crecimiento del porcentaje de población mestiza, que redujo a sus mínimos históricos a la población que se autodeclaraban negras. Por

lo tanto, hasta al menos la década de los setenta, esta estrategia sirvió para negar y ocultar las relaciones sociales de opresión que afectaban a la población negra e indígena en Brasil. Un proceso que no habría sido posible sin la producción cultural—incluida la obra de Eros Volúsia—que dotó de una forma artística y corporal a esta concepción identitaria.

En el caso colombiano, los datos de autodeclaración están más enfocados en una identificación étnica que en la raza o color de piel. Por esa razón el DANE (Departamento Nacional de Estadísticas) recolecta los datos de los siguientes grupos: Indígena; Rom-gitanos; Raizales del Archipiélago de San Andrés; Palenquero de San Basilio; Negro, mulato y afrocolombiano y sin pertenencia étnica. Es relevante observar que, en el censo de 1993, el 96,87% de la población se declaraba sin pertenencia étnica. Sin embargo, para el censo de 2005, esta cifra se redujo al 85,94%. Es decir, en Colombia, el proyecto del mestizaje fue incluso más exitoso que en Brasil, ya que logró prácticamente mitigar cualquier concepción racial sobre la identificación de las personas a principios de la década de 1990. Este dato comenzó a cambiar a partir de esa misma década, impulsado por la creciente fuerza política del movimiento afro e indígena, que, además de intervenir en las fronteras simbólicas, participó activamente en la construcción de la Constitución Política de 1991. El reconocimiento de Colombia como nación multicultural permitió la elaboración de políticas públicas más enfocadas en estos grupos, lo que llevó a un aumento significativo en la autodeclaración étnica: de 1,52% de población autoidentificada como negra en 1993, se pasó al 10,52% para 2005, mientras que la población indígena pasó del 1,61% al 3,43% en el mismo periodo. En otras palabras, el proceso de problematización del mestizaje en Colombia fue más tardío que en Brasil.

Incluso el trabajo de Delia Zapata, a pesar de tener un fuerte componente afro, no cuestionó el mestizaje como explicación de la identidad nacional colombiana. Este proceso de problematización pudo verse ralentizado por la permanencia del conflicto armado como el principal tema en la agenda pública, lo que probablemente ocasionó que este asunto no fuera priorizado, a diferencia de lo que ocurrió en Brasil. Además, aunque la diáspora africana en Colombia tuvo dimensiones considerables, fue de menor tamaño en comparación con la de Brasil, lo que indica una población afro más reducida. Esto contribuyó a que las discusiones sobre la comunidad negra se concentraran en ciertas ciudades como Cali, Cartagena y Medellín, y tardaran más en alcanzar una escala nacional. Lo que significa que el discurso del mestizaje en Colombia tiene una responsabilidad importante en el ocultamiento y negación de la experiencia negra e indígena de una manera tan profunda que un porcentaje significativo

de la población perteneciente a estas comunidades terminó no autodeclarando ninguna pertenencia étnica en el censo de 1993.

Por esa razón, la obra de Delia Zapata ha cobrado mayor reconocimiento en la actualidad, porque fue uno de los principales pilares en la divulgación y promoción de la identidad negra en Colombia en un contexto de ocultamiento. Es decir, su obra está siendo constantemente visitada en las últimas décadas ya que ha servido para mostrar aportes históricos de los afrocolombianos dentro del contexto multicultural. En contraste, la figura de Eros Volúsia, con el cuestionamiento de la supuestamente sólida democracia racial en Brasil, ha sido relegada a un espacio de mayor ostracismo, dando paso al reconocimiento de otras artistas, movimientos y búsquedas, como Mercedes Baptista, el Teatro Negro, Klauss Vianna y agrupaciones como Grupo Corpo y Ballet Stagium, entre otros. No obstante, esto no significa restarle importancia a su periodo histórico, el cual debe seguir siendo objeto de estudio en el campo de la danza, así como en las ciencias sociales y humanas, para comprender cómo el arte está intrínsecamente ligado a la política, la producción cultural y su relación con el Estado-Nación y las políticas culturales, como se ha demostrado en este texto. Más aún, en un contexto donde la producción artística sigue estando condicionada por políticas culturales respaldadas por discursos populistas de diversas vertientes ideológicas, y donde persiste la necesidad de continuar investigando y creando en torno a las implicaciones de la categoría de mestizaje en la sociedad brasileña y en el arte.

Otro aspecto importante para esta investigación era remitirse a la obra artística de ambas bailarinas. Por ello, es un trabajo con numerosas referencias visuales, que permiten observar cómo el discurso se traduce en propuestas coreográficas, convirtiendo el cuerpo y su movimiento en un vehículo comunicativo capaz de “reinventar” lo ya existente y/o hacer visible lo ausente. Este elemento, con las limitaciones de la investigación, permitió ver cómo Delia Zapata y Eros Volúsia construían su interpretación del mestizaje, y en lo que son obras no conflictivas conseguir cuestionar y/o reforzar nociones identitarias dentro de cada sociedad. Tanto Delia Zapata como Eros Volúsia consiguieron que sus obras dieran el salto de lo poético a la prosaica, sus movimientos incidieron no sólo en el campo del arte sino también en una cotidianidad lo que condujo a que influenciaran sobre estas nociones identitarias desde la danza, que lamentablemente acostumbra ser infravalorada desde la sociedad y la academia, y aún más cuando quienes están detrás de la obra son mujeres. Para alcanzar la relevancia ambas tuvieron que enfrentarse a una estructura machista y a estereotipos de género que les imponían un destino en el que la realización artística y la posibilidad de vivir de su arte parecían inalcanzables. En este sentido, su trayectoria es

testimonio de una lucha constante, en la que debieron superar divorcios, expectativas de género e imposiciones sobre sus cuerpos y formas de vestir, hasta consolidarse como figuras trascendentales dentro de su periodo histórico.

De este modo, el trabajo se esforzó en responder el planteamiento hecho por Bhabha (1994) cuando se pregunta por la inscripción de la historia por parte de los pueblos. Al analizar la danza de Eros Volúsia se puede ver como la configuración de la diferencia dentro del mestizaje adquiere la forma de autoridad cultural y política, al tornarse aceptable y reproducible. Esto se logra a través del arte que consigue modelar e interpretar con mayor facilidad las temporalidades y espacios de los diferentes grupos sociales para construir un relato que haga sentido. Del mismo modo, en el caso de Delia Zapata, su trabajo no relato la historia de un modo puntual ni sincrónico, debido a que asumió la tradición para darle forma a su proyecto de mestizaje, en el cual la cultura afro e indígenas existía en presente y no como una materia del pasado. En este sentido, la danza, al hacer uso de ese lenguaje connotativo, consigue evocar temporalidades, espacios y nuevas relaciones sociales que para los discursos de la política y de la academia resultan mucho más difíciles de comprender y comunicar.

Allí radicó la importancia de visitar la obra de ambas bailarinas, pues esa capacidad connotativa de la danza, y del arte en general, la convierte en un objeto de estudio casi obligatorio para las ciencias sociales y humanas. En la danza reside la subjetividad del sujeto político, que tiene la capacidad de “decir” incluso en los contextos más adversos para su expresión, así como de enunciar lo que considera “necesario” y sus “utopías”, las cuales abrazan lo colectivo. No es gratuito que las dos artistas se hayan decidido por proyectos que incluían escuelas nacionales de danza, una técnica dancística propia y el encuentro con el “alma” nacional.

La relación entre el arte y las ciencias sociales y humanas fue un eje central de esta investigación, lo que llevó a la incorporación de una variedad de materiales y enfoques metodológicos. El objetivo fue vincular el lenguaje del arte con un sentido social e histórico, permitiendo observar la relación recíproca entre la sociedad y la producción artística. En este sentido, se espera que esta investigación abra nuevas orientaciones metodológicas y teóricas que conecten los estudios culturales con el arte, en particular la danza, y fomenten reflexiones que aprovechen la intersección entre disciplinas.

Bibliografía

- Anderson, B. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica. 1993.
- Arias, E., *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá, Universidad de los Andes. 2007.
- ATABI - Newspaper clipping about performance of "ATABI - 1977". 1977.
[Documents]. disponible en: <https://jstor.org/stable/community.34510520>. Acceso en: 18 dic. de 2024.
- Bauman, Z. *La globalización: Consecuencias humanas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bhabha, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 1994.
- Blanco, A. *De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña*. Boletín de Antropología - Universidad de Antioquia. v. 23, n. 40, P. 102-128. 2009
- Bolívar, I., *Identidades y Estado: la definición del sujeto político*. In: Identidades culturales y formación del estado en Colombia: colonización, naturaleza y cultura. Bogotá, Universidad de los Andes. p. 1-45. 2006
- Britto, R.; Tardock, L., *Noite na macumba: as religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia*. PLURA, Revista de Estudos de Religião. v. 6, n. 2, p. 307 - 319. 2015
- Brown, D. *Uma historia da Umbanda no Rio*. In: Umbanda e Política. Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, p. 9 - 42, 1985.
- Buitrago, D. *Nación mestiza: el caso de la Revista de Folklore en Colombia, 1947-2011* Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. v. 44, n. 01, p. 279-302. 2017
- Canclini, N.G., *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., 1990.
- Carlóni, K. *Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)*. ArtCultura. v. 16, n. 29, p. 167-185, jul-dez. 2014.
- Ceribeli, M.C., *O Guarani de Jose de Alencar e Il Guarany de Carlos Gomes: Literatura e Música e Diálogo*, E-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte. V. 12, n. 02, p. 8-17. Agosto/Dezembro de 2019

Davis, C.; Carter, S.; Koff, S. *Troubling the Frame: Laban Movement Analysis as Critical Dialogue*. Journal of Dance Education, n. 0, p. 320-328, 2021.

Delgadillo, J. *A la maestra Delia Zapata Olivella*. Comunicación, Cultura y Política Revista de Ciencias Sociales, v. 2, n. 2, p. 86-98, 2012.

Desmond, J. *Meaning in motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham & Londres. Duke University Press. 1997

Díaz, J. C. *Estudios culturales latinoamericanos: ¿disolución o re-invenición del quehacer filosófico?*. Bogotá. Universidad Javeriana. 2008.

Frazao, F. *Eros Volúsia e o devir-mulher: a atualização da artista no território educação*. Tesis (doctorado en Educação). Universidade Federal do Paraná. 2021

Friedemann, N. *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Bogotá, Instituto de Genética Humana. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Medicina. 1993.

García González, D. F. *Bandas sonoras de la Colombianidad. Un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XXI* (tesis, doctorado en ciencias humanas y sociales). Universidad Nacional de Colombia. 2016.

García, M.T. *El mapalé de Sonia Osorio. Todos somos uno, felices y copulando*. Calle 14, v. 11, n. 19, p. 86-93, 2016.

García, M.T. *La fêmeina y la danza como experiencia de nación*. (tesis, doctorado en antropología). Universidad Nacional de Colombia. 2016.

Gilroy, P. *Atlántico negro: Modernidad y doble conciencia*. Madrid, Ediciones Akal. 2014.

González, J. *Sociología e iconología*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, n. 84, p. 23-43, 1998.

Gutierrez, J. Los cabildos de negros en Cartagena de Indias. In: Domínguez, F. *Circulaciones culturales*. París, IRD Editions, 2011, p. 297-310.

H.A. *A revelacao decorativa de Eros Volúsia*. O Diário de Noticias de RJ, Rio de Janeiro, 11 abr. 1931. No Lar e na Sociedade, p. 15.

Hall, S. 1. *Introducción: ¿quién necesita “identidad”?*. In: Du Gay, P.; Hall, S.: *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid, Amorrortu editores, 1996, p. 13-39.

Hall, S. *Estudios culturales: dos paradigmas*. Revista Colombiana de Sociología, n. 27, p. 233-254, 2006.

Hobsbawm, E. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1990.

Hofling, A.P., *Dancing Mestiçagem, Embodying Whiteness: Eros Volúcia's Bailado Brasileiro*. Dance Research Journal, v. 52, n. 2. p. 59-74. Agosto de 2020

Kronig, H.J. *Discursos de identidad, Estado-nación y ciudadanía en América Latina viejos problemas - nuevos enfoques y dimensiones*. Historia y sociedad, n. 11, p 9-32, 2005.

Laban, R. *El dominio del movimiento*. Madrid, Fundamentos, 1987.

Lamont, M., et al. Symbolic Boundaries. International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. 23:850-855. 2015.

Lizarraga, I. *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Tesis (doctorado en Filología Catalana) - Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

Maia, A.; Santiago, A. *RITMOS PLÁSTICOS: Os bailados de Eros Volúcia e os desenhos de Rugendas e Debret*. Revista Poder & Cultura, Rio de Janeiro, Vol. 3, No 5, pp.230-248, Jan.-Jun.2016.

Mandoki, K., *Matrices e identidades sociales*. In: Prácticas estéticas e identidades sociales (Primera, p. 279). Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores S.A. 2006

Marques, M.; Porfírio, I. *O malandro no cinema brasileiro: A representação como mediação em Madame Satã*. In: XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia - GO – 22 a 24/05/2019, Goiania. 2019, p. 1-15. disponible en <https://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2019/resumos/R66-0136-1.pdf> acceso en 24 de ene. de 2025

Mendieta, L.N., *El valor sociológico del folklore*. Revista Mexicana de Sociología, v. 8, n. 1, p. 105-122. Jan - Abr 1946.

Mendonça, F. *Favela dos Meus Amores: vestígios de um clássico perdido*. Assiste Brasil, 19 de junho de 2021 disponible en: <https://assistebrasil.com.br/espelhos/favela-dos-meus-amores-vestigios-de-um-classico-perdido/> acceso en 24/01/2025

Meyer, S. *Imagens do feminino e do nacionalismo nas danças solo no brasil: o bailado de Eros Volúcia e a performance de Luiz de Abreu*. Urdimento, n. 21, p. 128-140. 2013

Mora, A.S. *Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socioantropológicas sobre el cuerpo en la danza*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. 01-21. 2010.

Musicalafrolatino., *Delia Zapata Olivella, Danzas Folclóricas colombianas en Panamá, 1994. I parte*. YouTube, 19 de septiembre de 2017. disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zWaTVdltuR8> acceso en 10 de feb. de 2025

Musicalafrolatino., *Delia Zapata Olivella, vida y obra dancística. In Memoriam, Bogotá, 1985*. YouTube, 14 de febrero de 2024. disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=04Shhv-Nks4> acceso en 26 de dic. de 2024.

Naser, L. *De La Politización De La Danza A La Dancificación De La Política*. Tesis (doctorado en filosofía) - University of Michigan. Michigan, 2017.

Ochoa, J., *La cumbia en Colombia: invención de una tradición*. Revista Musical Chilena, n. 226, p. 31-52, 2016.

Oliveira, N., *A repressão policial as religioes de matriz afrobrasileira no Estado Novo (1937 - 1945)*. Tesis (maestría en Historia Social) - Universidade Federal Fluminense. 2015.

Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2006.

Ortiz, R. *Diversidad cultural y cosmopolitismo*. Nueva Sociedad, n. 155, p. 23-36, Maio-Junho 1998.

Panofsky, E. *Studies in iconology*. Estados Unidos, Icon Editions, 1972.

Parra, R. *El Potro Azul*. Bogotá. Bogotá, Ministério de Cultura de Colombia, 2014.

Pereira, R. *A formação do Balé Brasileiro*. Rio de Janeiro, 2003. Impreso.

Pereira, R. *A formação do Balé Brasileiro e a crítica jornalística*. Tesis (Doctorado en Comunicación y semiótica) - Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

Pisano, P. *Movilidad social e identidad "negra" en la segunda mitad del siglo xx*. ACHSC, v. 41, n. 1., p. 179-199. Ene-Jun 2014.

Quintana, L. *Enfoques y críticas del concepto de identidad* Podium, n. 29, p. 43-60, 2016.

Rolnik, S. *Subjetividade Antropofágica*. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, p. 128 - 147. 1998

Rubim, A. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*. Revista Galáxia, n. 13, p. 101-113, 2007.

Seebass, T. *Iconography and Dance Research*. Yearbook for Traditional Music, v. 23, p. 33-51, 1991.

Silva, S. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volúcia*. Brasília, Editora UNB. 2007.

Tortajada, M. (coord). *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número veintiocho. Antología José Limón*. México, D.F, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 1994.

Valderrama, C. *El proyecto anti-racista del mestizaje. Manuel Zapata Olivella*. Visitas al patio, v. 14, n. 1, p. 148-165, 2020.

- Vianna, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Zahar Editora. 1995
- Wade, P. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá, Vicepresidencia General de la República. 2002.
- Yuguero, J. *Análisis iconológico de la obra "Leda y el Cisne", de Derrick Santini*. Tesis (grado en Comunicación) - Universidad del País Vasco, 2015.
- Zapata, D. *Scrapbook - Various Dates. undated*. JSTOR, Nashville, Vanderbilt Jean and Alexander Heard Libraries, S.D. <https://jstor.org/stable/community.34583751>. Accessed 26 Dec. 2024.
- Zapata, D. *Writing - Autobiography by Delia Zapata Olivella*. Nashville, Vanderbilt Jean and Alexander Heard Libraries, <https://jstor.org/stable/community.34558833>. S.D.
- Zapata, D. *Writing - Autobiography by Delia Zapata Olivella - 1967*. Nashville, Vanderbilt Jean and Alexander Heard Libraries, 1967. <https://jstor.org/stable/community.34558831>
- Zapata, D., *Programs - Hand illustrated program for "Cabildo en Carnaval" - 1980*. (1980). [Pamphlets]. Delia Zapata Olivella Papers. Vanderbilt University. 1980. <https://jstor.org/stable/community.34516094>
- Zapata, D., *Writing - Proposal for school for dance and music by Delia Zapata Olivella - 1965*. (1965). Nashville, Vanderbilt Jean and Alexander Heard Libraries, 1965. <https://jstor.org/stable/community.34559889>
- Zapata-Cortés, D. *Mestizaje nacional: una historia "negra" por contar*. Mem.soc, v. 14, n. 29, p. 91-105, 2010.
- Zemelman, H. *Sujetos y subjetividad en la construcción metodológica*. In: León, E.; Zemelman, H. *Subjetividad: umbrales del pensamiento social*. Ciudad de México, Anthropos Editorial y Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1997. p. 21-35.

Fuentes imágenes

- Figura 1.** Pinterest. Disponible en <https://es.pinterest.com/pin/22588435625089895/>
Acceso en: 18 dic. de 2024
- Figura 2.** Pinterest. Disponible en <https://es.pinterest.com/pin/563018688102867/>
Acceso en: 18 dic. de 2024.
- Figura 3.** Lizarraga, I., *Calidad dinámica del movimiento*. En Vásquez (2025), *Calidad dinámica del movimiento*.

Figura 4. Centro Nacional de las Artes Delia Zapata Olivella. Disponible en <https://eneldelia.gov.co/salas/> Acceso en 18 dic. de 2024

Figura 5 Scrapbook - History of dance and folklore disponible en <https://jstor.org/stable/community.34583783> Acceso en 23/12/2024

Figura 6 Ministerio de Cultura, & Instituto Distrital de las Artes. Disponible en: *Programa de Mano: Coreografías colombianas que hicieron historia* (Primera ed, pp. 150–156). Bogotá. 2012.

Figura 7 ATABI - Newspaper clipping about performance of ATABI - 1977. Disponible en <https://jstor.org/stable/community.34510520> Acceso en 18 dic. de 2024.

Figura 8 Galeria Ballet Nacional de Colombia: Un legado de Sonia Osorio. Disponible en: <https://balletnacional.com.co/galeria/#bwg2/20> Acceso en 18 dic. de 2024.

Figura 9 Scrapbook - various dates. (sin fecha). Disponible en <https://jstor.org/stable/community.34583751> Acceso en 18 dic. de 2024

Figura 10 ATABI - Multiple iterations of script for “ATABI.” (1976). Disponible en <https://jstor.org/stable/community.34510512> Acceso en 18 dic. de 2024

Figura 11 Scrapbook - various dates (sin fecha). Disponible en <https://www.jstor.org/stable/community.34583751> Acceso en 27 dic. de 2024

Figura 12 Scrapbook - various dates (sin fecha). Disponible en <https://www.jstor.org/stable/community.34583751> Acceso en 27 dic. de 2024

Figura 13 Scrapbook - various dates (sin fecha). Disponible en <https://www.jstor.org/stable/community.34583751> Acceso en 27 dic. de 2024

Figura 14 Programs - France - Performances - (Includes 15th Festival Semac 1986, 6th Festival Mondial de Folklore w/*Correspondence*). disponible en <https://jstor.org/stable/community.34510828>. Acceso en 29 dic. de 2024

Figura 15 Programs - France - Performances - (Includes 15th Festival Semac 1986, 6th Festival Mondial de Folklore w/*Correspondence*). disponible en <https://jstor.org/stable/community.34510828>. Acceso en 29 dic. de 2024

Figura 16 Eros Volúsia e sua tarde artística. Diário de Notícias RJ. Disponible en: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&Pesq=%22eros%20volusia%22&pagfis=4757 acceso en 13 ene. de 2025.

Figura 17 Eros Volúsia: a dança mestica. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOhVX8&pp=ygUaZXJvcyB2b2x1c2lhIGRhbmNhIG1lc3RpemE%3D> acceso en 14 de ene. de 2025

Figura 18 Programa de mano de la Temporada de 1937 Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Rede Web de Museus Governo do Rio de Janeiro. Disponible en

<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php> acceso en 16 ene. de 2025

Figura 19 Programa de mano de la Temporada de 1937 Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Rede Web de Museus Governo do Rio de Janeiro. Disponible en

<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php> acceso en 16 ene. de 2025

Figura 20 Programa de mano Cinquentenário da abolição Espetáculo comemorativo no Teatro Municipal. Rede Web de Museus Governo do Rio de Janeiro. Disponible en

<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php> acceso en 22 ene. de 2025

Figura 21 Programa de mano Cinquentenário da abolição Espetáculo comemorativo no Teatro Municipal. Rede Web de Museus Governo do Rio de Janeiro. Disponible en

<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php> acceso en 22 ene. de 2025

Figura 22 Favela dos Meus Amores: vestígios de um clássico perdido. Assiste Brasil. Disponible en

<https://assistebrasil.com.br/espelhos/favela-dos-meus-amores-vestigios-de-um-classico-perdido/> acceso en 24 ene. de 2025

Figura 23 Romance proibido. YouTube. Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=ivmiWbgOBnk&t=807s> acceso en 29 de ene de 2025

Figura 24 Desarquivando a Alice Gonzaga. Aurora Cinematográfica. Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=xCnJNfr3yu4&t> acceso en 29 de ene. de 2025

Figura 25 Desarquivando a Alice Gonzaga. Aurora Cinematográfica. Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=xCnJNfr3yu4&t> acceso en 29 de ene. de 2025

Figura 26 Romance proibido. YouTube. Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=ivmiWbgOBnk&t=807s> acceso en 29 de ene de 2025

Figura 27 Desarquivando a Alice Gonzaga. Aurora Cinematográfica. Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=xCnJNfr3yu4&t> acceso en 29 de ene. de 2025

Figura 28 Romance proibido. YouTube. Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=ivmiWbgOBnk&t=807s> acceso en 29 de ene de 2025

Figura 29 Portada Revista Life. Google Books. Disponible en

https://books.google.com.br/books?id=fU0EAAAAMBAJ&pg=PA57&source=gbs_toc_r&redir_esc=y#v=twopage&q&f=true acceso en 01 de feb. de 2025

Figura 30 A bailarina brasileira Eros Volúcia, fotografada durante as filmagens de Rio Rita (1942). Wikimedia Commons. Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Eros_Vol%C3%BAsia#/media/File:Eros_Vol%C3%BAsia_Rio_Rita_set_1942.jpg acceso en 01 de feb. de 2025

Figura 31 Eros Volusia en el casino. documental Eros Volúsia a dança mestiça YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOHVX8> acceso en 01 de feb. de 2025

Figura 32 El grupo de danzas folclóricas colombianas Delia Zapata escenificando un ritual de ofrenda muisca. YouTube Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VtYmQrOIBIM> acceso en 08 de feb de 2025

Figura 33 Danza de los indios farotos. Scrapbook - various dates. (sin fecha). Jstor. Disponible en <https://jstor.org/stable/community.34583751> Acceso en 08 feb. de 2025

Figura 34 Danza de la Yonna o Chicha Maya de la cultura Wayúu. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yqX6h9mmIFU&pp=ygUjcHJlc2VudGFjacOzbiBkZWxpYYSB6YXBhdGEgb2xpdmVsbGE%3D>. acceso en 08 feb. de 2025

Figura 35 Eros Volúsia performingo de caboclinho con arco y flecha. Frazao, F. *Eros Volúsia e o devir-mulher: a atualização da artista no território educação*. Tesis (doctorado en Educação). Universidade Federal do Paraná. 2021

Figura 36 Eros Volúsia *A morte da borboleta*. Biblioteca Nacional Digital, Jornal “O Malho” 1939, edição 0295. Disponible en <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=90476> . acceso en 08 feb. de 2025.

Figura 37 Eros Volúsia en *Bate nos tambores* Frazao, F. *Eros Volúsia e o devir-mulher: a atualização da artista no território educação*. Tesis (doctorado en Educação). Universidade Federal do Paraná. 2021.

Figura 38 Figura 38 - Eros volúsia danzando en medio de un proceso de molienda. **Figura 17** Eros Volúsia: a dança mestiça. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOHVX8&pp=ygUaZXJvcyB2b2x1c2lhIGRhbmNhIG1lc3RpemE%3D> acceso en 14 de ene. de 2025

Figura 39 Delia Zapata interpretando una cumbia. Jstor, Photocopies of various originals. (undated). disponible en <https://jstor.org/stable/community.34584278> acceso en 10 feb de 2025.

Figura 40 Programa de mano Cabildo en Carnaval. Jstor, Programs - Hand illustrated program for “Cabildo en Carnaval” - 1980. (1980). [Pamphlets]. Delia Zapata Olivella

Papers. Vanderbilt University. disponible en <https://jstor.org/stable/community.34516094> acceso en 10 feb de 2025

Figura 41 Programa de mano presentación en Alemania año 1985, presenta región andina, pacífica, llanos orientales, atlántica. Jstor Programs - Germany- Performances (includes Berlin 1985) disponible en <https://jstor.org/stable/community.34514813> . acceso en 10 feb de 2025

Figura 42 Eros Volúcia en Samba Bole-bole. Frazao, F. *Eros Volúcia e o devir-mulher: a atualização da artista no território educação*. Tesis (doctorado en Educação). Universidade Federal do Paraná. 2021.

Figura 43 Eros Volúcia en Cascavelando. Frazao, F. *Eros Volúcia e o devir-mulher: a atualização da artista no território educação*. Tesis (doctorado en Educação). Universidade Federal do Paraná. 2021.

Figura 44 Eros Volúcia en samba en punta de pies Frazao, F. *Eros Volúcia e o devir-mulher: a atualização da artista no território educação*. Tesis (doctorado en Educação). Universidade Federal do Paraná. 2021.