

DANZA PAISA

ALBERTO LONDOÑO



DANZA PAISA

ALBERTO LONDOÑO



<http://recreandoladanza.wixsite.com/formato2>

<https://www.facebook.com/fundacion.colomb>

<https://twitter.com/danzacolombia1>

<https://www.youtube.com/user/micuento2000>

danzacolombia@hotmail.com

Contenido

Danza paisa	1
El Pasillo paisa	18
Las Vueltas	39
El chotís	51
El Guatín y los Toritos	59
Los Gallinazos	63
El Bullerengue en San Juan de Urabá	73
Seresesé o Mapalé mestizo	90
Enlaces videos	96
Bibliografía	97
Anexo escritura coreográfica	98

DANZA PAISA DE PROYECCIÓN

POR ALBERTO LONDOÑO

60 AÑOS DE VIDA ARTISTICA, EN EL MUNDO DEL FOLCLOR COREOGRAFICO, 1954-2014.

*“La danza es la más humana de la artes
Pues en ellas se unen el espíritu y el cuerpo
Al servicio de la belleza corporal, de la salud.
La inteligencia y el conocimiento” (Marcelle Bourgat)*

Comenzando la década de los ochenta, el grupo de proyección de danzas Cosecheros de Antioquia del municipio de Bello, dirigido por el maestro Argiro Ochoa, propuso al mundo del folclor colombiano una danza antioqueña con un estilo muy particular; al lenguaje corporal y los diálogos escénicos de las danzas paisas que se proyectaban por esos tiempos, les inyectó una expresión corporal muy especial, con movimientos exagerados de hombros y caderas, interpretados con mucha fuerza y con un temperamento que se identificó con la idiosincrasia del campesino antioqueño, **con aquellos que son parranderos, pendencieros, cañeros, enamorados, aventureros y busca pleitos**. Este nuevo cuento de la Danza Paisa nació con la Redova, un baile de origen europeo que Argiro investigó en la vereda de San Félix (Municipio de Bello); su música rápida y sus coplas tradicionales, la convirtieron en la danza más espectacular de la cultura danzaría paisa en los tiempos de los años 80.

Los temas que los Cosecheros ponían en escena fueron: redovas, vueltas, pasillos, cachada, chotis caleño y bailes de sainetes propios de la danza antioqueña. Sus coreografías estaban pensadas para parejas mixtas con esquemas rígidos de corte tradicional; esto porque la filosofía de Argiro era **“mostrar todo lo que estaba envolatado o perdido de los bailes antiguos en la región antioqueña”**. El grupo de los Cosecheros de Antioquia se especializó en la danza paisa la que proyecta con mucho éxito, convirtiéndolo en el grupo

referente o modelo que todos los demás querían copiar. El gran aporte de los Cosecheros a la danza paisa fue el **“amor y el entusiasmo que despertó por la danza Antioqueña”**, que hasta entonces tenían un bajo perfil a excepción de las vueltas antioqueñas con coplas. El cuento de los Cosecheros motivó a otros grupos de Colombia que comenzaron a trabajar las danzas de Antioquia. En Medellín se montaron a este tren de la danza paisa, Danzas Latinas, grupo Universidad Autónoma y en Bello Danzas de mi Tierra.

ANTECEDENTES DE LA DANZA PAISA

De proyección folclórica

La primera persona que trabajo las danzas antioqueñas a nivel de proyección artística, fue el gran maestro Sonsoneño Jacinto Jaramillo, en la década de los treinta, cuando investigó las vueltas y los gallinazos en el rio Arma departamento de (Caldas), a los que les creó su propia versión coreográfica, las que proyecto en Bogotá y en otras ciudades de Colombia. En 1953 en la Casa de la Cultura de Medellín, el negro Beto enseñó a su manera las vueltas, los gallinazos y el pasillo, bailes que le aprendió a su mamá. En 1954, Berta Piedrahita, recreo con el conjunto Típico Tejicondor unas vueltas que le aprendió a su abuela, que en esos tiempos tenía 80 años. Cuento que en 1955 llevo a Bogotá, donde lo presentó en la TV nacional. En 1955, Jacinto Jaramillo monta las danzas del pasillo, las vueltas y los gallinazos con el conjunto Tejicondor de Medellín.

“ Este baile de las Vueltas
es muy sabroso de ver,
la dama se va de huída
y el galán la va a coger “

“ El Gallinazo y mi padre
se fueron pa’ Santa Fe,
el gallinazo a caballo
y el pobre de mi padre a pie “

Finalizando los años cincuenta, Marta Mazo con su grupo Estampas Campesinas, se inventó unas vueltas con coplas recitadas por los bailarines en la mitad de la danza, siendo esta la primera versión de vueltas con coplas que se conocieron en el mundo de la danza folclórica en Antioquia. Pero el principal divulgador de esta modalidad de vuelta fue el maestro Pedro Betancourt, con su grupo Danzas Latinas.

“ Vení acá negrita linda,
linda como un boquete
vení acá te doy un beso
para mordete ese cachete”

“ El plátano pa’ comerse
ha de ser gordo y pintón,
el hombre para quererse
no debe ser tan comelón”

En 1965, Marta Herrón con el grupo de danzas del Instituto popular de Cultura creó su propia versión de vueltas, propuesta que presentó en el Festival Folclórico de Ibagué, donde por primera vez tiene presencia una danza paisa, pero su puesta en escena no despertó entusiasmo dentro del público y no fue del interés de los demás grupos participantes.

“Estas muchachas de ahora,
son como el palo podrido,
no saben lavar un plato
y andan buscando marido “

“Donde hay plátanos maduros,
abundan los alacranes,
donde hay muchachas bonitas
abundan los haraganes “

En 1967, Alberto Londoño, con el grupo del Instituto Popular de Cultura retomo las danzas de los gallinazos y las vueltas antioqueñas, dos coreografías que Jacinto Jaramillo trajo al Conjunto Tejicondor en 1955. Pero en las vueltas combino lo de Jaramillo con la propuesta de Marta Mazo, y esta nueva versión de las vueltas Antioqueñas comenzó a ser proyectada en Antioquia y en otras partes de Colombia, sus coplas picantes con doble sentido y un lenguaje corporal con bastante contenido sensual, convirtieron el baile de las vueltas en un desafío provocativo y ofensivo entre hombre y mujer.

Aquella que está bailando
Con las manos en la cintura,
Que güeña que tal pa un enfermo
Yo ya tengo calentura.

“Vos que tenés calentura
te vas a quedar con la cana
yo no te la puedo quitar
Que te la quite tu mama.

Con el correr del tiempo a esta versión de vueltas los bailarines del grupo de danzas del instituto popular de cultura del municipio de Medellín le fueron agregando otras coplas, inventadas o recompuestas por ellos, sobre todo las respuestas de la mujer al hombre, que en aquellos tiempos eran muy escasas en la literatura costumbrista. La mayoría de las coplas que se introdujeron en el baile de las vueltas fueron tomadas del Cancionero de Antioquia, de Antonio



José Restrepo. Después, otros grupos tomaron este cuento de vueltas y le inyectaron coplas aun mucho más fuertes y lenguajes más eróticos, como estas versiones fueron muy aplaudidas, estos comtenidos fueron creciendo cada vez más. Tanto que en muchas versiones, estas coplas llegaron hasta lo pornográfico.

En la década de los setenta, Óscar Vahos y Alberto Londoño investigaron el baile de vueltas en veredas del municipio de Girardota y encontraron que en estos lugares las vueltas eran bailadas por una

sola pareja y no tenían ni coplas ni trovas; los informantes fueron las señora Celsa Castrillón y su hijo, habitantes de la vereda de “**Manga Arriba**”, también bailaron una danza que ellos llamaban las vueltas del gallinazo. En la vereda de “**San Andrés**” de este mismo municipio, estos dos maestros pudieron apreciar otras versiones del baile de las vueltas: una para grupo de bailarines y otra para una sola pareja, ambas también sin coplas. **Apoyándose en estas investigaciones**, en la Escuela Popular de Arte, se comenzó a enseñar las vueltas como una danza sin **coplas recitadas por los bailarines**. Con esta nueva propuesta, las versiones de vueltas con trovas se debilitaron y se abrió paso la proyección de la danza de las vueltas en su estado primario, es decir sin coplas dentro de la danza.

Sobre este baile paisa en tiempos de los años cincuenta y los sesenta, fue muy poco lo que se conoció e investigó; por lo tanto a los maestros, les tocó recurrir a la literatura costumbrista, para complementar sus propuestas coreográficas.

“Vení acá pecho con puntas
color de piña madura
vení acá te doy un beso

“Si de tu casa saliste
gavilán buscando garza,
esta garza tiene un dueño

pa' gozar de tu hermosura “

gavilán para en tu casa “

Tomás Carrasquilla, en su novela la Marquesa de Yolombó, escribió: “en 1750 *los monos ya se conocían en tierras mineras, la guabina y los gallinazos y las vueltas*”, esto nos dice que estos cuatro bailes paisas son los más antiguos de Antioquia, pero que hoy sólo quedan las vueltas y los gallinazos, los monos y la guabina se fueron para otras tierras porque los “**curitas**” de aquellos tiempos consideraron a estos bailes como pecaminosos, ya que en el baile se abrazaban hombre y mujer, por lo tanto, los prohibieron, y como los paisas eran tan “católicos” temieron ser excomulgados

“Allá van los monos
por el palo arriba
la mona más vieja
muestra la barriga “

“Allá van los monos
por la travesía
a alcanzar el baile
de Juana María “

Los autores costumbristas como Antonio José Restrepo, Tomás Carrasquilla, Gregorio Gutiérrez González, Benigno A Gutiérrez y Agustín Jaramillo, en sus obras literarias, nos cuentan cómo fueron estos bailes en Antioquia, la mayoría de ellos ya desaparecidos como el capitucé, la pisa, la Cartagena, la polka, el sapo, el fandanguillo, la carrumba, las danzas de corpus y de sainete.

“Las mujeres cuando quieren
quieren como el gallinazo
que comiéndose la carne
al hueso no le hacen caso.”

“Guabina le dijo a Bagre
que no comiera pescao
que en su casa le tenía
un plato de arroz asao”

“Cantando a todo pecho Guabina
canción sabrosa de jativa y ruda
cual las montañas antioqueñas
donde tiene su imperio y fue su cuna”

En 1972, Alberto Londoño y Óscar Vahos investigaron el “**Chotis de Girardota**”; los informantes fueron los hermanos Valencia, músicos tradicionales e integrantes de la chirimía de este municipio por mucho tiempo. Estos señores les enseñaron un bailecito muy sencillo llamado chotis; todo se reducía a un

juego de choque de palmas de mano acompañado con movimientos de cadera y coqueteos maliciosos; además, de un pequeño Valseo muy “**tongoneado**”, y unos cuantos desplazamientos tomados de las manos con brazos extendidos a manera de contradanza. Esta versión de los hermanos Valencia, Oscar y Alberto la enseñaron a los alumnos de la Escuela Popular de Arte con el lenguaje corporal propio del baile del chiotis de Girardota y le crearon una coreografía simple, con juego de palmas de mano, coqueteos, movimientos de cadera, valseos y con desplazamientos laterales, todo muy fácil de aprender. Por lo tanto este baile muy rápidamente se popularizó en todos los grupos de danzas de Antioquia. Con el correr del tiempo y, como siempre, los profesores y directores de grupos de danza le fueron **inventando** nuevas formas coreográficas, y el lenguaje corporal tradicional lo combinaron con **juegos de calle**, con mucha destreza corporal en las extremidades superiores, exageraciones de cadera y con juegos de palmas de mano muy variados, que le fueron agradando los niños de las escuelas de ciudad, ejecutados con mucha **velocidad**. Del contenido “**amoroso y el jueguito picaresco**” de la forma original que enseñaron los hermanos Valencia, solo quedó la idea y buena parte del lenguaje corporal, al que le fueron cambiando su estilo particular, por expresiones más contemporáneas. El contenido amoroso del baile del chotis de Girardota, lo fueron transformando hasta convertirlo en una danza de carácter “**lúdico**,” de competencia de destrezas corporales, que por mucho tiempo se gozaron niños y adultos mayores.

En la vereda de San Andrés del, municipio de Girardota, Óscar Vahos encontró un grupo de de danzas con bailadores campesinos, todos ellos pertenecientes a las familias **Foronda, Meneses y Cadavid**. Las danzas que bailaban este grupo eran la redova, las vueltas, los gallinazos, danza, marcha, danzón, cachada, pasillo y el ventarrón. Oscar Vahos llevo a estos campesinos a la Escuela Popular de arte, donde hicieron una demostración de sus bailes a los alumnos de esta institución y con ellos realizaron talleres prácticos sobre las danzas presentadas. Por esta misma época, Alberto Londoño y Óscar Vahos, Miguel Cuenca y Dagoberto Giraldo, investigaron la danza de la **Cachada** en la vereda el “**Barro**” del municipio de Montebello, los dos primeros se encargaron de lo

del baile y los segundos lo correspondiente a la música, esta versión es muy diferente a la de la familia Foronda. La del Barro, incluía formas, lenguaje y estilo europeo, y su nombre se refiere a las conversaciones de las señoras cuando se reunían a “**cachar**”, al parecer esto originó su nombre. La cachada que bailaron los de la vereda de San Andrés tenía una forma más de contradanza apaisada y, su nombre según los informantes, se refiere a las “**cachas de los machetes**”.

Las dos versiones tienen música, coreografía y lenguaje corporal, bastante diferentes. Con el tiempo, en el mundo de la danza folclórica la versión más trabajada por los grupos de proyección fue la de Girardota, la del Barro se convirtió en repertorio casi que exclusivo del grupo de danzas de los Canchimalos.

En estos mismos tiempos, un grupo de alumnos de la EPA coordinados por Alberto Londoño, en el municipio de Guatapé, investigaron la danza de los toritos; el informante, un señor de nombre Pancracio, contó que esta danza fue **baile de mingas** (convite), que su lenguaje corporal se refería a las envestidas de los **toros mansos**, y se limitaba a un cabeceo amenazador pero de allí no pasaba. Su coreografía tradicional se basaba en círculos, espirales y caracolas donde los bailarines iban unidos por las manos y solo se soltaban al final, cuando la danza se convertía en baile de salón. En la proyección artística y para darle más espectacularidad los alumnos de la EPA a esta danza le agregaron una **corraleja** en la parte final.

“Vamos a ver cosas lindas,
sigamos la rueda haciendo
con los toros envacados
y las vacas envistiendo “

“El torito y la carrumba
Se fueron a confesar,
Del camino se devolvieron
Porque no sabían rezar”

En 1974, el grupo de danzas de la Universidad de Antioquia experimentó su propia versión de vueltas con coplas de contenido **político**. Fue un fracaso total. Esto también se intentó con la danza de los gallinazos pero en este caso, el resultado fue mucho mejor, pero esta propuesta no se convirtió en un

modelo a seguir por otras creaciones similares. Estas fueron las coplas propuestas por el grupo Experimental de Danzas de la UdeA.

1 “Escúchame gallinazo
gallinazo comelón
te lo cuento y te lo digo
porque vienen por montón “

2 “Decime gallinazo
quien tiene la razón
los obreros del pueblo
o los que hacen de patrón “

3 “Decime gallinazo
que pasa en la nación
no tenemos trabajo
vivienda y educación “

4 “ La carne pa’ los de arriba
los que explotan la nación
pa’ las gentes del pueblo
ni pedazo, ni porción “

5 “Ya se acabaron las fiestas
Las fiestas de votación
Se fueron los gallinazos
Volando en un avión “

6 “Así fue mi gallinazo
Gallinazo amigo mío
Gallinazo comelón
Gallinazo volantón”

En la EPA, el grupo coreo musical de proyección, montó un **cuadro paisa** que llevó a Bogotá, para presentarlo en el programa Noches de Colombia, organizado por Colcultura y transmitido en directo por la televisora nacional a todo el país. Esta fue la primera propuesta concreta de **danza paisa**, como espectáculo artístico que se le **mostró a Colombia**.

GRUPO LOS COSECHEROS

Este grupo fue fundado por Argiro Ochoa en 1966, en el municipio de Bello. En 1999 se le otorgó personería jurídica como fundación, y **su objeto** fue



perdurar en el tiempo como un grupo de danza y música tradicional paisa; en la foto se puede apreciar el vestuario paisa que propuso este maestro que

tenía como misión, conservar y proteger las tradiciones populares de Antioquia.

En un principio fue un grupo como todos los de la época, participando de muchos eventos culturales de Bello y de Medellín, pero sin sobresalir en el mundo de la danza folclórica. Su **protagonismo** en el arte danzario colombiano comenzó en los **años ochentas** cuando a través de la investigación de campo lograron un contacto directo con **adultos mayores** que conservaban en su **memoria la tradición** de su infancia y juventud. Esto lo llevaron al escenario con un estilo propio que se convierte en **punto de referencia** para la danza antioqueña. Así comenzaron a ser invitados a los grandes eventos como festivales, concursos, encuentros, seminarios, conferencias, muestras, eventos artísticos, ferias de tipo local, departamental y nacional.

La danza que más impacto ha causado dentro del folclor colombiano, aparte de otras 28 que tienen en su investigación, fue la “**Redova de San Félix**”, su baile, su música y sus coplas sobresalen dentro del repertorio coreográfico paisa.

1 “ La redova se baila,
bien redovada bien redovada,
y el que no la redova,
no sabe nada no sabe nada “

2 “ Ave María mi señora,
vusté si que vive lejos,
el camino tan cerrado,
y yo que soy tan pendejo “

3 “ Yo soy el negro caliente,
yo soy el negro formal,
yo soy el que me paseo,
en el filo de un puñal “

4 “ Yo soy el negro que pongo,
los blancos a cocinar,
los perros a poner huevos,
las gallinas a ladrar “

Estas son algunas de las muchas coplas que se cantan en el baile de San Félix, siendo la única **versión de redova con canto** de coplas campesinas propias de la cultura paisa. Todas las coreografías de los Cosecheros son temas antioqueños con formatos y esquemas tradicionales que responden a la **filosofía** de su director, puesto que Argiro no comparte la idea de **experimentar, arreglar y fusionar** las danzas tradicionales con elementos de otras técnicas danzarías.

La mayoría de los bailes antioqueños proyectados por los Cosecheros han sido tomados por otros grupos de Antioquia y de Colombia los que **reacomodaron** a su manera de pensar y actuar, distanciándose de lo que es la esencia y la realidad interpretativa de la danza antioqueña.

REPERTORIO COREOGRAFICO DE ANTIOQUIA



“Este baile
de las
vueltas
Es muy
gracioso de
ver,
La dama se
va de huída
Y el galán
la va a
coger.
(Rafael Pombo)

“Modelo de
vestuario
femenino para
la danza paisa”.

Foto
Postal
patronato de
artes y ciencias.

El repertorio coreográfico de la Danza Paisa en la década de los cincuenta y sesenta, se limitó a unas cuantas danzas: vueltas, pasillos y gallinazos. Hoy cuenta con más de 30 danzas, pero la gran mayoría de ellas son recreaciones hechas por los directores de grupos, unas apoyadas en la investigación, otras en los escritos costumbristas y no faltan las inventadas por ellos mismos. Sin embargo, los grupos que más han trabajado la danza paisa son los Cosecheros de Antioquia, Canchimalos, Escuela Popular de Arte, Danzas de mi Tierra, Tierra Antioqueña, Danzas Latinas, Hojarasca, Universidad Autónoma y el grupo Tradiciones de la vereda de San Andrés que son los depositarios naturales de este patrimonio coreo musical.

“Por ser la primera vez
que yo en esta casa canto
gloria al Padre, gloria al Hijo,
gloria al Espíritu Santo “

“No se debe querer solo a una
la ley manda querer por docenas
tres blancas tres mulatas
tres rubias tres morenas “

vueltas antioqueñas, vueltas entreveradas, vueltas de Girardota y vueltas sabaneras, redova de San Félix, redova de San Andrés y redova la Cortadeña, chotis de Girardota, chotis Caleño y chotis de Angostura, los toritos, danza, marcha, danzón, cachada de Girardota y cachada del Barro, fox, polca, mazurca, el ventarrón, guatín, gallinazos de Girardota, gallinazos versión Jaramillo y gallinazos de Santa Fe de Antioquia, rumba, parranda, bailes de sainete, los bundes de Santafé de Antioquia y de Cuajarón en el Municipio de Giraldo, la caña y los pasillos fiesteros, redondo, voliado, ventiado, de cuña, y capuchinado, bullerengue de Uraba y el Seresese de Yolombó. Estos son los temas que más se han proyectado con los grupos de danzas, pero la gran mayoría de estas danzas hoy no tiene vigencia colectiva dentro de los campesinos de Antioquia.

Las danzas más populares de Antioquía son: Los **pasillos**, seguido de **las vueltas**, las **redovas y el chotis**. Las vueltas se han mantenido presentes en la proyección dancística desde la década de los cincuenta, cuando fueron bailadas por Alberto Restrepo y Berta Piedrahíta, y los pasillos fiesteros y redondos que vienen de esta misma época. Entre las que más se proyectan en los espacios escénicos están los **pasillos voliadados, arrebatados o capuchinados**, los que todo el mundo reinventa todos los días, pero que en el fondo son copias de copias de los pasillos propuestos por los grupos: Cosechero de Antioquia, Escuela Popular de Arte, Grupo Tradiciones de la vereda de San Andrés de Girardota, del redondo de Jacinto Jaramillo, del capuchinado de Carlos Tapias y algo de los pasillos Caldenses del Maestro Julián Bueno: Arriado, toriado y versiado.

Tomás Carrasquilla, en sus obras, cuenta que las vueltas se conocen por tradición oral desde el año de 1750. A nivel proyectivo se habla de las vueltas de Jacinto Jaramillo en los años treinta, y las versiones de Alberto Restrepo, Berta Piedrahita y Pedro Betancur, proyectadas en 1953 por el grupo de danzas de la Casa de La Cultura del Municipio de Medellín. Las **vueltas con coplas** aparecen en los años sesenta con las **versiones** de Marta Mazo y Alberto Londoño. La carrera de las versiones de pasillo, comienzan con **el Redondo** de Jacinto Jaramillo en 1955 que el grupo de Tejicondor proyecto por toda Colombia, los pasillos **caldenses** de Julián Bueno de fines de los años 70. En la década de los 80 con el éxito de la danza Antioqueña aparecen los **pasillos voliado, ventiado, arrebatado y capuchinado**, estas versiones son los que más han evolucionado en **velocidad, lenguaje y expresión corporal bastante exagerad**, tanto que muchas veces las mujeres parecen **muñecas de trapo**, los cabeceos y los aleteos de hombros son los más **estereotipados**, los que todo el mundo exagera cada vez más. Por mucho tiempo, las vueltas con coplas fueron las **reinas de la danza “Paísa”**; con la aparición de las versiones de pareja, éstas comenzaron a ceder terreno, y hoy, están prácticamente **desaparecidas**. La **redova de San Félix**, en los años ochenta, fue el baile **preferido** por todo el mundo. Indudablemente las danzas más fuertes en el repertorio coreográfico “paísa” son los pasillos, las redovas y las vueltas.

Al patrimonio danzario de Antioquía toca agregarle las danzas llegadas de otros lugares de Colombia, porque son bailes que se **radicaron** en ésta tierra “Paísa” hace **bastante rato**. Las primeras son la guabina **Chiquinquireña y el bambuco**, danzas que llegaron con la Compañía Campitos comenzando los años 50, lo mismo que la cumbia, sobretodo la **Cienaguera**, este tema musical fue el primer ritmo caribeño que se bailó en Medellín como danza. Estas tres danzas o bailes se han mantenido vigentes en el repertorio coreográfico en el mundo de la proyección folclórica por casi 60 años; durante este tiempo directores y maestros de danza, han **recreado y reinventado** estos temas creándoles todas las formas coreográficas habidas y por haber, con interpretaciones muy al estilo “paísa”, sobre todo al bambuco, que lo bailan muy “saltado”, más rápido y con el **temperamento característico** de los Antioqueños, lo que lo hace diferente a los bambucos que se bailan en otras regiones de Colombia.

Otras danzas con bastante tiempo en Antioquía son: **sanjuanero**, primero con el tema musical El Contrabandista, que se bailó mucho en las décadas de los años 50 y 60 y que a comienzo de los años 70 es remplazado por el **Huilense de Anselmo Duran, la contradanza** de Jaime Llano Gonzales fue muy popular desde fines del 60 y hoy todavía se baila, sobre todo en las instituciones Educativas. La música de estos dos temas junto con la cumbia, el bambuco y la Chiquinquireña, por más de 50 años se han encontrado en el **comercio de la música grabada** y esto ha facilitado la permanencia de éstos bailes en el mundo de la proyección artística. Entre las danzas de tambor, en primer lugar está el **bullerengue** de San Basilio de Palenque, versión **Delia Zapata Olivella** y pegadito a él la **jota careada del Choco**, los dos temas se pueden tocar con un solo tambor, lo que le permite a los directores de los grupos de danza resolver el problema musical, ya que estas músicas no llegaron en grabaciones de discos. El bullerengue, en los años 70, fue la **danza más popular** en Antioquía, esto porque su temática es para mujeres solas, lo que la convierte en la danza favorita de las **entidades educativas** donde solo estudian mujeres. Estas danzas hoy hacen parte del patrimonio cultural danzario de Antioquia.

LA MINA: Esta danza no nació en Antioquia, pero hace parte del repertorio coreográfico paisa, donde por **más de 30 años** fue proyectada por varios grupos, en especial por el grupo Experimental de Danzas de la Universidad de Antioquia, que la mantuvo en su repertorio hasta finales del siglo pasado.

En este documento anexo un documento sobre la mina que, contiene **tres componentes**, un marco que sustenta esta danza como un **patrimonio cultural** histórico con relación a los **esclavos africanos** que trabajaron en las minas de socavón en especial las del pacífico colombiano, dos versiones coreográficas y la partitura de su música.

En la danza de la mina se fusionan: **canto, música, teatro y danza**, cuatro contenidos inseparables, esto es lo que la convierte en una obra de arte danzario, que rinde **homenaje** a los esclavos africanos que **murieron en las minas**, su canto es un testimonio de sus. **Reclamos, protestas** y su rebeldía contra los amos blancos.

La inclusión de este anexo, pretende que los **maestro coreógrafos** de los tiempos modernos, tomen este documento como **un referente**, para que pongan en escena su **propia versión**. La música también puede ser un referente para que los **compositores y** directores de sinfónicas y orquestas de cámara, la conviertan en una **gran obra musical**, donde participen músicos, una soprano, un tenor y un grupo vocal. Al final de esta serie de documentos sobre la danza paisa, se anexa un documento tomado del libro “EL CUENTO”, de la danza folclórica en Antioquia-1553-2010, (autor Alberto Londoño).

VESTUARIO PAISA

Lo que patentó esta marca “DANZA PAISA” fue su vestuario. Argiro Ochoa vistió a la mujer de chapolera (vestimenta tradicional de las mujeres que cogen café), tomando como modelo referente un traje que aparece en el libro “El Testamento del Paisa”, el escritor costumbrista Agustín Jaramillo. El maestro Ochoa lo recreó y adaptó para la danza de proyección folclórica de Antioquia. Al modelo original le agregó más tela, para que las bailarinas jugaran con su pollera. Boleros, encajes, letines, cintas y alpargatas de colores. Este vestuario

tiene como complemento simbólico, un delantal con adornos bordados y una pañoleta o pañuelo amarrado en la cabeza.

A los hombres los vistió de pantalón oscuro, camisa blanca, sombrero aguadeño, alpargatas blancas, carriel, peinilla al cinto, pañuelo en el cuello, paruma amarrada en la cintura, que en léxico paisa se le llama (“tapa pinche”) y en el mundo del arriero cumple la función de proteger el pantalón cuando está cargando la mula; más el poncho que es compañero cómplice del campesino paisa en su trabajo, en las peleas y en sus aventuras amorosas.

Hoy la gran mayoría de las propuestas coreográficas y las puestas escénicas, que se hacen en Colombia, los vestuarios tienen delantal, pañuelo y paruma. Prendas que son símbolo del trabajo en los cafetales, en los oficios caseros y en la arriería. En las fiestas de campo y de fondas de arrieros no se usaban estas prendas. Pienso que son válidas para las puestas en escena, que tienen como temática el laboreo, para los temas de fiesta, recreo, galanteo y conquista amorosa, respetuosamente sugiero que en la mujer se supriman, el delantal, la pañoleta en la cabeza y en el hombre la paruma. En las fotos que aparecen en estos documentos, se puede apreciar las diferentes variantes del vestuario, que hoy viste la danza paisa en el mundo de la proyección folclórica de Colombia.

DANZA URBANA.

En esta línea tenemos **el tango**, que desde los tiempos de Gardel se aclimató a la cultura urbana de Antioquia y sobre todo en Medellín, donde hoy es considerado **patrimonio cultural**. Después del tango llegó **el porro**, pero no el sabanero, ni el cordobés, tampoco el tapao o, palitiao; fue el porro **orquestado** para los bailes sociales, el que trajo **Lucho Bermúdez** por allá en tiempos de los años 50. El porro que se ha mantenido **vivo en los bailes de barrio**, donde hay excelentes bailadores, los que le crearon un lenguaje corporal muy al **estilo de los paisas de ciudad**. Comenzando los años 80, los bailarines de tango se lo tomaron y lo denominaron, primero **porro marcado**, después **porro moderno** y su lenguaje corporal “luchobermudista” “sabroso y con swin” lo cambiaron por los de tango, pasodoble y marcha, pero esta nueva modalidad no hace

parte de los **repertorios** de los bailes de **barrio**, sino de las **academias** y los espectáculos de discoteca. La realidad nos dice que estos dos bailes, hoy son parte de la **cultura urbana de los paisas**, por lo tanto, toca incluirnos en el repertorio coreográfico de Antioquia.

**LA DANZA ES UN CUENTO
QUE SE CUENTA CON EL CUERPO Y SE VIVE CON EL ALMA
(Alberto Londoño)**

Con este documento comienzo a contarles mi **cuento de la danza paisa**. Es mi aporte a la reconstrucción de la **memoria** de la danza de proyección folclórica en Antioquia a partir de los **años 50** del siglo pasado, ellos son producto de mi **trabajo** y de mi **memoria**, de 60 años de **vida artística** en el mundo de las **expresiones danzarias** tradicionales de Colombia. Con estas publicaciones quiero hacer un **llamado** a bailarines, profesores, maestros y directores de grupos de danza para que **publiquen** por estos medios sus documentos de Danza Paisa.

TODOS SABEMOS ALGO DE NUESTRAS DANZAS, y si lo COMPARTIMOS, los estudiosos y creadores de arte danzario colombiano, tendríamos fuentes bibliográficas para **sustentar sus propuestas danzarias** fundamentadas en la historia tradicional y proyectiva de los bailes y las **danzas paisas**, que nace en tiempos de los años 50.

EL BAILE DEL PASILLO

PASILLO

POR ALBERTO LONDOÑO



El término “pasillo” universalmente tiene que ver con edificio y con bordados en tela. En Colombia con este nombre se denomina un ritmo $\frac{3}{4}$ que se toca, canta y baila, y que según el maestro Guillermo Abadía Morales su aplicación obedece al paso menudito que caracteriza este baile: **“pasito, pasillo, paso”**. No se ha podido determinar con precisión cuándo y dónde apareció por primera vez la palabra “pasillo”, lo cierto es que para 1880 este nombre ya estaba consolidado en todo el país.

El origen del pasillo hay que buscarlo en el vals, ritmo y baile europeo introducido al país por los colonizadores españoles a partir de 1800; durante casi todo el siglo XIX el vals hizo parte de los bailes de salón propios de las clases altas, donde compitió con otros ritmos europeos de la época, como el

Rigodón, el Paspié, la Polka, la Mazurca, la Danza y la Contradanza y otro. El vals rápidamente se convirtió en el favorito de los amantes del baile. Primero porque su música era muy alegre y segundo porque su baile tenía un estilo muy propio. Pero lo que más llamó la atención fue el “**abrazo**” con el que el hombre enlaza a la dama con su brazo para estrecharla contra su “pecho”. Este detalle fue determinante para que el vals se convirtiera en el baile más apetecido y difundido durante el siglo XIX. Como consecuencia de su fama y su estilo, su forma primaria sufrió algunas modificaciones y aparecieron nuevos nombres como *el Strauss, el vals redondo, el colombiano, el nacional y el vals de la tierra*.

La palabra vals se desprende del verbo alemán walzen que quiere decir “**dar vueltas bailando**”. Se cree que el vals se derivó de la danza Volta que significa “**vuelta**”. Comenzó como danza popular en Australia en las últimas tres décadas del siglo XVI. Con el surgimiento de la música de los Strauss, este ritmo se convierte en un baile de ciudad.

El vals se moderniza y extiende su dominio a toda Europa, donde fue llevado a América en la primera década del siglo XIX. En Colombia el vals se convierte en el favorito de la aristocracia capitalina, porque su estilo de corte refinado le permitió a las clases más altas sobresalir en las fiestas de salón, quienes pretendieron mantenerlo con todo el rigor clásico del vals europeo. Sin embargo, se fueron presentando ligeras variantes, las que aumentaron con la llegada del vals de los Strauss. Este nuevo estilo de baile revolucionó al mundo de la música, algunos tradicionalistas las consideraron como una invención peligrosa. Como esta música era mucho más rápida les permitió a los bailarines ejecutar movimientos: ágiles, vistosos y con giros más vertiginosos. Este nuevo estilo de baile fue calificado de “semisalvaje”, sin gracia y hasta de corte militar.

El nombre de vals redondo apareció en Colombia por la misma época del Strauss, pero este nuevo estilo de baile se caracterizó por su valseo continuo. Se afirmó que con este nombre se pretendía marcar diferencia entre el estilo propio del vals europeo, con el de los bailadores criollos. Posteriormente aparecieron los nombres de *vals colombiano, vals nacional y vals de la tierra, o al estilo del país*. Todo indica que estos nombres obedecieron a la necesidad de identificar las nuevas versiones que surgieron en torno al *vals clásico, al redondo y al Strauss*. Con el nuevo vals comenzó la adaptación del estilo europeo a las características de criollos y mestizos. Este nuevo proceso amplió

la cobertura del baile del vals a otras clases sociales de la población urbana, donde le introdujeron elementos de su propia cultura.



El vals europeo tenía 32 compases, pero los músicos colombianos lo estructuraron en dos partes, una lenta y otra rápida, cada una con 16 compases. La primera parte se bailó con movimientos moderados y manteniendo en buena parte los modales europeos; la segunda más rápida permitió hacer figuras y coqueteos graciosos que los danzantes se inventaron o improvisaron según el momento y las circunstancias. Con el correr del tiempo la parte rápida en el baile se contaminó con los bailes de candil (popular), lo que dio origen al nombre de **capuchinada**, para distinguirlo del vals europeo que se bailaba en las clases altas. Este nuevo estilo de vals comenzó a ser bailado por el “populacho” (gentes menudas), según expresiones de la época. Los criollos europeos decían que en la capuchinada los bailarines brincaban como potros porque zapateaban golpeando la tierra con ambas plantas de los pies y hacían todo tipo de movimientos extravagantes. Por su parte la aristocracia lo consideró un baile de mal gusto, sin estilo, donde no había arte y no era propio para personas decentes y cultas.

El Pasillo comenzó a gestarse con la división del vals en dos partes. Esto rompió la solidez del baile europeo. Si bien es cierto que para entonces ya se le habían introducido algunas modificaciones importantes, también es cierto que el vals mantenía su identidad y su sello de marca europea. Siempre se habló de vals, a lo que se le agregó nombres como: colombiano, nacional, del país, redondo y de la tierra.



Con la división de su música en dos partes surgió el vals **“Capuchinado”**, esta expresión fue el florero de Llorente del vals, porque a partir de este momento se le permitió al pueblo participar en el proceso de la creación de una música, un canto y un baile con identidad propia.

El baile de Pasillo, no pudo desligarse totalmente del formato y el estilo que llegó de Europa, como consecuencia en Colombia nacieron dos pasillos, uno lento y otro fiestero. Son dos hermanos. El primero permaneció en la ciudad y el segundo se fue para el campo, por tal razón los dos tienen características, formas y etilos muy diferentes. El Pasillo lento conserva buena parte de los patrones de la cultura europea y se ha mantenido dentro de las clases urbanas como baile refinado, en especial dentro de la aristocracia criolla; con nombres como: pasillo lento, pasillo colonial, pasillo santafereño. El Pasillo Fiestero o Capuchinado se mezcló con los demás bailes del pueblo y adquirió una personalidad alegre y extrovertida, con movimientos exagerados y hasta bruscos. De lo europeo conservó lo de pareja abrazada y el de girar continuamente en forma circular (valseo).

La primera mención que se hace de la palabra “pasillo” aparece en 1843 refiriéndose al vals de la tierra. Este nombre aparece de nuevo en 1860 como repertorio musical de una banda musical de iglesia bogotana.



En los últimos treinta años del siglo XIX el ritmo de pasillo fue parte de los repertorios de las bandas musicales pueblerinas, sobretodo dentro de las retretas donde aparecieron pasillos famosos como: *“El Bienhechor, el Crepúsculo, el Desengaño, el Desvelo, el Admirable”*, y muchos otros más, que fueron pasillos que gozaron de muy buena aceptación. Pero a partir de la última década del siglo XIX muy poco se vuelve a hablar del baile del pasillo, del vals de la tierra, del vals colombiano, y mucho menos de la capuchinada, por lo general todo lo que tuvo que ver con pasillo, giró en torno a la parte musical donde evoluciona y es tenido en cuenta por los más grandes compositores de música de aquellos tiempos, cuando surgen dos modalidades de pasillos, el cantado y el instrumental. Con la primera se le canto a la mujer y con la segunda se rumbeo de lo lindo en los bailes de campo, porque en las ciudades, el que se mantuvo vigente fue el pasillo lento.



En el baile, el pasillo fiestero adquiere características propias en cada región a donde llega.

Se piensa que el baile del pasillo es el más generalizado y el más coreografiado en el mundo de la proyección folclórica.

El pasillo como baile lo encontramos en: la región Cundiboyacense, en el Gran Tolima, los santanderes, el eje cafetero, Antioquia, Valle del Cauca, Nariño y en el Chocó, donde tiene unas características muy especiales. En la primera mitad del siglo XX, el baile del pasillo, fue el preferido en los festejos populares rurales y urbanos del centro de Colombia; en Antioquia fue el protagonista principal en los llamados “**bailes de garrote**”. En el mundo de la proyección folclórica, el baile pasillo ha sido el más coreografiado en el centro del país, especialmente, donde hay influencia de la cultura paisa; donde existen muchas versiones, unas para grupos y otras para pareja.

PASILLO PAISA

La proyección artística del “pasillo paisa”, comienza en 1955 con el Conjunto Típico Tejicondor de Medellín, con una propuesta coreográfica del maestro Jacinto Jaramillo, llamada pasillo redondo. En tiempos de los años 60 y 70 se popularizó dentro de los grupos de proyección folclórica de Antioquia, cada

uno de ellos le agregó su parte. Finalizando la década de los 70 se presentó en Medellín el Grupo de Danzas del Ingrumá de Rio Sucio, Caldas, dirigido por el maestro Julián Bueno Rodríguez, quien en su repertorio tenía una variedad de pasillos, que él investigó en las veredas de este municipio, los que llamó: pasillo arriado, toriado y voliado.



Estos pasillos, fueron algo nuevo en Antioquia, su puesta en escena muy alegre y bastante diferente al redondo de Jaramillo, su lenguaje corporal y su diálogo escénico gustó mucho en el mundo de la proyección folclórica. En los años 80 llega el BOON DE LA DANZA PAISA con el Grupo los Cosecheros de Antioquia dirigido por Argiro Ochoa. Este maestro revolucionó la danza paisa con una puesta en escena muy tradicional, pero con un lenguaje corporal y un diálogo escénico con fuerza, velocidad, volumen y con el estilo característico de la idiosincrasia de los campesinos paisas que son **parranderos, enamorados y busca pleitos**. Esta propuesta fue tomada por otros grupos, que lo copiaron, re-copiaron y le agregaron cosas que les “salieron de la cabeza” y otras copiadas de lenguajes danzarios del mundo de la proyección folclórica.

Con los años 90, llega el festival del pasillo de Aguadas Caldas, su fuerte es el canto y la música, pero como complemento le agregaron un **concurso de pasillo fiestero y pasillo lento**, para una sola pareja y para grupo. Al festival de Aguadas llegaron grupos bailadores de pasillo de varias regiones de Colombia, con predominio de los de Antioquia y Caldas, cada uno de ellos llevó su propia

propuesta coreográfica, con **puestas en escena, reacomodadas a los parámetros del concurso**. Lo de Aguadas fortaleció mucho la proyección del pasillo fiestero en Colombia, sobre todo el mundo de la cultura paisa.

El estilo de los Cosecheros de Antioquia y el concurso de pasillo de Aguadas, fueron dos **factores determinantes** para que el pasillo paisa, se **posicionara en Colombia**. Durante los años 80 y 90, los grupos de danza de Antioquia, participaron en los diferentes festivales que se realizaron cada año en ciudades y municipios de nuestro país y sus directores dictaron muchos talleres de danza antioqueña. Esto fortaleció mucho la propuesta de pasillo de **proyección folclórica con la marca PAISA**.

Lo que patentó esta marca fue su vestuario. Argiro Ochoa vistió a la mujer de chapolera (vestimenta tradicional de las mujeres que cogen café), tomando como modelo referente un traje que aparece en el libro *“El Testamento del Paisa”*, del escritor costumbrista Agustín Jaramillo. El maestro Ochoa lo recreó y adaptó para la danza de proyección folclórica de Antioquia. Al modelo original le agregó más tela, para que las bailarinas jugaran con su pollera. Boleros, encajes, letines, cintas y alpargatas de colores. Este vestuario tiene como complemento simbólico, un delantal con adornos bordados y una pañoleta o pañuelo amarrado en la cabeza.

A los hombres los vistió de pantalón oscuro, camisa blanca, sombrero aguadeño, alpargatas blancas, carriel, peinilla al cinto, pañuelo en el cuello, paruma amarrada en la cintura, que en léxico paisa se le llama (“tapa pinche”) y en el mundo del arriero cumple la función de proteger el pantalón cuando está cargando la mula; más el poncho que es compañero cómplice del campesino paisa en su trabajo, en las peleas y en sus aventuras amorosas.

Hoy la gran mayoría de las propuestas coreográficas y las puestas escénicas, los vestuarios tienen delantal, pañuelo y paruma. Prendas que son símbolo del trabajo en los cafetales, en los oficios caseros y en la arriería. En las fiestas de campo y de fondas de arrieros no se usaban estas prendas. Pienso que son validas para las puestas en escena, que tienen como temática el laboreo, para

los temas de fiesta, recreo, galanteo y conquista amorosa, respetuosamente sugiero se supriman.



Comenzando los años 90, como parte de una investigación sobre el pasillo fiestero dentro del festival de Aguadas Caldas, Carlos Tapias y Alberto Londoño, proponen un lenguaje corporal como componente básico para el diálogo escénico del Pasillo fiestero, (pasillo paísa) con el nombre de Pasillo “capuchinado”. En la propuesta se hace una descripción de varios valseos y figuras corporales, recogidas de las proyecciones artísticas y en investigaciones hechas por estos dos maestros en varios municipios de Antioquia. Las que se identifican con nombres propios. Dentro de la exposición se sustenta y se describe la forma y los contenidos de los diferentes valseos y diálogos escénicos (figuras), las que se identifican con nombres como: valseo de tierra, valseo redondo, valseo capuchinado, valseo al derecho y al revés, valseo recortado, vaivén con vuelta, songoloteo, el espejito, desplante o toreo, arabescos, gancho-cintura y enamoramiento.

Valseo de tierra: La pareja se coloca frente con frente y abrazados valsean en el puesto, el hombre sirve de eje central para que la mujer se desplace a su alrededor, él mantiene la posición base y ella no se suelta de él. En este valseo no se levanta la planta de los pies del piso, por esta razón se le llama valseo de tierra. Fue recogido por Carlos Tapias en el municipio de Girardota y su informante el señor Antonio Castillón.

Valseo redondo: La pareja se abraza como en el baile de salón y manteniendo esta posición giran continuamente en sentido circular, los cuerpos se van inclinando ligeramente a lado y lado, el paso es en media punta y saltadito, el

lenguaje y las expresiones corporales son naturales. Este valseo corresponde a una propuesta de Jacinto Jaramillo creada en la década de los 40.



Valseo capuchinado: Su estructura básica es como la del redondo, pero en este caso los cuerpos de los bailarines se inclinan bastante en los giros del valseo y el paso es más saltado que el del redondo; las piernas van más separadas, con flexión de rodillas más pronunciadas, los movimientos de hombros son arriba y abajo, acompañados con remeneos de cadera exagerados. Este valseo fue reacomodado teniendo en cuenta el estilo, el comportamiento y la expresión corporal del señor Antonio de Jesús Tapias, sainetero tradicional de mediados del siglo XX, cuando bailaba pasillo en fiestas decembrinas que se realizaban en casas campestres ubicadas en el sector de Buga, municipio de Envigado.

Valseo al derecho y al revés: Es como el capuchinado, pero en primera instancia se valsea describiendo un círculo sobre la derecha, durante ocho compases, devolviéndose en el noveno al lado contrario, por eso se le denomina al derecho y al revés. Esta forma de valseo corresponde a la proyección académica, pero tiene su raíz en las formas de pasillo de campo, cuando los bailadores giran en su puesto a manera de vals y sin desplazarse en forma circular, figura muy común en los bailes de campo.

Valseo recortado: Es una combinación del capuchinado con vaivén de cuerpos y se ejecuta de la siguiente manera: bailan en el puesto balanceando los cuerpos adelante y atrás durante dos compases y en otros seis valsean desplazándose en sentido circular, se detienen, repiten vaivén y valseo sobre a la misma dirección. Esta forma se hace con movimientos exagerados, con fuerza y con alegría. Se le da el nombre de recortado porque en Antioquia se ha dicho que la redova es un vals recortado. En estas figuras se mezclan elementos del pasillo de Sopetrán y de Envigado.

Valseo redovado: Semejante al capuchinado, pero el desplazamiento circular continuo se hace con más velocidad y sacando un pie hacia atrás en cada giro, acompañando el movimiento con el cuerpo y con la cabeza, para mirar el talón del pie que va atrás. El giro de los cuerpos de la pareja es más veloz que en el capuchinado, pero con menos amplitud en los desplazamientos. De nuevo se hace vaivén pero en sentido lateral, dos tiempos para valseo y dos para vaivén. Las dos formas se alternan durante una parte musical, los movimientos corporales son exagerados tanto en el vaivén como en el valseo. Todas las partes se ejecutan con fuerza y viviendo la música con todo el cuerpo. Esta figura es un compuesto de dos formas naturales recogidas en el municipio de Ituango, vereda el Tintico; los informantes fueron la familia Zapata. En este valseo se mezclan el “*recumbamdeo*” del pasillo Envigadeño de los años 50 y con el estilo característico del señor Jesús Tapias.

Songoloteo: Pareja frente con frente, agarrados mutuamente por ambos brazos. Manteniendo esta posición se desplazan describiendo un círculo, la mujer avanza de espaldas y el hombre lo hace de frente. En este caso no se valsea y los movimientos son bastantes exagerados, mueven constantemente los brazos y los hombros arriba y abajo, contorsionando los cuerpos, mueven la cadera y la cabeza, zarandean a derecha y a izquierda sacudiéndose uno a otro.



Desplante o toreo: El hombre baila en puesto fijo, con las piernas bastantes separadas, flexionando la rodilla de una de sus piernas y estirando a un costado la otra, y con su cuerpo acompaña el desplazamiento de la pareja, la cual se desplaza primero al lado derecho en cuatro compases, para de inmediato repetir lo mismo sobre la izquierda, la mujer baila con paso de paseíto y coqueteándole permanentemente a su parejo, esta figura se repite por cuatro veces, durante el desplazamiento, los dos permanecen unidos por ambas manos, el parejo sigue a su pareja con su cuerpo y con su mirada, el movimiento corporal y la actitud del parejo es como cuando el torero capotea al toro y esta tiene sentido erótico. Esta figura fue recogida en el municipio de Girardota y su informante el señor Valencia. Hoy esta figura se combina con giros rápidos por parte de la mujer.

Arabescos: Pareja frente con frente tomados recíprocamente con ambas manos, derecha con derecha, izquierda con izquierda, los brazos derechos van por debajo de los izquierdos, cuando la figura se ejecuta sobre el lado derecho y cuando se hace al lado contrario los que van por debajo son los brazos izquierdos. Manteniendo esta postura y sin soltarse de las manos el hombre baila en su puesto con paso saltadito, la mujer lo hace con paso picado en medias puntas y se desplaza alrededor de su parejo en tres compases, al cuarto

y cuando está frente al parejo, gira sobre su cuerpo, el hombre le suelta uno de sus brazos y con el otro la ayuda a girar, este juego se repite al lado contrario en la misma forma y en los mismos tiempos, pero invirtiendo la colocación de los brazos, o sea que los brazos que estaban por encima se colocan por debajo, este movimiento se repite dos veces a cada lado, al terminar la mujer hace doble giro sobre su cuerpo. Esta figura fue creada por el maestro Jacinto Jaramillo, en los años 50 del siglo XX y pertenece al pasillo redondo. En esta propuesta se cambia su estilo original por el de Capuchinado.

Ganchos cintura: La pareja se coloca en posición contrapuesta, los dos se agarran recíprocamente por la cintura con sus brazos derechos; el hombre con su brazo izquierdo sostiene el sombrero en alto y la mujer con el brazo que le queda libre el ruedo de su falda. Manteniendo esta posición y bailando en punto fijo, los dos, con paso picado en puntas y sin soltarse de la cintura giran en el puesto persiguiéndose entre sí, esto lo hacen en dos compases, en el tercero y cuarto se sueltan de la cintura y giran sobre sus cuerpos con mucha velocidad; repiten lo mismo pero sobre el lado contrario y con los brazos izquierdos, el proceso se repite por 4 veces, alternando una y una a cada lado. Esta figura pertenece al pasillo redondo del Maestro Jacinto Jaramillo, pero se ejecuta con más velocidad.

Enamoramiento: Pareja frente con frente, abrazados juntando los cuerpos y los rostros, con un pie adelante y otro atrás, como en la posición del vals ejecutan vaivén de cuerpos adelante y atrás en dos compases, en otros dos giran en el puesto sin soltarse, repiten el vaivén, valsean, se sueltan, giran sobre sus cuerpos varias veces, se vuelven a abrazar y continúan bailando con libertad de lenguaje corporal y con un diálogo de enamorados bastante exagerado. Valsean al estilo del Songoloteo, abrazándose y estrechándose uno contra otro, en momentos dan la sensación de besarse, en otros la dama trata de escapar del acoso al que la tiene sometida el varón, se estrujan mutuamente, pero se rejunten cada vez más y así abandonan el escenario. En este juego de enamoramiento siempre bailan abrazados, solo en ocasiones momentáneas la mujer escapa de los brazos del hombre, pero este la atrapa de nuevo. CON ESTA FIGURA SE PRETENDE DARLE UN FINAL AMOROSO A ESTE CUENTO DANZARIO.



Los valseos y las figuras que aquí se proponen no tienen que estar presentes en una puesta en escena, pueden reacomodarse según las circunstancias y según el contenido de la propuesta escénica. Muchas de estas figuras, hoy son parte del **lenguaje corporal y el diálogo escénico del pasillo paisa**, desde luego, con múltiples variantes, que surgen permanentemente en la proyección folclórica, muchas **bastante estereotipadas**, como los aleteos de hombros, el juego de cabeza y el valseo de la “muñeca de trapo”, donde la mujer dobla mucho su cuerpo hacia atrás, tanto que casi toca el piso con la cabeza. **La motricidad y la locomoción es cada vez más veloz**, el lenguaje corporal más exagerado y al diálogo le agregan muchos giros veloces. Todos estos aportes fortalecen permanentemente al **“PASILLO PAISA”**. Esta propuesta en los tiempos modernos cuenta con unos diálogos escénicos que ya son considerados clásicos. Dentro de Las figuras clásicas están los: aleteos de brazo, el Songoloteo, el toreo, la muñeca de trapo, los arabescos, los ganchos de cintura, el enamoramiento y los giros veloces al estilo de las vueltas picureras del joropo llanero.



La proyección folclórica del pasillo fiestero, la encontramos en muchos lugares de Colombia. En el eje cafetero, se habla de pasillo caldense, quindiano, risaraldense y en Antioquia pasillo paisa, en muchos casos estas proyecciones mezclan lenguajes corporales y diálogos escénicos de: vueltas, bambuco, redova, pasillo y hasta de otros bailes. Es lo que yo llamo, la “bandeja paisa de la danza”.

Hoy son muchas y muy variadas las puestas en escena, que se hacen con el ritmo del pasillo fiestero, pero la mayoría de estas propuestas tienen, como referente él: lenguaje corporal, los diálogos escénicos, las aptitudes Y el comportamiento de los intérpretes responden a la idiosincrasia cultural de los antioqueños, pero la de aquellos: **parranderos, enamorados y buscapleitos**. Estos componentes se fortalecen con una parafernalia, que es símbolo de esa cultura paisa como: poncho, carriel, sombrero aguadeño, la paruma del arriero, vestido de chapolera, con más metros de tela, retines, adornos y mucho color. Al vestuario masculino le pusieron, rayas, cuadros y color, pero con predominio del negro en los pantalones y el blanco en las camisas. Todos estos componentes son los que le dan al pasillo “ROSTRO PAISA”,

COREOGRAFIA PASILLO REDONDO

Versión: Alberto Londoño



Esta propuesta coreográfica parte de una original del maestro Jacinto Jaramillo, sustentada con valseos circulares, laterales, coqueteos y figuras especiales entre uno y otro Valseo. Esta versión de nace en 1967, cuando Alberto Londoño dirigía el grupo de danzas del Instituto Popular de Cultura, patrocinado por el Municipio de Medellín. Fue estrenada con mucho éxito en el Festival Folclórico de Ibagué, 1967. En sus tiempos fue lo más moderno de la danza del pasillo en Antioquia, hoy esta propuesta no tiene vigencia, pero muchas coreografías han tenido como referente esta versión.

Esta propuesta no está acompañada de gráficos, porque la idea es que los textos sean interpretados según los conocimientos técnicos, académicos, culturales y la personalidad de quien tomó como modelo referente este documento; esto garantiza el crecimiento coreográfico del pasillo, como danza para el espectáculo artístico, con aportes nuevos y puestas en escena con formas y contenidos donde se fusione pasado y presente. Dentro de los textos,

con frecuencia, aparecen las letras H y M, la primera se refiere al hombre y la segunda a la mujer.

Fig. 1. Puesto de partida: Hombres y mujeres aparecen en la parte de atrás del escenario formando dos hileras mixtas, los del lado derecho dando frente al público y los de la izquierda la espalda. Cada H tiene tomada la mano izq. de su respectiva pareja y con la derecha sostiene el sombrero, con el que cubre los rostros de ambos; en esta posición esperan hasta que se inicie la música.

Fig. 2. El paseo: Comienza la música, todos avanzan en forma circular sin soltarse de las manos y separados un poco el uno del otro, los H llevan el sombrero en alto con su mano izq. y las M zarandean su falda continuamente, H y M lo hacen con paso caminadito (básico).

Fig. 3. Cambio de pareja: Cuando todos regresan al puesto de partida, cada H cambia su pareja al lado izq. las M se desplazan en giros continuos sobre su cuerpo para ir a enganchar el brazo izq. de su parejo. Todos forman un gran círculo, M por dentro y H por fuera.

Fig. 4. Coqueteos: Las parejas describen un círculo por todo el escenario, con paso lateral y coqueteándose a lado y lado, los H con sombrero en la mano derecha y las M con la mano que tienen libre zarandean su pollera.



Fig. 5: Rodeo: Terminada la figura anterior, las parejas bailan en sus respectivos puestos, cada H en tres compases describe un círculo alrededor de su pareja, al cuarto y frente a su compañera, gira sobre su cuerpo, de inmediato repite el mismo desplazamiento y continúan bailando en su puesto, para que su pareja repita los mismos desplazamientos que él realizó; en este caso, los H con su mano derecha toman la mano izq. de su pareja para hacerla girar al cuarto compás, en cada uno de los dos desplazamientos.

Fig. 6. Valseo redondo: Cada una de las parejas se abraza como en el baile popular de salón y manteniendo esta posición describen un círculo completo, valseando continuamente hasta regresar al puesto de partida.

Fig. 7. Hileras: Hombres y mujeres colocados frente con frente, forman cuatro filas, dos por dentro y dos por fuera, se toman de ambas manos, derecha con derecha e izquierda con izquierda, pero los brazos derechos van por debajo de los izquierdos, en esta forma y sin soltarse de las manos los H bailan es su

puesto y la M describen un rodeo en torno a su respectivo pareja en tres compases, al cuarto y frente a su pareja, giran sobre su cuerpo sin soltarse de las manos; las M repiten el mismo proceso por dos veces más, en el último desplazamiento los H con su mano obligan a girar a la mujer cuatro veces sobre su cuerpo, dos sobre la derecha y dos a la izq.

Fig. 8. Valseo lateral: Tomados como en el Valseo redondo y bailando en la misma forma, las parejas cambian de costado en cuatro compases y sin detenerse regresan al puesto de partida en número igual de compases; este desplazamiento lo realizan al tiempo todas las parejas participantes en la danza, en el primer desplazamiento los de la derecha pasan por delante de los del izq. y cuando regresan, lo hacen por el lado contrario, este desplazamiento se repite por una vez más en la misma forma.

Fig. 9. Gancho Cintura: Todos están colocados en sus respectivos puestos, M por dentro y H por fuera, cuerpos frente a frente y tomados por la cintura con sus brazos derechos, H y M llevan el brazo izq. en alto; manteniendo esta posición cada pareja se persiguen entre sí, sin soltarse de la cintura en los dos primeros compases, pero en el tercero y cuarto se sueltan para girar sobre su cuerpo sobre la derecha, pero de inmediato se vuelven a tomar por la cintura, pero esta vez con los brazos izq. repiten lo mismo que hicieron anteriormente pero al lado contrario. Esta figura se ejecuta durante 16 compases.

Fig. 10. Valseo redondo: Esta figura es igual que la fig. 6.

Fig. 11. Gancho Codos: Las parejas están formando dos corredores, M por dentro y H por fuera, frente con frente, brazos en alto, engancho derecho con derecho, con esta posición y en la misma forma que lo hicieron en los ganchos de cintura, en los dos primeros compases se persiguen entre parejas, en tercero y cuarto se sueltan y de inmediato giran sobre sus cuerpos. Repiten el proceso tres veces más, alternando la posición de ganchos, unas veces con brazos derechos y otras con los izquierdos.

Fig. 12. Cruces mujeres: Terminada la figura anterior, las M en giros continuos cambian de puesto para llegar al parejo contrario con el cual se abrazan y valsean en el puesto.

Fig. 13. Cambio de puesto: Abrazados como en el baile de salón, las parejas cambian de puesto y al finalizar la frase musical todos quedan formando dos círculos, mujeres por dentro y hombres por fuera, cada M con sus brazo izquierdo toma de gancho a su parejo del brazo derecho.



Fig. 14. Giros circulares: Con la posición anterior, las parejas describen un círculo por todo el escenario en sentido contrario de las manecillas del reloj. Con paso de rutina avanzan cuatro compases y en los siguientes cuatro los H hacen girar a su pareja sobre su cuerpo y sin soltarla de una de sus manos; el desplazamiento anterior se repite por una vez más.

Fig. 15. Coqueteos: Terminados los giros, las M continúan el desplazamiento circular, con paso saltado a derecha e izq. y sin soltarse de la mano se coquetea a lado y lado constantemente, los H tratan de besar a la M, pero ésta lo esquiva ágilmente, en este desplazamiento el H lleva su sombrero en alto, con el brazo que le queda libre y cada vez que trata de besar a su pareja cubre sus rostros con el sombrero.

Fig. 16. Valseo de cuña: Manteniendo la forma circular, cada una de la parejas se abraza como en los bailes de salón, para bailar describiendo un círculo continuamente con mucha rapidez y movimientos bastantes exagerados de hombros y caderas, la pareja que avanza detrás de otra, trata de atropellar la que va adelante, como tratando de tumbarla, en esta forma se persiguen continuamente, para abandonar el escenario de pareja en pareja, pero las dos últimas continúan bailando en el centro, persiguiéndose entre sí con mucha rapidez y con movimientos exagerados tratando de atropellarse unos a otros hasta que termine la música-FIN.

LA DANZA ES UN CUENTO QUE,

SE CUENTA CON EL CUERPO Y SE VIVE CON EL ALMA

EL CUENTO- ES LA HISTORIA

EL CUERPO- LA FORMA

EL ALMA- EL HILO CONDUCTOR

LAS VUELTAS ANTIOQUEÑAS

Por: Alberto Londoño (2014)



Este es el baile más representativo del folclor coreográfico “Paísa”, no solo por ser el más antiguo de todos, sino porque su contenido temático cuenta una historia. Es una especie de bambuco a la manera “Paísa”, con un cuento amoroso bastante sensual y a veces con contenido erótico. Las propuestas con coplas en mitad de la danza sobrepasan los contenidos tradicionales y en muchos casos llegan hasta ser pornográficas. Para algunos, el baile más representativo es la redova, para otros el pasillo, pero hay que aclarar que ambos son de origen europeo, sin contenido y argumento concreto, no cuentan una historia, mientras que el baile de las vueltas es todo un cuento de conquista amorosa al mejor estilo “Paísa”. Con relación a su origen algunos autores costumbristas le han atribuido raíces hispánicas, y han emparentado

el baile de las vueltas, con el fandango y el fandanguillo que son de origen español. Las vueltas se han confundido con el baile del bambuco, y se ha argumentado que este baile está emparentado con la guabina antioqueña, el pasillo fiestero y el torbellino boyacense. Las vueltas que hoy se conocen tienen un poco de todos estos ritmos y de los parientes que los historiadores le han asignado a través del tiempo.

La vueltas son la síntesis, de las muchas influencias culturales que el “pueblo paisa” ha recibido, aceptado, asimilado y transformado a través de la historia en un período evolutivo que tiene más de 250 años. Tomás Carrasquilla, en el libro de la Marquesa de Yolombó, dice: *“El baile de las vueltas comenzó a surgir en Antioquia por los años de 1750 y que para entonces los aires y los bailes españoles se iban mezclando con los africanos*

Dentro del contexto tradicional las vueltas fueron un baile popular de pareja suelta, su espacio, las fiestas familiares, de fondas de arrieros y de los llamados *bailes de “garrote”*, en donde el común de las gentes se divertiese de lo lindo en tiempos pasados, bailando o viendo bailar a quienes se atrevieron interpretar las vueltas.

Al decir de algunos folcloristas, este baile fue el rey de las fiestas pueblerinas, de campo y el preferido por los arrieros en las fondas, las vueltas eran algo así como la danza “campeona” de todos los bailes; quienes se arriesgaban a bailarla tenían que ser expertos bailadores, y en la práctica se convertían en el centro de atracción de la concurrencia que rodeaba a los bailadores, para disfrutar de las destrezas que exhibían las parejas que saltaban al ruedo para enfrentarse en una especie de competencia amorosa; con un lenguaje corporal maravilloso, lleno de picardía, coquetería y provocación, donde la mujer huye y el hombre persigue.

Estas son las regocijadas vueltas: Aquellas vueltas irresistibles que los campesinos de Antioquia immortalizaron en los bailes de fondas y casas de campo, cuando gritaban: ***“las Vueltas a todo taco”***, las vueltas que Rafael Pombo sintetizó en este verso:

“Este baile de las Vueltas
Es muy gracioso de ver,
La dama se va de huída
Y el galán la va a coger”

El poncho es prenda inseparable en la vida cotidiana del campesino antioqueño es un símbolo de honor con lenguaje propio. Esta prenda fue incorporada al baile de la vuelta en el mundo de la proyección folclórica, como un símbolo de la idiosincrasia del campesino antioqueño.

Su uso frecuente en la proyección folclórica a fortalecido el dialogo escénico en la interpretación de esta danza. Hoy es un símbolo, algo así como lo son las velas en la cumbia y el pañuelo en el Currulao; usando el poncho como bandera y describiendo con el arabescos en el aire los antioqueños gritan: **“LAS VUELTAS A TODO TACO”**.

PROYECCIÓN FOLCLORICA.

La carrera de las Vueltas Antioqueñas en el mundo de la proyección folclórica comienza con en con el maestro Jacinto Jaramillo, en la década de los años 30. Finalizando la década del 50, aparecen unas vueltas con coplas en mitad de la danza recitadas por los bailarines. Se comentó que fue un invento de Marta Mazo, con su grupo “Estampas Campesinas”. Las vueltas con coplas en mitad de la danza, fueron todo un espectáculo en tiempos de los años 60 y 70 y fueron muy aplaudidas especialmente las llamadas la “marucha o el conejo”, estos nombres obedecen a unos escritos costumbristas donde aparecen un par de versos con el siguiente texto:

“ Cuando Marucha se fue
a darle vuelta al yucal
me dijo que eran pa’ mí
todas las que iba a arrancar “

“ Ole Marucha
dame conejo
aquí te lo pongo
Aquí te lo tapo/aquí te lo dejo”.

Tomando estos dos versos y las coplas inventadas por los bailarines, Alberto Londoño recrea un texto para ser cantado con ritmo de parranda, titulado **“Oye Marucha o,” (las vueltas de marucha)**.

SOLISTA

*"Aquella que está bailando
con las manos en la cintura,
qué buena cadera tiene,
yo ya tengo calentura"*

*"Si tienes calentura
debes estar en la cama,
yo no te la puedo curar
que te la cures-tu Mama"*

*"Me tomaste de la mano
y me llevaste pal monte,
y en el monte me dijiste
caballero, monte monte"*

*"Yo te dije que montaras
no pudiste montar,
te asustaste demasiado
no supiste aprovechar"*

*"Dame lo que te pido
que no te pido la vida,
de la cintura pa' abajo
de la cintura pa' arriba"*

*"Vos no me pedís la vida
yo sé muy bien lo que queréis
te vas quedar con las ganas
porque vos, no lo guales"*

SOLISTA

*"De la cintura pa' abajo
de la rodilla pa' arriba,
de la cintura pa' abajo
de la rodilla pa' arriba,*

*"De la cintura pa' abajo
de la rodilla pa' arriba,
de la cintura pa' abajo
de la rodilla pa' arriba,*

CORO

*"Oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas "
oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas*

*"Oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas "
oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas*

*"Oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas "
oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas*

*"Oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas "
oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas*

*"Oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas "
oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas*

*"Oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas "
oye Marucha, qué buena estás,
de dónde vienes, pa' dónde vas*

CORO

*"Oye Marucha dame conejo
dame tu amor, dame todo eso,
oye Marucha dame conejo
dame tu amor, dame todo eso*

*"Aquí te lo pongo,, aquí te lo dejo,
aquí te lo tapo, bobo pendejo,
aquí te lo pongo, aquí te lo dejo,
Aquí te lo tapo, bobo pendejo.*

“Vení acá pecho con puntas
color de piña madura
vení acá te doy un beso
pa’ gozar de tu hermosura “

Las vueltas con copla reinaron en la década de los años 70, tiempo en que le fueron agregando otras coplas; unas inventadas, otras recompuestas por los bailarines y los directores de grupos de danza, sobre todo las femeninas, que son muy escasas en la literatura costumbrista. Sus contenidos cada vez fueron más fuertes y subidos de color, vulgares y hasta pornográficos, pero fueron muy aplaudidas por los públicos donde las presentaron.



En los tiempos presentes y a nivel proyectivo, las Vueltas Antioqueñas tiene un estilo y unas características que corresponden al temperamento propio de los paisa: “**parranderos, cañeros, enamorados, aventureros y busca pleitos**. Se presentan tres modalidades básicas, una para grupos, otra para una sola pareja y una tercera de grupo; donde se combinan los componentes escincos, de grupo y de pareja con coplas. La de grupo tiene una coreografía con un número de participantes definido y una puesta en escena con un diálogo escénico que toma componentes de la modalidad pareja, combinados con la simetría planigráfica y el juego de polleras.

Las vueltas bailadas por una pareja en tiempos de fondas por no tiene una coreografía definida, los lenguajes corporales y los diálogos escénicos respondieron al contenido temático de las vueltas, “conquista amorosa”. En el mundo de la proyección folclórica, estos son recreados y reacomodados con puestas en escena para el espectáculo artístico muy personales. La tercera propuesta, combina lo de grupo y pareja con las coplas en verso como componente determinante dentro del diálogo escénico, donde lenguaje y diálogos corporales se alterna con el hablado y la puesta en escena en la que se juega con los componentes de estas dos modalidades, con la planimetría, la simetría, las individualidades y los versos en coplas.

VUELTAS POR PAREJA: Hoy dentro del contexto de la proyección folclórica la modalidad del baile de las vueltas para una sola pareja en el escenario, se caracterizan por un lenguaje escénico con destrezas motrices muy variadas, movimientos ágiles y veloces. Su diálogo escénico contiene actitudes y posturas corporales insinuantes bastante exageradas, combinadas con giros rápidos y coquetería permanente. Por lo general la mujer baila con tongoneas de cadera, tronco erguido, zarandeo de cuerpo, y gran despliegue de movimientos de falda (pollera), unas veces se muestra esquiva, en otras asume actitudes provocadoras y desafiantes. El hombre le responde con movimientos llamativos, desplantes, posturas corporales simbólicas con alto contenido sensual, las que con frecuencia acompaña con juegos de poncho. Durante el desarrollo coreográfico el hombre con frecuencia persigue a la mujer, ella huye, pero a su vez lo provoca con movimientos coquetos y sensuales; el

hombre intenta atraparla con su poncho, pero ella escapa con mucha agilidad; el pareja responde con lenguajes corporales improvisados y combinados con giros veloces y jugando con su poncho, en otros momentos asume posturas y actitudes desafiantes con contenidos llenos de erotismo. Finalmente extiende su poncho en el piso, ofreciéndolo como lecho para que ambos compartan el amor, atrevimiento que la mujer rechaza pisando el poncho y escapando rápidamente. El reacciona con rapidez, la persigue por todas partes tratando de atraparla con su poncho, pero ella escapa girando armoniosamente con actitud juguetona y provocativa; después de mucho insistir, el hombre logra atraparla y con actitud romántica los dos abandonan el escenario.

PROPUESTA COREOGRAFÍA



Esta puesta en escena es para seis parejas, pero puede ser reacomodada a más o menos parejas. Tiene una primera parte con una estructura planigráfica que se soporta, en filas, hileras, avances, cruces, diagonales, círculos y ochos. El lenguaje corporal y el dialogo escénico contiene coqueteos, abrazos, besos, perseguidas y huidas de las mujeres y perseguidas. Las mujeres se muestran provocadoras, los hombres responden con posturas insinuantes, aves con

contenido erótico eróticas. En la conclusión final se juega con el dialogo escénico propio de la modalidad de pareja, donde las actitudes, el comportamiento, el lenguaje corporal y escénico corresponden al de sus géneros.

Esta coreografía es descriptiva, en ella no aparecen figuras graficas, porque la idea es que, los interesados en tomar esta propuesta como referente para su propia versión, interprete este texto a su manera y determinen la planigráfica para su puesta en escena. Esto garantiza que no sea copiada al pie de la letra, porque lo que se pretende es que cada coreógrafo enriquezca, con elementos técnicos y con su gusto estético el lenguaje corporal y los diálogos escénicos propios del baile tradicional de las vueltas antioqueñas. Donde aparecen las letras H y M, la primera representa al hombre y la segunda a la mujer)

Fig. 1, Comienzo: Los bailarines aparecen formando cuatro hileras, dos de mujeres por dentro y dos de hombres por fuera, en sus respectivos puestos todos marcan cuatro compases con paso de rutina adelante y atrás, luego otros cuatro, pero a esta vez cruzando el pie derecho sobre el izquierdo y viceversa, pero en el cuarto compás todos giran al tiempo, luego se repiten los movimientos anteriores, en primer instancia las M retroceden y los H avanzan al frente, para terminar M en la parte de atrás y H en la parte de adelante.

Fig. 2. Abrazo: En forma diagonal y con paso de rutina H y M avanzan hasta encontrarse frente con frente, donde el H trata de abrazar a la M pero esta lo esquivo flexionando su cuerpo, a la vez que gira con rapidez para regresar al puesto de partida, el H regresa a su puesto en la misma forma que lo hace la M pero girando continuamente sobre su cuerpo, terminados los giros, las M avanzan hacia la parte de adelante del escenario en forma diagonal y los H lo hacen para la parte de atrás cuando se encuentran, se repite lo del abrazo y el regreso a sus puestos girando sobre sus cuerpos.

Fig. 3. Abrazo 2: Repiten lo anterior, osea que, avanzan hacia el centro, repiten lo del abrazo, regresan al punto de partida girando sobre el cuerpo para de inmediato cambiar de puestos. H pasan al centro y M a la parte de afuera; repiten todo lo anterior por dos veces más. Los desplazamientos siempre son

en diagonal, el abrazo cuando se hace cuando se encuentra y el regreso girando sobre sus cuerpos.

Fig. 4. Brazo 3: En el último abrazo de la figura anterior no regresan a sus puestos sino que giran en punto fijo, pero esta vez el pareja toma la mano derecha de la M y la hace girar continuamente, en esta forma se desplazan para ir a formar un círculo, intercalados y terminando la mujer al lado derecho del hombre.

Fig. 5. Círculo: Tomados por la cintura las parejas avanzan en forma circular por todo el escenario y sin soltarse de la cintura van describiendo ceros hacia adentro cada dos compases, una vez a la derecha y otra a la izquierda, repiten el juego por toda una frase musical para terminar formando cuatro filas intercalados H y M.

Fig. 6. Beso: En las filas, hombres y mujeres están frente con frente pero separados, ósea, los H de la derecha y las M de la izquierda quedan espalda con espalda, H y M avanza hasta encontrarse en el centro con su respectivo compañero, al cuarto compas, ambos giran sobre su cuerpo, pero cuando se cruzan los hombres tratan de besar a las mujeres, continúan avanzando hasta llegar a los puestos contrarios, ósea, que el H llega al puesto q tenían las M y éstas al que tenían los H, todos al tiempo giran sobre su derecha durante cuatro tiempos, repiten lo mismo al lado izquierdo.

Fig. 7. Ganchos: Se desplazan como en la figura anterior pero al encontrarse cada pareja se engancha con sus brazos derechos y sin separarse se persiguen entre sí, durante dos compases sobre la derecha, se sueltan de los ganchos para girar sobre sus cuerpos en el tercero y cuarto, de inmediato se vuelven a tomar de gancho para girar en esta posición durante otros dos compases, se sueltan y continúan su recorrido girando sobre su cuerpo en cuatro compases para ir a colocarse en los puestos contrarios a los que tenían cuando iniciaron estos desplazamientos. Repiten todo este proceso en los mismos tiempos y en la misma forma para regresar en los puestos de partida.



Fig. 8. Ochos: Cada pareja, con paso de rutina describe un ocho, coqueteándose cada vez que se encuentran en el centro, esto lo hacen dos veces; repiten el ocho, pero al regreso cuando se encuentran en el centro el H toma a la M por ambas manos, levantando los brazos a la altura de los hombros, en este caso la M queda por delante de su respectivo pareja, manteniendo esta posición forman un círculo y sin soltarse avanzan en sentido contrario de las manecillas del reloj, mujer por delante del hombre, en la parte de atrás convergen para ir a formar dos filas, mujeres por delante de los hombres.

Fig. 9. Avances y retrocesos: Con paso cruzado, todos avanzan en línea recta hasta la parte de adelante del escenario, hombres por delante de las mujeres. Las dos parejas del centro, retroceden bailando de espaldas hasta la parte de atrás, luego lo hacen las dos siguientes y así sucesivamente van retrocediendo hasta formar un semicírculo, pero las dos parejas de los extremos, como no

tienen espacio para retroceder, giran continuamente en sus puestos mientras los demás realizan sus desplazamientos.

Fig. 10. Coplas: El semicírculo está conformado por H y M intercalados; con desplazamientos y lenguaje corporal propio, una de las parejas abandona el semicírculo desplazándose y baila libremente durante ocho compases, para la música, el H dice su verso y la M le contesta, de inmediato y girando sobre sus cuerpos los dos regresan a sus puestos para que otra de las parejas pase al centro del escenario y ejecute su figura individual, pero esta tiene que ser con un lenguaje corporal diferente al de la primera pareja, con esta forma se van remplazando sucesivamente. Cada pareja que pasa al centro improvisa su parte danzada y su copla o verso. Si una de las parejas no está en capacidad de ejecutar una figura diferente no sale al centro.



Fig.11. Fin: Terminado el juego que hace la última pareja que sale al centro del escenario, todos al tiempo con giros continuos configuran un círculo, intercalados, mujer adelante y hombre atrás, el círculo giran al contrario de las manecillas del reloj, pero cada pareja baila con lenguaje corporal personal, dando la sensación de que la M huye y el H persigue, en determinado momento la figura circular desaparece para que todas las parejas bailen libremente por todo el escenario, a su gusto y con sus propios diálogos; de esta manera van abandonando el escenario una a una, pero la última, la que se considere más ágil y más recursiva para la improvisación se queda en el

escenario, juega al que “te coge y alcanzo”, hacen todo los que se les ocurra y para finalizar los dos giran continuamente, el hombre haciendo abanicos ando en el aire con su poncho y la mujer baila con mucho juego de pollera y movimiento de cadera. Si la pareja no quiere terminar la música en el escenario, los dos se abrazan y el H cubre a la M con su poncho y muy junticos abandonan el escenario, pero si se quiere, finalizar en el escenario, el parejo cubre a su compañera con el poncho para dar la sensación de estarse besando.



LA DANZA ES UN CUENTO QUE, SE CUENTA CON EL CUERPO Y SE VIVE CON EL ALMA

EL CUENTO ES, LA HISTORIA, EL CUERPO, LA FORMA

EL BAILE DEL CHIOTIS

POR ALBERTO LONDOÑO



El Chotis es un baile de salón de las cortes europeas introducido al país por los españoles en el siglo XIX con los nombres: chotis, shiotis y siotis. En Colombia hizo parte de los repertorios bailables de las reuniones sociales de tiempos de la Colonia, al igual que otros bailes como: La redova, la polka, La danza, la contradanza y la mazurca. Todos estos ritmos se bailaron en tiempos pasados en varios lugar de Colombia, principalmente en las fiestas de sociedad y en especialmente en fiestas sociales de mundo urbano.

La mayoría de estos bailes coloniales de origen europeo con el correr del tiempo fueron sufriendo modificaciones notorias en su forma original. En la actualidad no tienen vigencia natural en los contextos tradicionales; lo poco que se conoce es lo que queda en la memoria de algunas personas de avanzada edad, que en el pasado lo bailaron o lo vieron bailar; sus memorias y algunas de sus demostraciones hechas ocasionalmente por petición de los investigadores. Estas informaciones son el punto referente para que los trabajadores de la danza lo recreen en versiones propias para la proyección artística y académica.

El chotis, como baile de salón en tiempos de la Colonia los bailadores lo interpretaron con galantería, muy al estilo cortesano y sus practicantes en un principio fueron las élites de esa sociedad pero con el correr del tiempo llegaron a los extractos populares donde su forma y estilo cortesano sufrió modificaciones notorias, donde se convirtió en un baile de pareja tomada *con desplazamientos libres* y participación de un número indeterminado de parejas que bailaron en forma independiente.

El territorio principal del baile del chotis, fue la región paisa: Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío. En Antioquia del baile del chotis como expresión popular tradicional, la poca información que se tiene son los escritos de autores costumbristas que mencionan el chotis como un tema musical que se bailó en las fiestas sociales de: Medellín, Rionegro, Santafé de Antioquia, pero estos comentarios son muy sueltos, lo que no permite hacer una contextualización sobre cómo fue este baile. La versión de chotis más conocida en el mundo de la proyección folclórica es la de los hermanos Valencia del municipio de Girardota Antioquia, investigada en 1972 por Alberto Londoño y Oscar Vahos profesores de la Escuela Popular de Arte (EPA).

Estos señores tenían más de 70 años, los que con un joven hijo de uno de ellos, conformaban la Chirimía de Girardota, grupo musical muy tradicional que era el invitado especial cada año para que amenizara las fiestas de la Virgen de la Candelaria de la ciudad de Medellín. Su organología eran dos trompetines muy rústicos, los que eran tocados por los dos hermanos y un tamboril como acompañante rítmico a cargo del joven. Los señores Valencia nos contaron que el baile del sitio como ellos decían, fue muy popular en los bailes populares de: Girardota, Barbosa y Copacabana, que gustaba mucho, porque era muy chistoso y que tenía mucha picardía. Después de mucho insistir nos mostraron como se bailaba el chotis en Girardota. Mientras Oscar y Alberto les aprendían el baile, los músicos de la EPA, con el joven que tocaba el tamboril, se aprendieron el ritmo y lo tocaron con instrumentos de cuerda para que los dos señores lo bailaran, cosa que hicieron de inmediato, al final nos manifestaron que en tiempos pasados en Girardota era muy normal que bailaran dos hombres, por que las mujeres poco participaban en los bailes. Finalmente una profesora de música de la EPA bailó con uno de ellos, pero el otro muy rápidamente se la pidió prestada para bailar con ella; los dos se la gozaron intercambiándose la verías veces durante un buen rato; la costumbre de (présteme su pareja) fue muy tradicional en Antioquia en tiempos pasados.

Con la información obtenida en esta investigación, Oscar y Alberto montaron con dos parejas una coreografía muy sencilla con el lenguaje corporal y los diálogos escénicos que les enseñaron los hermanos Valencia y con la música que les aprendieron los músicos de la EPA. Esta primera puesta en escena del chotis de Girardota fue presentada a los alumnos

de la Escuela Popular de Arte. Esta muestra muy rápidamente se convirtió en el modelo referente, punto de partida para el nacimiento del chotis que hoy se conoce en el mundo de la proyección folclórica que se hace en Colombia.



El chotis de Girardota de los hermanos Valencia inició su carrera proyectiva, primero como parte de los contenidos académicos y los talleres de creación colectiva, que los profesores de la EPA hacían con los alumnos de de los dos últimos semestres. Como la mayoría de estos estudiantes dirigían grupos de danza y dictaban clases de en colegios, escuelas y a grupos de adultos mayores. En estos espacios cada uno de estos alumnos lo recreó a su manera, le pusieron más velocidad al lenguaje corporal y a los diálogos escénicos y le agregaron elementos no propios del baile tradicional del baile del chotis de Girardota.

Muy pronto el bailecito tímido, con coquetería maliciosa, juegos de palma de manos y remeneos suaves de cadera, se convirtió en una danza lúdica, de competencia de destrezas corporales, en especial los juegos de palmas de mano, los que se complementaron con los de los juegos de calle, muy populares entre los niños de los tiempos de los años 70. En especial en las escuelas primarias y entre los grupos de adultos mayores, que se gozaron el baile del chotis por mucho tiempo. Estas experiencias fueron trasformando el baile del

chotis con temática amorosa de los hermanos Valencia, en una danza de carácter lúdico donde la temática gira en torno a las destrezas corporales y los juegos de palmas de mano.

Características: El chotis de los hermanos Valencia tenía un lenguaje corporal natural propio de los campesinos paisas alborotados, donde los pasos de rutina son similares a los de contradanza, sus diálogos escénicos, como los coqueteos picarescos y los juego de palmas de mano estaban acompañados con tongoneas de cadera, combinados con un valsecito suave y tongoniadito, lo anterior se alterna, con desplazamientos laterales tomados de las manos al estilo de contradanza, suaves, pausados, poco reverenciales y cierto parecido a los bailes cortesanos pero sin elegancia de estos, más bien son un poco exagerados, los que en momentos se vuelven chistosos, llamativos y hasta graciosos.

En chiotis de Girardota en el mundo de la proyección folclórica tiene un lenguaje corporal enriquecido con aportes técnicos, donde sobresalen los juegos de palmas de manos, alternados con: giros veloces, valseos y cambios de puesto rápidos, donde la sucesión de figuras (diálogos) enlazadas con giros veloces dificultan la coordinación motriz. En algunas versiones exageran bastante la expresión corporal, en especial la de cadera y las de palmas de mano, que se combinan con formas tomadas de los juegos de calle. En el chotis lo corporal es igual para hombres y mujeres pero con diferencia de géneros. El paso de rutina es similar al del baile de la contradanza chocoana, pero apoyando más el talón del pie que esta adelante y resbalando un poco el pie que queda atrás. Los diálogos (figuras) corporales son: careos y coqueteos picarescos, juegos de palmas, giros, rodeos, arcos de brazo al estilo cortesano, valseos, paseos tomados de la mano combinados con coqueteos y giros por parte de la mujer. Todas estas figuras se alternan con giros veloces y cambios de dirección. A continuación una descripción de los diálogos escénicos (figuras).

Careos: Las parejas se colocan frente con frente, mirándose a la cara y marcando paso de rutina en el puesto. En los *juegos de palmas*, en el primer tiempo, el hombre y la mujer se golpean con ambas manos sus respectivos muslos, flexionando un poco las rodillas y desplazan la cadera hacia un lado; en el segundo, enderezan el cuerpo, llevan la cadera al lado contrario y cada persona choca las palmas de sus manos a la altura del pecho; en el tercero y cuarto tiempo, chocan sus palmas por tres veces con la persona que tienen al frente, pero más rápidas que las anteriores y acompañadas con movimiento de caderas de derecha a izquierda, derecha.

Coqueteo: Terminado lo anterior, hombre y la mujer en sus puestos, contorsionan su tronco sobre la derecha, llevan ambos brazos hacia atrás, a la vez que inclinan un poco la cabeza sobre el mismo lado, para ambos mirarse y coquetearse por detrás; estos movimientos se repiten sobre la izquierda, luego giran a la derecha en cuatro pasos caminados siguiendo el

compás de la música. Los careos y los coqueteos siempre van unidos, porque los dos son componentes de ese diálogo.

Arcos: El hombre y la mujer se toman de las manos, estiran los brazos e inclinan los cuerpos hacia uno de los costados, los brazos quedan extendidos, unos en alto y otros abajo; se miran cara a cara y en esta posición en dos compases marcan cuatro tiempos, talón-punta, punta, talón, el hombre con el pie derecho y la mujer con el izquierdo. Manteniendo esta posición se desplazan lateralmente con paso de contradanza en dos compases, en el puesto, repiten lo de talón, punta, se sueltan de las manos, giran sobre su cuerpo en dos compases y de inmediato repiten por una vez más el anterior juego.

Valseo: Las parejas se toman como para bailar bolero, aunque con los cuerpos un poco separados y con esta postura valsean al estilo pasillo paisa y gradualmente giran por varios compases, luego giran para continuar con movimientos de cadera un poco exagerados. En este dialogo el lenguaje corporal es paseadito y sin despegar la planta de los pies del piso.

Rodeo: Bailando en puesto fijo, el hombre con su mano derecha toma la izquierda de la mujer, para que ésta se desplace a su alrededor caminando pero marcando ritmo, cuando regresa al punto de partida gira gradualmente en cuatro pasos caminaditos, cambia de mano y repite lo mismo al lado contrario.

Paseo: Tomados como en el rodeo y colocados uno al lado del otro en forma paralela, el hombre y la mujer se desplazan en línea recta o curva. Esta figura tiene tres variantes:

Simple: la pareja avanza en la misma dirección.

Con Devolución: Cuando termina una frase musical, ambos dan media vuelta, cambian de mano y regresan al lado contrario.

Con giro: en este caso la dama se desplaza durante cuatro compase girando continuamente sobre su cuerpo y su parejo lo hace caminando.

Planigrafía (Locomoción): En las versiones tradicionales los desplazamientos son libres, circulares y en línea recta. En las académicas se juega con círculos, convergencias y divergencias, las que alternan con líneas rectas: verticales, horizontales, diagonales. Los desplazamientos pueden ser en cualquier dirección: Al frente, hacia atrás, hacia los lados, en los cambios de un dialogo a otro se puede combinar con, uno o varios giros, en el puesto o desplazándose.

Parafernalia: No tiene parafernalia propia, su vestuario y atuendos, responde a la ubicación geográfica que se quiere representar, por ejemplo, en Antioquia se puede usar cualquier traje de esta región: calentano, tierra fría, arriero et.



PROPUESTA COREOGRAFICA

Paseo inicial: Por la parte de atrás aparecen seis parejas mixtas, tres por cada lado. Bailando con **paseo de rutina** (contradanza) y en formación de paseo, avanzan en línea recta hasta encontrarse en el centro del escenario; luego avanzan hacia adelante para ir formar una figura de (V-al revés) entre todos. Se detienen para que las mujeres bailen al rededor de su respectivo parejo, luego giran sobre sí y de inmediato inician el juego de **palmas de manos**, el que combinan con **careos, coqueteos y giros**. Todas Las parejas miran hacia la parte de atrás del escenario. Este **paseo** se hace con paso de rutina combinando con giros, al finalizar el recorrido todo forman dos **corredores**, uno a cada lado, para realizar el segundo **juego de palmas**.

La danza continúa con la figura de **arcos**, con desplazamiento hacia el centro y hacia afuera; se cambia a **Valseo** y con este desplazamiento forman un **círculo** para ejecutar el **tercer juego de palmas**, el que se alterna con **careos, coqueteos y giros**. Nuevamente con paso de **rutina** y con la figura de **paseo** describen un círculo, mujeres por fuera y hombres por dentro. Después de ocho compases se sueltan de las manos, al tiempo todos dan medio giro por dentro, cambian de manos y se devuelven al lado contrario. Esta figura se repite

cuatro veces pero combinadas con giros por parte de la mujer. Continúan con la figura de arco, la mitad de las parejas comienzan hacia adentro; la otra mitad hacia fuera, luego se desplazan en dos compases, se detienen, marcan **talón-punta** y se devuelven para cambiar de puesto con las parejas del lado contrario. Repiten la figura hasta que cambia la música.



En la segunda frase musical, los hombres se detienen y forman un círculo, mientras que las mujeres ejecutan un **rodeo** individual, primero a la derecha y luego a la izquierda; de inmediato las parejas se dispersaran en **reguero**, bailando con **Valseo**, pero lo hacen en forma desordenada, después de barios compases las parejas en forma escalonada van y abandonando el escenario, excepto las dos últimas, estas las se quedan para enfrentarse en una competencia de habilidades. Las dos parejas se colocan en lados opuestos, en esta posición ejecutan todos los juegos de **palmas**, encadenados unos con otros y, entre cada juego de **palmas** los integrantes de cada pareja deben ejecutar **coqueteos, giros y rodeos**.

Para finalizar, las dos parejas describen un círculo con la figura de **paseo**, la que alternan con **giros y valseos** después de cada frase musical. Este juego se hace dos veces y en el último **Valseo** las dos parejas se persiguen entre sí, al estilo del valseo de cuña del pasillo paísa, con este juego abandonan el escenario por lados diferentes.

Aspecto pedagógico: Con el baile del chotis se benefician las extremidades superiores, la velocidad y la agilidad corporal, la coordinación de movimientos y el acople rítmico; también se estimula la imaginación, la rapidez mental, la creatividad y la expresión corporal. Los juego de palmas están muy ligados a la vida del niño; el enlace de varias figuras fortalece la memoria y obliga a responder con rapidez a las exigencias del acople rítmico-corporal de los diversos movimientos involucrados en cada una de las figuras; los giros ayudan a superar problemas de vértigo, de inestabilidad, de falta de equilibrio y a desarrollar un mayor control mental del cuerpo. Con el chotis se pueden hacer competencias entre parejas en forma **independiente, enfrentadas y por equipos**.

Independientes: Al estilo del patinaje artístico, cada pareja, por separado, ejecuta secuencias de figuras preestablecidas, las cuales se evalúan por grado de dificultad, precisión de movimientos, acople rítmico, coordinación, vivencia corporal y la cantidad de figuras realizadas dentro del tiempo asignado para la competencia. A cada aspecto se le asigna un puntaje, de ahí que la pareja ganadora es la que obtenga la mayoría de puntos.

Enfrentadas: Dos parejas bailan simultáneamente en el mismo espacio y con la misma música ambas ejecutar el mismo esquema, con un orden riguroso de figuras que deben realizar al tiempo; cada error cometido recibe puntos en contra, de tal modo que al terminar la ejecución la pareja ganadora es la que tenga menos puntos en contra, si terminan empatados deben ejecutar un nuevo esquema, con otra música y con mayor grado de dificultad, bien sea por la rapidez, o por el orden de las frases musicales y de las figuras que deben ejecuta.

LA DANZA ES UN CUENTO QUE, SE CUENTA CON EL CUERPO Y SE VIVE CON EL ALMA

EL GUATÍN Y LOS TORITOS

Por: Alberto Londoño

El Guatín es una de las pocas danzas colombianas que es su contexto natural y en tiempos pasados sus intérpretes fueron dos hombres y el único lugar donde se le conoce como expresión cultural tradicional es el municipio de Urrao, Antioquia. A Medellín, llegó en 1985 y fue presentado en la programación de inauguración de Tele Antioquia por dos señores campesinos procedentes de ese municipio. Que con mucha agilidad motriz imitan a un par de “guatines” (conejos) en un competencia de destrezas corporales, que responden al texto de la canción; donde un bailarín propone el diálogo escénico para que su contrincante le responda y así juegan durante toda la danza, tratando de superarse uno a otro; donde no hay ganador. El baile termina cuando para la música.

“El guatín es un animalito de monte/Halla en Urao lo bailan/Los hombres con mucho porte/Los hombres son montañeros/Que van cruzando las patas/Imitando al animal/Parecen unas potrancas”(Canchimalos).

LENGUAJE CORPORAL

En el baile del Guatín: lenguaje corporal, diálogos escénicos, comportamiento y actitudes responden al del conejo (guatín), animal muy célebre en los cuentos de la literatura costumbrista, donde este personaje sobresale por sus habilidades y su inteligencia. Cualidades con la que muchos paisas se identifican.

En la década de los 80 John Jairo Lora oriundo de Urrao, estudiante e integrante del Grupo de Danzas de la Universidad de Antioquia, montó esta danza, con un compañero también bailarín, la que presentaron en la ciudad universitaria en la plaza de banderas de la unidad universitaria y en la Unidad Deportiva Atanasio Girardot, dentro del primer Festival Interuniversitario de Danza por Pareja, creado y dirigido por Alberto Londoño. Posteriormente el mismo John Jairo Lora monto esta danza en la Corporación Cultural Canchimalos, con la dirección del maestro Oscar vahos Jiménez.

La primera versión proyectiva del baile del Guatín fue creada por John Jairo Lora, oriundo de Urrao pero residente en Medellín, su propuesta conserva: estilo, comportamiento, lenguaje corporal del baile tradicional original, pero con mayor destreza motriz, porque en este caso los intérpretes son bailarines jóvenes, con técnica dancística, los que fusionan lo folclórico con lo académico. Conservan el vestuario típico antioqueño: carriel, poncho, sombrero, peinilla al cinto y sus intérpretes viven este baile con alma paisa. **(Tiene vídeo complemento).**

EL GUATIN MIXTO

En los años 90 la Corporación Cultural Hojarasca creó un cuento del guatín para un grupo de parejas mixtas con una puesta en escena que tenía como referente la temática, el lenguaje y los diálogos escénicos del guatín original de Urrao, pero reacomodados a la participación femenina; esto los obligó a crear un lenguaje para mujer y a cambiar la historia del cuento de los señores de Urrao (competencia de habilidades y destrezas motrices), por un juego zoomorfo con contenido amoroso y apareamiento. La propuesta de Hojarasca tiene un paso de rutina y un estilo bastante parecido al de Urrao, pero sus diálogos obedecen al nuevo contenido temático, en su parafernalia no aparece el carriel y la peinilla al cinto, los hombres visten camisas con diferentes colores los que armonizan con los del delantal y el pañuelo que cubre la cabellera de la mujeres. Lenguaje corporal, diálogos escénicos y vestuario podrán odsevarlos en el vídeo complemento. **(Video complemento)**

Por estos mismos tiempos y teniendo como referente la propuesta de la Corporación Cultural Hojarasca, aparece un cuento del guatín, interpretado por una pareja mixta. Esta versión es creada por Claudia Marín y Javier Alonso Álvarez. Es un juego con contenido amoroso muy rico en lenguaje corporal zoomorfo y diálogos escénicos creados por ellos, donde los géneros son inconfundibles, sus intérpretes manejan una buena técnica y en su puesta en escena fusionan: danza, teatro y plástica, con una expresión motriz que responde a las actitudes y al comportamiento de este animal, pero “humanizado” y con rostro paisa. Javier y Claudia han proyectado su versión en varios festivales internacionales de danza por pareja de: Colombia, Perú, Panamá, México y otros. También tiene video complemento. **(Tiene vídeo complementario).**

EL BAILE DEL TORO

En su novela “*Hace Tiempos*” Tomas Carrasquilla describe este baile así: “*salen al puesto y corean a media voz las coplas de la guabina luego viene el toro: no sé cuantas parejas johi el toro es entre juego y baile, la rueda se forma. Se parte por cualquier parte, se convierte en culebra, Para el delantero y en torno a él se va envolviendo la cadena como un caracol para desenvolverse de nuevo y juntar la rueda al grito de toro toro*”. A la descripción le agrega esta copla.

“Vamos a ver cosas lindas

Si vamos la rueda haciendo,

Con los toros envacados

Y las vacas envistiendo”.

Esta copla se complementa con el siguiente estribillo:

“Que si señora, que como no,

Si le hizo daño, pa que comió. (Bis)

Benigno A. Gutiérrez agrega que, “después del canto venía el baile de las parejas con movimientos de cintura, figura que se conocía como la Cachada, que es el cabeceo que hacen estos vacunos cuando van embestir”. Las actuales versiones del baile del toro (Toritos), hacen mucho uso de esta figura, a la que le agregan “meneos” de cadera y con el dedo índice de las manos imitan los cachos del toro pero sin actitudes zoomorfas.

En estos mismos tiempos de los años 70, un grupo de alumnos de la EPA coordinados por Alberto Londoño, en el municipio de Guatapé, investigaron la danza de los Toritos; el informante, un señor de nombre Pancracio, contó que esta danza fue **baile de mingas** (convite), para la construcción de una casa campesina y cuando terminaban el trabajo los dueños de la nueva vivienda premiaban a los voluntarios con buena “comilona” y música de cuerdas, donde el baile del Torito fue el favorito de los participantes de estas mingas; que su lenguaje corporal tenía como base un cabeceo permanente durante la mayor parte del baile, que se refería a las embestidas de los **toros mansos**. La coreografía que enseñó el maestro Pancracio se basaba en: círculos, espirales, caracolas, entremetidas y cadenetes, los bailarines permanecen unidos por las manos y solo se sueltan al final, cuando la danza se convertía en baile social donde se juega al toreo, la mujer enviste y el hombre capotea.

En el mundo de la proyección folclórica los alumnos de la Escuela Popular de Arte (EPA) en sus experimentaciones académicas, lo recrearon en sus propios grupos, agregándole cosas nuevas, algunos finalizaron su coreografía con una corraleja. Con el correr del tiempo la danza de los Toritos de Guatapé a sufriendo modificaciones sustanciales en su lenguaje corporal, en sus diálogos escénicos, en su estilo y en sus características tradicionales.

La Corporación Cultural Hojarasca creó una versión de esta danza bastante ajustada al baile tradicional, donde se puede apreciar el lenguaje corporal y los diálogos escénicos del de Guatapé.

El paso básico de la versión original del profesor Pancracio tiene una mecánica motriz con: flexión de rodillas, elevación de cuerpo, cabeceo permanente y torsión de tronco durante el tiempo que los bailarines permanecen unidos por las manos, en la proyección folclórica lo confunden con el (paso de la danza de los monos del Tolima). Cuando los bailarines se sueltan para bailar libremente, las mujeres hacen el papel de torito y los hombres el de torero, las damas con dedos índices simulan los cachos de los vacunos, para embestir a su pareja y estos con su ruana la capotean.

La Corporación Cultural Hojarasca creó una versión de esta danza bastante ajustada al baile tradicional, donde se puede apreciar el lenguaje corporal y los diálogos escénicos de los toritos de Guatapé. Como complemento básico de este documento se enviará un video de este grupo donde se puede apreciar la mecánica del lenguaje corporal básico. **(Video-complemento).**

<http://www.youtube.com/user/micuento2000>. Este es el enlace para ver los videos

***LA DANZA ES UN CUENTO, QUE SE
CUENTA CON EL CUERPO Y SE VIVE CON
EL ALMA.***

(Alberto Londoño)

LOS GALLINAZOS

Por: Alberto Londoño

Es muy poca la literatura que se conoce sobre el origen de la danza de los gallinazos o, gallianitos, algunos relatos hechos por escritores costumbristas, como Tomás Carrasquilla, Benigno A. Gutiérrez, Antonio José Restrepo y otros. Cuentan que esta danza fue muy popular en Antioquia, donde se le conoce desde 1750. Eduardo Zuleta en su novela *Tierra virgen*, Medellín 1987, habla de una danza de gallinazos bailada en Remedios; por su parte Francisco de P. Rendón, en la novela *Inocencia*, Medellín 1904, describe de esta danza de los gallinazos. “Baila una pareja al estilo bambuco, es decir, con giros, ochos, círculos, zapateos y batir de pañuelos, en ella, los bailarines eran estimulados por las personas que servían de público.



Con el tema de los gallinazos en Colombia se conocen danzas como: los chícoras, en el Huila, los goleros, en el Caribe, la guala en Loma prieta- Rio sucio, Caldas y en otras partes como el baile del **chulo**. En Antioquia tiene características propias de la cultura paisa y se le conoció como el baile del gallinazo, de los galancitos y como la danza de los gallinazos.

Por la relación que esta danza tiene con los grupos etnos-culturales predominantes en Antioquia, se puede pensar que tiene componentes culturales indígenas y africanos con alguna influencia de la cultura hispánica. Los escritores costumbristas, lo han ubicado en los

municipios de Remedios, Santa Fe de Antioquia, Frontino, Gómez Plata, Rio Negro, Girardota, Copacabana y Barbosa, según ellos el baile de los gallinacos fue muy popular hasta mediados del siglo XX en varios municipios, corregimientos veredas y caseríos de Antioquia, donde se le conoció como música, canto, baile y danza, la música por lo general estuvo acompañada con coplas cantadas, esto en los festejos populares, reuniones familiares y fiestas de fondas. Estas son algunas de sus coplas que cantaban los músicos en las pandas de campo y en los bailes de salón urbanos.

“Las mujeres cuando quieren/quieren como el gallinazo,/ que comiéndose la carne/al hueso no le hacen caso”.

“Gallinacito, vení vení/ gallinacito vení come/ pata con tripa/ que te compre.”

“No seas bobo gallinazo/recibe lo que te dan, /que más vale ser obispo/que cura o sacristán”

“Gallinacito, vení vení/ gallinacito vení come/ pata con tripa/ que te compre.”

En el municipio de Copacabana existió en la primera mitad del siglo 20 una versión; que según los hermanos Valencia, en este baile no participaba la mujer, porque el baile era muy pesado para ellas, dando a entender que la mujer que bailaba gallinazos perdía respetabilidad. En Santafé de Antioquia, hasta fines del siglo pasado el grupo tradicional llamado la candanga de Obregón, tenía entre sus integrantes una pareja que ocasionalmente bailaban la danza de los gallinazos. Este grupo fue traído a Medellín por halla en 1985, con motivo de la inauguración de tele-Antioquia. Alberto Londoño apreció este baile de los gallinazos en una programación especial que hicieron en una tarima ubicada frente al palacio de Rafael Uribe Uribe. El baile tenía una temática amorosa y los dos se perseguían entre sí como una especie de juego entre dos gallinazos y al terminar la mujer se acurruca y el hombre se le coloca a la espalda e inclina su cuerpo sobre su pareja. Tiempos después tuvo la oportunidad de conversar con la bailadora de esta danza en el parque de Santafé de Antioquia donde trabajaba como barrendera municipal y le conto que, en este baila se trata de asimilar lo del gallo y la gallina dentro del baile, que es como el enamoramiento de dos gallinazos.

Por los lados de Girardota y Copacabana se conoció una versión de gallinazos donde solo participaban hombres. Los que colocaban en el centro del espacio donde bailaban (escenario) a uno de los participantes en posición fetal con un trapo rojo entre las piernas para que los gallinazos lo halaran como si fuera la carne del animal muerto (mortecina). Por estos mismos tiempos un grupo de indígenas Envera Catios, presento en la Escuela Popular de Arte EPA, una danza con lenguajes corporales y diálogos escénicos muy similares a los de la danza de los gallinazos de Antioquia, pero con un nombre en lengua indígena. Cuando

les preguntamos sobre los orígenes de esa danza, su delegado manifestó que era propia de ellos y no dio más información.



Funcionalidad: Cuentan que en Antioquia el tema de los gallinazos estuvo muy relacionado con la música el canto y el baile , como música siempre estuvo acompañado con cantos en copla que fueron muy populares en reuniones familiares, bailes de fonda, donde muy ocasionalmente se bailaba, primero porque las mujeres prácticamente no tenían participación, y cundo aparecía alguna que se atrevía a bailar, su lenguaje corporal y su comportamiento escénico respondió al contenido de los textos cantados y como el tema fueron los gallinazos, es posible que por esto el baile lo asimilaron al cortejo del gallo y la gallina. Por otra parte en los festejos parroquiales los párrocos tomaron este tema para amenizar sus fiestas patronales y de corpus, pero no como baile popular sino como danza de comparsa al estilo de teatro callejero. En estos tiempos modernos ninguna de las dos modalidades tienen vigencia social y colectiva, lo que queda sobre el tema de los gallinazos son las coplas que se encuentran en los libros de los autores costumbristas ya desaparecidos; y como danza, en el mundo de la proyección folclórica se tienen unas cuantas coreografías, la mayoría de ellas con puestas en escena de corte tradicional.

En el mundo académico y en la modalidad de grupo, la versión más conocida es la de Jacinto Jaramillo. Resultado de un trabajo ocular, en la región del río Arma, departamento de Caldas investigada por este maestro, en el decenio de los años 30. La versión coreográfica del maestro Jaramillo, consiste en que uno de los participantes sale al centro y coloca un pañuelo “rabo de gallo” en el piso, el cual sirve de *carnada (mortecina)*. Los personajes son los gallinazos y el “perro”. El maestro Jaramillo describe la danza de la siguiente forma:

“Primera figura: El que hace el papel del rey de los gallinazos sale de un extremo del patio, da una vuelta alrededor del pañuelo retornando a su puesto. Luego uno de los gallinazos, esta vez el del lado opuesto hace el mismo recorrido, esta figura se llama “el rey”.

Segunda figura: Ahora los hombres alzan las ruanas y las mujeres los pañolones, cruzando los pies y con pasos muy marcados describen un círculo alrededor del pañuelo. Esta figura en el río Arma se llama “**mortecina**”, en el municipio de Argelia la llaman “**velando**”.

Tercera figura: Entra un nuevo bailarín, que hace el papel del perro y ladrando espanta a los gallinazos, éstos se desbandan y el perro haciendo alarde de equilibrio toma con los dientes el pañuelo que está en el suelo y baila con las actitudes propias de este animal. Una vez satisfecho tira el pañuelo para que los gallinazos vuelvan a jugar con él y esto es lo que se llama “la pelea”.

Características: En la modalidad de grupos los participantes bailan sueltos, sean hombres solos o parejas mixtas. El personaje central es el perro, representado por uno de los bailarines, que baila con movimientos muy especiales y llamativos. El lenguaje corporal de los gallinazos es muy marcado, unas veces se camina, otras se salta y el cuerpo se inclina ligeramente hacia adelante con los brazos extendidos a los costados a la altura de los hombros para **simbolizar las alas de los gallinazos**. El que hace el papel del perro asume las características propias de este animal: camina, corre, salta, se acuesta, come, ladra y persigue a los gallinazos. Las actitudes y el comportamiento del resto de los bailarines obedecen a las de los gallinazos, cuando éstos se están disputando una la presa. Con relación a la **mortecina**, unas versiones la representan con un pañuelo; en otros casos la representan con una persona acostada en el centro del escenario con un pañuelo entre las piernas, para que los gallinazos lo halen como si fuera la tripa del animal muerto.

Lenguaje corporal: en esta danza los bailarines que interpretan a los gallinazos con actitudes imitativas y un comportamiento relacionado con las actividades que estos animales realizan para la supervivencia.

Tiene tres pasos básicos: **el de vuelo y el de tierra**. *El primero* corresponde al vuelo, que se ejecuta con un caminado menudo, levantando un poco los talones y flexionando ligeramente las rodillas, extienden ambos brazos a los costados, e inclinan un poco el tronco del cuerpo Asia delante para imitar el vuelo de estos animales, el que combinan con giros y desplazamientos. **El de tierra**, corresponde a la permanencia del ave en la tierra, tiene dos

variantes, una para la espera y otra para las rondas y la pelea. En la primera los bailarines permanecen en puesto fijo marcando paso de la siguiente manera: el pie derecho se desplaza hacia adelante para marcar el primer tiempo con la planta del pie, el segundo tiempo lo marca el pie izquierdo, en el tercer tiempo el pie derecho regresa al puesto de partida y, de inmediato se repiten estos tres movimientos, pero a esta vez con el pie izquierdo y así sucesivamente se van alternando ambos pies; los brazos permanecen extendidos, aunque un poco caídos, como si fueran las alas a medio abrir.

Para las ronda, enfrentamientos en pareja y la disputa de la *presa*; los movimientos de los pies son como los del el de tierra, pero el pie que va adelante marca los tiempos cruzando derecho sobre la izquierda e izquierdo sobre la derecha, el cuerpo se inclina un poco hacia adelante y el tronco gira ligeramente a un lado y otro siguiendo el movimiento del pie de adelante; o sea que cuando el pie derecho se cruza por delante del izquierdo, el brazo derecho se lleva hacia abajo y el otro brazo permanece en alto.

El tercero: ***asecho y los picoteos***. El paso es como el primero pero en el primer tiempo el pie derecho se lleva hacia adelante lo máximo posible, flexionando un poco la rodilla, al izquierdo queda atrás bien extendida y sin flexionar rodilla; el tronco se inclina sobre el pie que va adelante y los brazos extendidos atrás; en el segundo tiempo el pie izquierdo pasa adelante y el derecho regresa atrás, tronco y cabeza siguen el movimiento de los pies, en el cambio de piernas, el cuerpo se endereza un poco, pero de inmediato vuelve a inclinarse, tal como en el primer movimiento y de esta manera se alterna el pie derecho con el izquierdo e inclinación del cuerpo en cada cambio de pie.

Cuarto ***“salto”, y pelea***; los bailarines se acercan a la presa y se retiran cuando aparece el perro; en la pelea, una pareja de gallinazos se coloca frente con frente, toman el pañuelo “mortecina”, lo sostiene con los dientes y los dos saltan al mismo tiempo, uno hacia atrás y el otro hacia adelante persiguiéndose recíprocamente, esta figura se puede repetir varias veces. Se realiza de la siguiente forma: los pies permanecen en una primera posición natural; se avanza hacia el frente en tres saltos continuos en ambos pies, en cada salto se flexionan al máximo ambas rodillas. Los brazos van extendidos formando alas oscilándolas de arriba abajo, con el mismo paso se retrocede para regresar al puesto, en otros tres saltos ambos bailarines giran en el puesto y sin soltar el pañuelo, primero lo hacen sobre un lado y luego sobre el otro. Repiten: Perseguidas y giros. Como variante, puede hacer giros en el puesto, combinándolos con el paso de espera.

Las secuencias de los diferentes diálogos en la danza de los gallinazos responden al gusto del coreógrafo o de los bailarines. Las figuras(diálogos) más comunes son: los vuelos, el aterrizaje, el rodeo, el asecho, el picoteo, la espera, el asalto, la comida, la huída, la

persecución, el enfrentamiento, la pelea y el perro que tiene lenguaje y diálogos con actitudes y comportamiento. Propios de este animal.

Locomoción: En la modalidad de grupo, predominan los desplazamientos en línea curva; las líneas rectas se utilizan en las formaciones de puesto, en los saltos y en algunas partes de la pelea; los vuelos, perseguidas y huídas se hacen en círculos grandes y pequeños, en zigzag, en espiral, en caracola y en ochos; los rodeos y el picoteo, en círculo, en semicírculo, y en zigzag; en la pelea y en los saltos. El perro trabaja independiente y la importancia de este personaje dentro de la danza depende de la capacidad creativa y de la expresión corporal de quien lo interpreta, su lenguaje, sus diálogos y su los diálogos de los gallinazos tienen una locomoción (desplazamiento).



Parafernalia: En las versiones tradicionales de tipo natural se utiliza vestuario típico de Antioquia. Los hombres visten pantalón oscuro, camisa blanca, sombrero, alpargatas, carriel, machete, ruana en climas fríos y poncho en los cálidos; las mujeres, falda de flores con bolero, blusa de color claro con cuello de bandeja y bolero (la falda y la blusa van adornadas con cintas y pasa cintas), en algunos lugares el tarje de la mujer es todo de flores (Chapolera), calzan alpargates y llevan pañolón. El perro viste igual que los demás hombres, pero con colores diferentes y sin ruana.

COREOGRAFIA.

Esta versión se apoya en la modalidad de grupo, de corte tradicional, y en la de Jacinto Jaramillo. La propuesta tiene una puesta en escena para el espectáculo artístico. En ella se juega con el lenguaje corporal ((pasos), los diálogos escénicos (figuras), la locomoción (desplazamiento) y el contenido temático, que corresponde a la supervivencia de los gallinazos en su cotidianidad.

Fig-1: En el centro del escenario aparece un trapo rojo que simboliza la “*mortecina*”, que van a disputarse los gallinazos. Primero entra un solo gallinazo y vuela en sentido circular, en torno a la “*presa*”, luego otros dos, después otro y así sucesivamente, hasta formar un gran círculo alrededor de la mortecina. El círculo se abre y se cierra, se combina con pequeños círculos individuales, a manera de ceros, en los cuales se inclina el cuerpo hacia adelante: después de varias revoluciones saltan sobre ambos pies, dando la sensación de caer sobre la *presa*, pero de inmediato se vuelven a elevar, se desordenan, quedan dispersos por todo el escenario, se detienen, saltan dos o tres veces en ambos pies, desplegando las alas para no perder el equilibrio.

Fig.2: Todos bailan en el puesto, con las piernas un poco separadas y con ambas rodillas flexionadas, se agachan, se enderezan y, posteriormente, inclinan un poco el cuerpo hacia adelante con la cabeza estirada al frente y los brazos extendidos hacia atrás; este movimiento se hace a derecha e izquierda, con paso **de rutina dos**, pero con pie cruzado. Luego los danzarines se movilizan en varias direcciones hasta formar un círculo amplio en torno al pañuelo, describen una rotación completa, todos saltan al tiempo, cambian de dirección y repiten el desplazamiento al lado contrario.

Fig.3: Sorpresivamente aparece el **perro**, que corre, salta, late y se abalanza sobre los gallinazos. Éstos levantan vuelo en desorden, para aterrizar nuevamente, se organizan en semicírculo a prudente distancia del can y esperan en su puesto hasta que él perro coma todo lo que le plazca. Seguidamente, con movimientos apropiados y dando la sensación de estar satisfecho, el perro inicia la retirada; sin embargo, antes de irse, les da un buen susto a los gallinazos, a los cuales hace volar de nuevo y dispersarse.

Fig.4: :Cuando el perro sale, los gallinazos vuelven a acercarse a la *presa*, con *paso caminado*, forman un círculo, se detienen y con *paso de espera* lo abren al máximo, para de inmediato lanzarse sobre la *mortecina*, luego con paso saltado y avanzando en línea recta, regresan al puesto, giran a la derecha y a la izquierda, vuelven a la *presa*, se detienen, inclinan el cuerpo sobre la *mortecina*, y de nuevo las hambrientas aves son sorprendidas por el perro, el cual los obliga a retirarse. Forman una media luna y esperan calmadamente que el animal coma a sus anchas; y como éste se acuesta junto a la *presa*, los gales de

desesperan; algunos abandonar sus puestos con *paso caminado* y, con mucha cautela avanzan dando picotazos permanentemente, se van tomando confianza y, paulatinamente se acercan hacia donde está el perro y comienzan a comer en forma salpicada, saltando cada vez que dan un picotazo, cuando se olvidan de que el perro está allí. Sorpresivamente este los sorprende latiendo y con actitudes amenazantes los corretea por todas partes, obligándolos a retirarse a prudente distancia.

Cuando el perro queda solo, de nuevo se acerca a la *mortecina*, gira en torno a ella, asume diferentes posturas y por último, hace la figura que caracteriza a los perros, “orinar” sobre la *presa* y abandona el escenario. Tan pronto el perro se retira, los gallinazos se acercan por todas partes, vuelan en desorden, caen en forma precipitada sobre la *mortecina*, cada uno trata de tomar su parte, algunos de ellos quieren quitarle a otro su pedazo; esto ocasiona una confusión en la cual, unos huyen, otros persiguen y algunos se enfrentan entre ellos.



Fig. 5: Los bailarines forman un semicírculo y de pareja en pareja avanzan hasta al centro del escenario, donde uno tras otra se enfrentan entre sí. Cada pareja ejecuta su figura con su propio lenguaje o improvisando; unos se desplazan en línea recta, otros en forma circular: Caminan, saltan y vuelan en cualquier dirección. Finalmente todos levantan vuelo, revolotean un poco dentro del espacio y abandonan el escenario.

Aspecto pedagógico

El tema de los gallinazos sirve para estimular la creatividad y para mejorar la expresión corporal, el lenguaje corporal propio de esta danza, los movimientos y las actitudes animalescas permiten hacer un trabajo práctico muy dinámico, que puede ser aprovechado por los docentes, en especial los de artística, educación física y la recreación. En trabajos con niños y adultos mayores, con esta temática se puede desarrollar la imaginación, improvisación, experimentando y con la imaginación personal de cada uno de los participante, el profesor puede estimular la creación, teniendo como base la observación el comportamiento de los gallinazos en su mundo natural: el lenguaje corporal, las figuras y las actitudes propias de estos animales fortalezcan los músculos y ayudan al mantenimiento físico.



El tema de los gallinazos puede trabajarse con personas de cualquier edad y sexo, con movimientos, figuras y desplazamientos presupuestados y enseñados previamente o improvisados. Los personajes pueden tener texto hablado, actuado o cantado, lo cual le permite al profesor hacer un trabajo dinámico y muy creativo. Con el uso de las palabras

dentro de las actividades físicas y rítmico-danzarías se puede ayudar a superar la timidez y el temor a hablar en público de sus alumnos.

LA DANZA ES UN CUENTO QUE,
SE CUENTA CON EL CUERPO Y SE VIVE CON EL ALMA
(Alberto Londoño)

EL BULLERENGUE

EN SAN JUAN DE URABA



El bullerengue llegó a Antioquia, no como el rito de pubertad que se da en San Basilio de Palenque, sino como un baile callejero que se hace en casas, salones, patios o cualquier espacio disponible; el sitio no importa, lo fundamental es aglutinar gente alrededor de un grupo de tamboreros y cantadoras, quienes divierten a los espectadores o “mirones”, como se dice en la región.

En San Juan de Urabá es juego danzado donde con enfrentamientos entre hombre y mujer, que por lo general se convierte en una competencia entre géneros. En el baile, la mujer se muestra imponente, desafiante y seductora; cuerpo erguido, pecho en alto, hombros levantados, movimientos de cadera llenos de sensualidad, col los que desafiar permanentemente al hombre. Este

por su parte se manifiesta atrevido y conquistador, persigue a la mujer por todas partes, la acorrala, no le da tregua. Ella responde con desplantes espontáneos; a veces, quedándose quieta mirando fijamente los movimientos que el hombre está realizando, para mostrar su destreza en el baile; en otras ocasiones, la mujer da un giro sobre su cuerpo, frena en seco para inclinar su cuerpo hacia el parejo, o hacia el tambor, se detiene algunos segundos y repite el giro con rapidez tratando de sacar al hombre del camino, pero éste le responde con movimientos llamativos, posturas y actitudes corporales que despiertan entusiasmo en los “**mirones**”. Que forman ruedo alrededor de: tamboreros cantadoras y bailadores.



La mujer con frecuencia recurre a movimientos muy femeninos, especialmente con movimientos de cadera que provocan al hombre, a veces bastantes eróticos; éste trata de sorprenderla con giros y saltos tratando de abrazarla y atropellarla con su cuerpo; pero ella escapa con giros muy rápidos para de nuevo enfrentar al hombre con actitudes muy seductoras.

El paso, tanto del hombre como el de la mujer, es similar al de la cumbia: en ocasiones lo hacen deslizándose suavemente las dos plantas de los pies como

si se aferraran al piso con los dedos; en otras ocasiones, levantan el talón del pie que queda atrás, apoyando bien la punta en el piso para ayudar al desplazamiento del pie que está adelante. Cambian el lenguaje de las extremidades inferiores en cualquier, pero momento pero conservando los movimientos de la cadera, sobre todo por parte de la mujer. La postura de los brazos del hombre es variable: en cruz, extendidos adelante o atrás; por su parte la mujer, forma jarras de cintura y, ocasionalmente, se toma la falda con una o con las dos manos.



El baile del bullerengue comienza suave; cuando empieza el sonido de los tambores la gente se va reuniendo alrededor de cantadoras y tamboreros; al comienzo los hombres se muestran tímidos y, por lo general son las mujeres las que llevan la iniciativa invitando a algún hombre de los que están en el público para que baile con ellas; en algunos casos el hombre se rehúsa a entrar al baile y en ocasiones las cantadoras salen al ruedo a bailar solas; lo que se entiende como un desafío a los hombres que están presentes. Cuando un hombre se atreve a bailar, salta al ruedo y enfrenta a una de las cantadoras, las demás los dejan solos y regresan a cantar; vienen los aplausos del público

para motivar a los bailadores, crece el entusiasmo y comienzan los “relevos” con la participación de más bailadores, unas veces entra un hombre de los espectadores para reemplazar al que está bailando, en otras ocasiones es una mujer la que entra a relevar a la que está en el centro y así sucesivamente se van alternando hombres con hombre mujeres con mujeres hasta el final de la música; en el centro del ruedo solamente baila una pareja, nunca dos o más parejas al tiempo.



El interés que despierta el baile del bullerengue depende de las circunstancias. Si hay más mujeres que hombres, el “**relevo**” de ellas es más frecuente y lo mismo sucede con los hombres; en ocasiones este juego se convierte en una “competencia” entre hombres y mujeres, allí el público presente toma parte; unos están con las damas y otros con los caballeros. Cuando una mujer supera al hombre en destreza corporal, en actitudes y desplantes, se dice que está “mandando en el baile”, entonces este parejo es relevado por otro bailador que tratará de superar a la mujer y, si lo consigue, otra mujer saltará al ruedo

para reemplazar a la que está bailando y así sucesivamente. Unas veces son las mujeres las que “**mandan**” en el baile y en otra los hombres; los relevos se dan hasta que se encuentren dos bailarores igualmente diestros, quienes, con su espectáculo complacen a la concurrencia.



Tirarle la tarraya”: Cuando la música está por terminar se recurre a varios trucos, especialmente por la mujer; ejemplo; colocarle al hombre sobre su cuerpo algún objeto, como un pañuelo o un sombrero, que la mujer toma de alguien del público; si esto ocurre, termina el baile y el perdedor es el hombre.

“Dejarlo con el clavo adentro”: Este segundo juego consiste en que, al terminar la música los dos bailarores deben saltar fuera del ruedo que están formando los “**mirones**”, y quien quede dentro de él es el perdedor y los asistentes gritan “quedó con el clavo adentro”. Por lo general quien pierde es el hombre, ya que la mujer se pone de acuerdo con los músicos y a una señal, previamente convenida, está salta fuera del ruedo y los músicos dan por

terminada la pieza musical. En los dos casos el perdedor debe brindar ron a cantadoras y tamboreros. Nos aclaran que “no todos los hombres cumplen con lo del ron, bien sea por carencia de dinero o por desconocimiento de esta costumbre”, por lo tanto, la mujer debe seleccionar muy bien el pareja adecuado para que cumpla con esta tradición; hoy son muy pocos los hombres que responden a este rito o costumbre y la mayoría no le dan importancia al hecho como tal, sobre todo los hombres, que lo toman como una simple broma.

PORQUÉ ME MIRAS ASÍ (BULLERENGUE)

SOLISTA: Que me mira que me ves.

CORO: Porque me miras así.

SOLISTA: Con movimiento en la boca.

CORO: Porque me miras así.

SOLISTA: Si algo me quieres decir.

Porque me miras así.

Porque no me lo provocas

Porque me miras así. (Este verso se repite cuatro veces, por los coros)

SOLISTA: Oye, mira Julia Pérez

Lo que te voy a explicar

Que me dicen los señores

Que nos vienen a contratar.

CORO: Porque me miras así (se repite cuatro veces)

SOLISTA: Ya se va la cortesía

Porque se van a acostar

Cada cual para su casa

Porque esto se va a acabar.

CORO: Porque me miras así (se repite cuatro veces)

Otro de los bullarengues muy conocidos en San Juan de Urabá y sus alrededores es LA TAGUA SE VA A ACABAR que nos cantó Julia Pérez, una de las cantantes más populares de esta región, pero en su formato original improvisan constantemente y repiten muchas veces una misma frase. Tomando las partes más esenciales Alberto Londoño organizó la siguiente letra:

SOLISTA: Agua arriba y agua abajo

Mi pañuelo va volando

Y en la punta va diciendo

Hay mi amor se está acabando

CORO: La tagua se va acabar (se repite cuatro veces)

SOLISTA: Óyeme Julia Pérez

Yo te quiero preguntar

Quiénes son esas mujeres

Las que te quieren abrazar.

CORO: La tagua se va acabar (se repite cuatro veces)

SOLISTA: Son las cantadoras

Que me quieren acompañar

Con palmas y con tambores

Nos vamos a emborrachar.

CORO: La tagua se va acabar (se repite cuatro veces)

SOLISTA: Dale duro a ese tambor

Pa`que se acabe de romper

Acabemos esta fiesta

Pues ya comienza a llover

CORO: La tagua se va acabar (se repite cuatro veces)



En San Juan de Urabá y sus alrededores se conocen varias versiones de bullerengue con temáticas muy específicas, como el toro o torito, el sábalo mayero, la vaca y la rasquiñita. El tema más popular es el toro, y su temática tiene que ver con una corraleja. En el baile, el hombre hace el papel del **“torero”** y la mujer representa al **“toro”**; ambos deben ser ágiles y buenos bailarines. El baile del toro se presenta cuando se encuentran un hombre y una mujer que son buenos bailadores y que previamente se ponen de acuerdo para interpretar este baile. La mujer con movimientos muy provocativos salta al

ruedo; el hombre la enfrenta y la desafía retándola con su sombrero o con un pañuelo a manera de “**capote**”; la mujer lo persigue, lo acosa y lo acorrala, lanzándole cabezazos como tratándolo de embestirlo y con los dedos de sus dos manos imita los “**cachos del toro**”; el hombre la esquiva con agilidad y la “**capotea**” lanzándole “**mantazos**”, como dicen en la región.



Por lo general, el hombre se ve en dificultades para esquivar las “**embestidas**” de la mujer, porque el público va cerrando el espacio disponible para el baile, y así, el torero (hombre) quede en desventaja y con muy pocas posibilidades de escapar a los “**arranques del toro**” (mujer). Por lo general, el hombre termina “**atropellado**” por ésta, tumbado o sacado fuera del ruedo. Cuando el barón logra aguantar los ataques de la dama y consigue sacarle al menos cuatro “**capotazos**” continuos, es el hombre quien recibe los aplausos del público. Al igual que en el bullerengue común, si uno de los dos bailarines resulta inferior en el baile, éste es relevado por otro de su mismo género.



EL TORO O TORITO (Bullerengue)

SOLISTA: Anda torito

CORO: Soo, Soo, Soo

SOLISTA: Anda torialo

CORO: Soo, Soo, Soo

SOLISTA: Y si te enviste?

CORO: Soo, Soo, Soo

SOLISTA: Pégale con palo

Sácale mantazo

Mándale mantazo

Pégale mantazo

CORO: Soo, Soo, Soo. La calabaza, la punta, e' Soo (se repite varias veces)

SOLISTA: Torito bravo,

Bravo y valiente

Anda torito

Velo donde viene

Sácale mantazo

Tírale mantazo

Mándale mantazo

Pégale mantazo.

CORO: Soo, Soo, Soo. La calabaza, la punta, e' Soo (se repite varias veces)

SOLISTA: Anda torito

Anda torialo

Y si te enviste

Dale con el palo

Dale mantazo

Tírale mantazo

Anda torito

Anda corriendo

Anda torito

Anda torialo

CORO: Soo, Soo, Soo. La calabaza, la punta, e' Soo (se repite varias veces)

SABALO MAYERO (bullerengue)



El sábalo mayero: Este baile tiene cierta similitud que el del toro, pero en este caso la temática tiene que ver con la pesca con “**arpón**”, donde el hombre hace el papel del “**pez**” y la mujer es el “pescador”. Durante el baile ella persigue permanentemente al hombre tratando de colocarle el “**arpón**” en la espalda, a manera de “**banderilla**”, que son simuladas con los dedos o con un palo cualquiera que encuentren a su alcance. Y el hombre huye desesperadamente por todo el ruedo tratando de esquivar a la mujer para que no le coloque los arpones en la espalda, y para evitarlo gira sobre el cuerpo, se agacha, estira el cuerpo hacia atrás y cambia de dirección constantemente bailando de espaldas la mayor parte del tiempo; la mujer lo acosa amenazándolo con los “arpones” pero a su vez lo provoca con actitudes y movimientos corporales bastantes sensuales. Cuando el pareja es muy ágil y logra que la mujer no le

coloque el “arpón” en la espalda, ó si termina la música sin ser atrapado, el hombre es aplaudido por la concurrencia, pero esto sucede muy rara vez.

LA VACA (bullerengue)



Otro baile parecido al del toro es el de la “**vaca**”, en la versión del Caserío de Uveros, este baile tiene un contenido muy erótico, y en él se quiere representar la persecución que el “toro padrón” le hace a la vaca cuando esta “entra en calor”. La pareja de bailarines danzan muy cerca uno del otro, ella mueve excesivamente las caderas, el hombre la acosa permanentemente tratando de colocársele a su espalda, pero la mujer no lo permite y escapa a los ataques del hombre con desplantes, giros rápidos y huidas por el espacio disponible, pero con frecuencia lo enfrenta para seducirlo con movimientos provocativos en especial los de caderas; ante esta actitud, el hombre deja de atacar a la mujer para bailar frente a ella; en un momento determinado gira sobre su cuerpo con velocidad para sorprender a la mujer y ganarle la espalda;

si ella es muy buena bailadora logra esquivarlo de lo contrario el hombre consigue su objetivo, y ahí termina el baile. Por el alto contenido erótico este baile no es muy apreciado por las mujeres y son muy pocas las bailadoras que se atreven a bailarlo, por esta razón este baile ha desaparecido de la región, y solamente ha quedado en la memoria de las personas mayores.

RASQUIÑITA (bullerengue)



Otra de las variantes del bullerengue en San Juan y sus alrededores es la “**rasquiña o la rasquiñita**”. Su baile es como el bullerengue común, sólo que en este caso el lenguaje corporal está acompañado por ademanes que simulan “**rascarse**” el cuerpo; primero lo hacen individualmente luego la mujer “**rasca**” al hombre y viceversa, pero en ningún momento se tocan, solamente es la intención y la actitud que cada uno de los bailadores asume dentro del baile; en algunos casos se rascan la cabeza y de pronto la espalda; el hombre intenta

rascarle los senos a la mujer pero esta se lo impide con giros rápidos sobre su cuerpo, y así sucesivamente durante el tiempo que dura la pieza musical.



Estas versiones del bullerengue en el Urabá antioqueño, fueron recogidas por el grupo Tambores para la investigación del grupo Experimental de danzas de la Universidad de Antioquia, con la dirección de Alberto Londoño, en el municipio de San Juan de Urabá y el Caserío de Uveros, departamento de Antioquia. Este trabajo se realizó entre los años de 1980 y 1983. Fueron varios viajes a este lugar, con bailarines de este grupo acompañados por su director. Se entrevistaron personas mayores y también a jóvenes, la mayoría de las mujeres cantadoras de bullerengue, algunos tamboreros y unos cuantos bailadores. Se recogieron diversas letras de bullerengue, la mayoría de ellas cantadas por Julia Pérez, una de nuestras principales informantes. Las letras que aparecen en este documento fueron arregladas y reordenadas en su contenido por Alberto Londoño.



NOTA

Hoy el bullerengue en el Urabá antioqueño es folclor vivo sobre todo en los festivales que se realizan cada año en varios municipios, pero los que se registran en este documento ya perdieron vigencia en los lugares donde se hizo esta investigación, en especial los temas específicos como el: toro, la vaca el sabanalo mayero y la rasquiñita.

Las fotos fueron tomadas n el concurso de bailadores de bullerengue, en el carnaval de verano, Necoclí- 2012.

Los tamboreros y las cantadoras, responden a un ensamble con los mejores intérpretes de la región, hecho especial mente para este evento.

<http://recreandoladanza.wixsite.com/formato2>

EN ESTA PÁGINA ENCUENTRA, VÍDEOS SOBRE EL BAILE DEL BULLERENQUE UABAENSE: TRADICIONALES, DE PROYECCIÓN Y ACADEMICOS.

DOCUMENTOS DE DANZA PAISA, DANZAS COLOMBIANA Y MÁS DE 400 VÍDEOS, DE DANZA LATINOAMERICANA Y COLOMBIANA EN FORMATO -2. “DANZA POR PAREJA O EN PAREJA”,

SERESESE O MAPALÉ MESTIZO

(Alberto Londoño)

60 AÑOS DE VIDA ARTÍSTICA, EN EL MUNDO DEL FOLCLÓR COREOGRAFICO.

Baile de las regiones mineras de Antioquia, de origen africano. En realidad no se sabe de dónde salió el nombre de Seresesé. La única referencia histórica que se tiene es el relato que hace Tomás Carrasquilla en su novela *“La Marquesa de Yolombó”*, pero en ninguna parte menciona la palabra Seresesé, él habla de mapalé mestizo. Según Carrasquilla, esta danza la bailaban seis parejas mixtas y cada uno de los integrantes llevaba dos blandones (antorchas encendidas). Su planimetría está sustentada en: filas, cruces, molinetes y círculos, con paso adelante y atrás y doblando el cuerpo, meneos y remeneos de cadera, giros vertiginosos y movimientos compulsivos

Tomás Carrasquilla, en la Marquesa de Yolombó, dice, que esta danza ya se bailaba a mediados del siglo XVIII y la describe así: *“Es el mapalé delicioso. Son doce: fórmese una fila de negros a un lado y negras del otro; alzan los blandones a igual altura y a un solo golpe; se cruzan, se alternan, los brazos se entrelazan, se traban con llamas, cara a cara, blanqueando los ojos se magnetizan. Acentúan el compás con el pie experto, ya hacia adelante, ya hacia atrás. Bordan y dibujan sin desplegarse un ápice. Se alzan, se menean, se doblan y se agachan, van a caerse, más aún tiempo mismo, se desprenden en rueda, levantan las diestras y las acumulan en el centro en un solo foco, mientras las siniestras, junto al suelo un círculo concéntrico. Rompen de pronto y aquello sigue por parejas. Es el desvanecerse supremo. Remenean las caderas en convulsivo zarandeo; tiemblan los senos, cual si fueran gelatinas. Jadean aquellas voces, se aspean aquellos cuerpos barnizados por el sudor, relumbran los ojos, los aros y las gargantillas, se estremecen los cuerpos en un espasmo; tornan a inclinarse, a erguirse, se afianzan en los remos, lanzan los bustos hacia atrás, arrojan las teas y terminan”*.

Académicamente, y para el espectáculo artístico, Delia Zapata creó una coreografía basándose en el relato de Carrasquilla, y le dio el nombre del Seresesé, por eso hoy no se habla del mapalé mestizo. Esta creación de Delia fue a comienzos de los años 60. La coreografía se compone de hileras-filas combinadas con círculos y mucho juego de antorchas. El lenguaje corporal y el dialogo escénico corresponde a lo descrito por Carrasquilla, pero en algunos pasajes se le introduce movimientos propios del mapalé. La música fue creada por los Gaiteros de San Jacinto.

Se / se seré mayor / Juan Gabino viene / camino pa' Mompox /

Bonita tu choza de palma

Bonita tu carasol

Bonita la que está adentro

Dentro de mi corazón.

Sesese, seré mayor / Juan Gabino viene / camino pa' Mompox /

Playa arriba y playa abajo

Va mi pañuelo volando

Y en el aire va diciendo

Yo de Ti me estoy enamorando.

Sesese, sere mayor / Juan Gabino viene / camino pa' Mompox /

La coreografía creada por Delia Zapata se popularizó en toda Colombia, y formó parte de los espectáculos folclóricos en las décadas de los setenta y los ochenta. El juego de antorchas encendidas era el efecto más interesante de esta danza, sobre todo en sitios cerrados donde se podían apagar las luces del escenario; pero la contaminación que producía los combustibles que se usaban y los riesgos de incendio, llevaron a la prohibición de las antorchas, y así se perdió el impacto principal del Seresesé, y se le restó fuerza como espectáculo artístico. Algunos grupos reemplazaron las antorchas con linternas, pero el efecto no resultó positivo; como consecuencia esta danza fue desapareciendo del repertorio de los grupos de danzas de Colombia.

VERSIÓN ALBERTO LONDOÑO

Esta coreografía se apoya en la descripción de Tomás Carrasquilla y la creación de Delia Zapata y con los aportes creativos de su autor. Su estructura básica son: filas, hileras, corredores, cruces, círculos y molinetes. En su lenguaje corporal sobresale la remada, que es como la rutina base y el centro del diálogo escénico, donde se construye la trama, con los movimientos de caderas, el juego de antorchas, las sacudidas de tronco, los giros y contra giros. Sobre el paso básico o clásico de este baile, Carrasquilla no hace una descripción propia de sus movimientos, por lo tanto, en la mayoría de las versiones coreográficas de Seresesé, son experimentales y con funcionalidad proyectiva. Esta propuesta fue creada a finales de la década de los años 60 para el grupo de danzas del Instituto de Popular de Cultura del municipio de Medellín y se estreno en 1967 en el

Festival Folclórico de Ibagué. Esta versión tiene una introducción a manera de ambientación y ubicación de contexto, con voces, tambores y efectos corporales con juego de antorchas.

INTRODUCCIÓN

CANTO-suena tambor/tambor repicador/ **Redoble de tambor**-**VOCES**-que oscura que esta la noche/la noche que oscura esta-**Redoble de tambor**-**CANTO**-negro, negro renegrido/negro hermano del carbón/negro de negro nacido/negro ayer mañana y hoy-**redobles continuos de tambores**-Corriendo llegan al escenario los bailarines, con sus antorchas encendidas y levantadas al máximo, a un golpe seco de los tambores, todos se detienen y quedan congelados. **CANTO**-algunos creen insultarme/gritándome mi color/más yo mismo lo pregonó/con mi cara frente al sol-**todos cantan**-negro he sido/negro soy/negro ayer mañana y hoy-**lo repiten varias veces**-de nuevo REDOBLES DE TAMBORES. Todos los bailarines giran varias veces sobre su cuerpo con antorchas en alto y se ubican formando 4 filas.

Comienza la música y el canto.

Se-se-se /sesere mayor / Juan Gabino viene / camino pa' Mompox / . Se repite varias veces en coro.

Bonita tu choza de palma

Bonita tu carasol

Bonita la que está adentro

Dentro de mi corazón

Se-se-se/ sesere mayor/Juan Gabino Viene camino pa Mompox/ Se repite varias veces en coro.

COREOGRAFIA

Fg.1-Remada: Comienza la música y el canto, los bailarines están intercalados Hombres con Mujeres, en sus puestos, con sus voces, con movimiento de cuerpo y vaivén de antorchas acompañan el primer verso. Terminado los coros. Suena el primer redoble de tambores, los bailarines giran varias veces sobre su derecha, a un golpe de tambor, todos al tiempo se arrodillan, los que configuran las 2 filas del centro quedan enfrentados entre sí, y las 2 de

los extremos dando espalda a los del centro, todos quedan en congelado con los brazos en alto. Comienza de nuevo la música.

Sesese, seré mayor / Juan Gabino viene / camino pa' Mompox /

Playa arriba y playa abajo

Va mi pañuelo volando

Y en el aire va diciendo

Yo de Ti me estoy enamorando.

Sesese, sere mayor / Juan Gabino viene / camino pa' Mompox /

Con este canto los bailarines hacen rotaciones de tronco acompañados con balanceo de brazos, seguidamente viene la remanda. Esto se realiza doblando bien el tronco hacia adelante, hasta que los brazos o las antorchas rocen el piso, de inmediato enderezan su tronco para repetir lo anterior por 4 veces más; luego dan medio giro para cambiar de posición y arrodillarse en la pierna contraria. Todos quedan enfrentados y repiten lo de la figura anterior hasta que cambia la música y a un golpe de tambor todos se levantan al tiempo. La música ya no para más y todo el tempo los músicos alternan la parte cantada con música instrumental.

Fig. 2. Inclinaciones: Todos los bailarines están frente al público, brazos en alto y balanceando el cuerpo con vaivén de caderas a lado y lado, cuando cambia la música, todos hacen rotación de tronco acompañado con balanceo de brazos en alto, a un golpe de tambor todos al tiempo inclinan su tronco hacia adelante. Con el primer compas cruzan pie derecho adelante, inclinan el cuerpo siguiendo el movimiento del pie, con el segundo compas el pie de adelante regresa atrás y endereza el tronco, (es como si se estuviera remando en un galeón), estos movimientos se repite varias veces de frente, seguidos de otra serie igual, pero dando frente, primero sobre un costado y luego sobre el otro, para terminar en giros sobre el cuerpo y antorchas en alto, cuerpo muy erguido y piernas separadas.

Fig. 3. Sacudida: Con la posición anterior todos marcan paso lateral, acentuando la punta del pie y moviendo la cadera, después de 4 compases todo sacuden sus antorchas en alto y saltando continuamente en las puntas de ambos pies, sacudiendo hombros y moviendo cadera; después de 4 compases inclinan su tronco hacia adelante pero con la mirada al frente, repiten este moviendo 4 veces más, pero inclinando y enderezando su cuerpo a cada compás (remada), manteniendo las antorchas en alto y sacudiendo hombros, posteriormente en dos compases se desplazan en forma lateral todos al tiempo; pero los

que configuran las filas de por fuera lo hacen hacia el centro del escenario y los de adentro hacen hacia lo contrario ósea Asia afuera, este movimiento se repite cuatro veces.

Fig. 4. Ganchos de brazos en alto: Todos están dando frente al público, brazos comí flexionados a la altura del pecho y marcando paso adelante y atrás, destacando los movimientos de cadera, simultáneamente van girando todos sobre la derecha; al quinto compás las hileras del centro se enfrentan, y las de por fuera continúan haciendo lo mismo en sus puestos; todos exageran los movimientos de: cadera, brazos y antorchas; las 2 hileras de por fuera se acercan un poco a las del centro, todos mantienen el mismo lenguaje corporal. Los que forman las hileras del centro enganchan sus brazos derechos, flexionan los codos, pero manteniendo las antorchas en alto, con esta posición giran rápidamente como si se persiguieran unos a otros, mientras tanto los de los costados giran en sus respectivos puestos; los del centro al cuarto compas se sueltan de los brazos, de inmediato y con ambos brazos en alto giran continuamente sobre sus cuerpos y van a ocupar los puestos de los que estaban en los costados, para que estos se desplacen hacia el centro en la misma forma que lo hicieron los primeros y ejecuten la figura de ganchos durante 4 compases; luego todos al tiempo giran sobre sus cuerpos, para de inmediato repetir todo lo anterior en 4 compases, una vez a un lado y otra al contrario; terminada esta figura, pasan a remada, para ir a configurar dos círculos, M por dentro H por fuera.

Fig. 5. Rotación: Con paso de remar, los dos círculos giran al contrario de las manecillas del reloj, luego los convierten en dos hileras, intercalados H con M; donde ejecutan el juego de antorchas con mucho movimiento de caderas, brazos en alto, sacudidas de hombro y vaivén de cuerpos.

Fig. 6. Individuales: Manteniendo las 2 hileras, con paso lateral y rotación de brazos a lado y lado, la última M y el último H de las filas opuestas avanzan hasta encontrarse en el centro en la parte posterior del escenario; cuando se encuentran, los dos avanzan hasta la parte de adelante del escenario, con el paso y la figura que deseen ejecutar; mientras tanto los demás marcan paso en sus respectivos puestos. Cuando la primer pareja llega a la parte de adelante, la siguiente hace el mismo desplazamiento que hizo la primera, pero ejecutando su propia figura personal, a la segunda la sigue la tercera y así sucesivamente hasta que todas las parejas participantes regresen a su puestos de las hileras; cada pareja que llegue a la parte de adelante se separa en giros, mujer sobre la derecha y hombre sobre la izquierda, cuando se termina de ejecutar las figuras personales, todos quedan formando cuatro filas, M a la derecha y H a la izquierda.

Fig. 7. Final: Con paso lateral, movimientos de cadera, rotaciones de tronco y balanceo de antorchas ejecutan el siguiente desplazamiento. Como en la figura anterior, la última M y el último H, se desplazan por la parte de atrás del escenario hasta encontrarse en el centro,

luego converger, mujer a la izquierda y hombre a la derecha, para ir a colocarse detrás del último de su correspondiente fila. Mientras los primeros ejecutan su desplazamiento los demás avanzan hacia la parte de atrás del escenario, de espalda al público realizan el mismo desplazamiento que hicieron los dos primeros; de esta forma todos se desplazan para ir a configurar dos cuadros, uno a cada lado del escenario. Manteniendo esta figura y con paso lateral, se desplazan inclinando y levantando el tronco continuamente, esto cuando el desplazamiento es a los costados o al centro, pero cuando lo hacen hacia el centro en la parte de adelante, bailan dando frente al público, separándose y acercándose a cada compás, cuerpo recto y sacudiendo sus antorchas. Después de 4 compases se desplazan girando sobre sus cuerpos, para convertir los cuadros en 2 círculos intercalados, H y M, frente con frente. Con esta posición repiten la figura de los ganchos de brazos, 4 compases sobre la derecha, 4 sobre la izquierda; cambiando de brazos en la mitad y girando sobre su cuerpo en 2 compases. Al finalizar esta figura todos los bailarines se dispersan libremente por el espacio disponible, lo hacen bailando en forma individual, pero con enfrentamientos entre H y M. De esta forma van abandonando el escenario unos por derecha y otros por izquierda.

En esta coreografía se describe el lenguaje corporal en cada uno de los diálogos (figuras), pero sin detalles específicos sobre la parte motriz, solo dispongo de un vídeo del grupo experimental de danzas de la UdeA, que se puede consultar en mi canal youtube y que ustedes recibirán a través de su correo electrónico. No responde a las de la coreografía que aquí se propone, pero su lenguaje y sus diálogos son un buen referente, para aplicarlos a esta propuesta coreográfica.

El vídeo y lo que les cuento en este documento son soportes suficientes para que un coreógrafo pueda crear su propia versión de la danza del seresese, no pretendo que la copien al pie de la letra. La idea es que esta danza que los esclavos africanos bailaron en las fiestas de corpus y de Sanjuán del municipio de Yolombó Antioquia en tiempos del siglo 20 y que gracias a la narración que Tomas Carrasquilla hace en su novela la marquesa de Yolombó.

Enlaces videos



<u>Vueltas antioqueñas</u>	<u>Pasillo voliao</u>
<u>Danzas de carriel</u>	<u>Pasillo voliao en Tutucán</u>
<u>6 versiones de vueltas</u>	<u>Bullerengue urabaense</u>
<u>Pasillada paisa</u>	<u>Los gallinazos</u>
<u>El guatín</u>	<u>Guatín hombres solos</u>
<u>Guatín mixto por pareja</u>	<u>Cachada</u>
<u>Redova</u>	<u>Paisas y café</u>
<u>El seresesé</u>	<u>Vestidos proyección danza paisa</u>

BIBLIOGRAFIA

ABADIA MORALES, Guillermo. Compendio General del Folklore Colombiano. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, Imprenta Nacional, 1973.

CARRASQUILLA, Tomás. Obras Completas. Primer centenario, Medellín, Bedout, 1958.

DAVINSON, Harry C. Diccionario folklórico de Colombia. Bogotá, Banco de la República, 1970.

GUTIÉRREZ, Benigno A. De todo el maíz. Medellín 1948.

JARAMILLO LONDOÑO, Jacinto, Danzas nativas colombianas. Bogotá, Liberia voluntad, (Año?)

JARAMILLO LONDOÑO, Agustín. Testamento del paisa. Medellín, Bedout, 1967.

LONDOÑO, Alberto, Danzas colombianas, Editorial, Universidad de Antioquia, 1996.

OTRAS FUENTES: Investigaciones, entrevistas, talleres, conversatorios con “sabedores” tradicionales de varias veredas del Valle de Aburrá y del Oriente antioqueño. La memoria personal acumulada de 60 años vividos en el mundo del folclor coreomusical de Colombia.

ESCRITURA COREOGRÁFICA PARA LA DANZA FOLCLÓRICA COLOMBIANA

Alberto Londoño

La danza colombiana necesita de un sistema de escritura, con un lenguaje común que pueda ser comprendido e interpretado por todos los trabajadores de la danza. La música tiene su sistema, con el cual los compositores pueden escribir sus creaciones y los músicos interpretar lo que estos escriben. Coreógrafos y bailarines debemos tener un método propio que nos permita escribir la danza tradicional. Para esto se requiere de un sistema, de una terminología y un simbolismo convencional que pueda ser interpretado por los que trabajan con la danza folclórica.

La historia nos cuenta que en muchas partes del mundo, se usan sistemas de escritura coreográfica, pero por lo general son para ser aplicadas en la danza académica y están sustentadas en la técnica del Ballet Clásico. Estos sistemas resultan ser muy complejos y no se pueden aplicar en la danza folclórica. Esta propuesta es una alternativa provisional que puede servir como punto de partida, para que entre muchos, construyamos un sistema que nos permita escribir nuestras creaciones coreográficas.

En Colombia los sistemas de escritura son personales, exclusivos y están fundamentados en los conocimientos que cada coreógrafo o director de grupo tiene sobre danza, y la terminología con que se trabaja es muy personal, lo cual no permite un lenguaje común. Por ello, se hace necesario unificar los diferentes métodos existentes y sobre todo la terminología, dentro de un lenguaje compartido que todos los que trabajan la danza folclórica, lo enseñemos a nuestros alumnos y a los integrantes de los grupos que dirigimos. Por lo tanto es necesario discutir sobre los sistemas personales, para analizarlos y unificar conceptos técnicos y académicos y sobre todo los aplicados en el lenguaje corporal propio de los bailes tradicionales, para complementarlos con los principios básicos de la danza académica: (Ballet Clásico y Danza Contemporánea).

Este sistema de escritura coreográfica que propongo como punto de partida para discutir y para que todos compartamos, es producto de más de veinte experimentos con grupos de danzas y principalmente, con los alumnos de la Escuela Popular de Arte, EPA, donde trabajé durante 25 años y que en mis clases de técnica de la danza incluía un módulo sobre escritura coreográfica. La recolección de trabajo de campo me fue muy útil, ya que me permitió registrar buena parte de las danzas que investigué, principalmente lo correspondiente a la planigrafía.

Esta propuesta contempla tres componentes básicos: ABREVIATURAS, TÉRMINOS, SÍMBOLOS Y SIGNOS CONVENCIONALES. Para describir el lenguaje corporal, los desplazamientos, configuración de las figuras y características propias de la puesta en escena; se sugieren unas letras, para referirse a términos y palabras que se repiten con mucha frecuencia dentro de la descripción de una coreografía y cuando un movimiento o desplazamiento se repite varias veces a la letra, se le agrega el número requerido. (V4) Esto quiere decir que se dan cuatro vueltas; con estas abreviaturas se ahorra tiempo y espacio.

ABREVIATURAS

H	Hombre (s)	Y:	Intercalado (s)
HM:	Hombro (s)	IZ:	Izquierdo (s)
M	Mujer (s)	ZZ:	izquierdo con izquierdo
MN:	Mano (s)	IN:	Intercalados
MM:	Mano con mano	A:	Avanzan, Avanzar
E:	Espalda (s)	AA:	Agachado (s)-
EE:	Espalda con espalda	AB:	Abrazo, abrazado (s)
ES:	Escalonados	AR	Arrodillado (s)
F:	Frente	T:	Tiempo (s)
FF:	Frente con frente	TO:	Tomar, tomados
FG:	Figura (s)	TR:	Tronco
FU:	Fuerza	B:	Bailarín (a)
FX:	Flexionar, flexionado	BR:	Brazo (s)

BB:	Brazo con brazo	RP:	Repetir
C:	Circulo (s)	RL:	Relevos
CM:	Compas	RD	Rededor
CO:	Configurar	V:	Vuelta (s)
CQ:	Coqueteos	VV:	Doble vuelta
CM:	Cambio	VS:	Valseo
CP:	Cuerpo	S:	Suelto (s)
CT:	Cintura	SA:	Saltar, saltando)
CR	Corporal	P:	Puesto (s)
D:	Derecho (a)	PR:	Persecución
DD:	Derecho con derecho	L:	Lado
DA:	Diagonal, diagonales	LA:	Lateral
DR:	Dirección	LV:	Levantado, levantan, levantar
DT:	Detienen	LN:	Línea
G:	Giro (s), girar, girando	LG:	Lenguaje
GG:	Doble giro	Z:	Zapateo (s)
GA:	Gancho (s)	X:	Por
GR:	Grupo (s)	+:	Más
R:	Rutina		

Para determinar las veces en que se repite un movimiento, se le agrega el número correspondiente. Ejemplo: 4G, es cuatro giros; 3V, es tres vueltas; 4CO, es cuatro compases; 12T, es doce tiempos; 2VXD, es dos vueltas por derecha; R5, es repite 5 veces la misma figura, el mismo paso etc. Todos G al TXD, quiere decir que todos giran al tiempo por la derecha.

El siguiente ejemplo es un poco más extenso y nos da una visión más amplia sobre la aplicación del sistema.

H Y M describen un C en DR opuestas, H X dentro Y M X fuera, después de 16T, todos se DT y CN 2 C concéntricos; a Continuación, los H, dan 2V al RD de su pareja, después de 4CN, los H Toman la M D de su pareja y la hacen G sobre su CP 4 veces, se DT y G 4 veces + por el L contrario, todo

esto se hace en 8 CN, en 4 TI +, los H se AR y las M G a su alrededor, 2 veces ala D y 3 a la IZ, los H se LV y con su M-D= toman X la CT a su pareja.

Traducción del ejemplo anterior: Hombres y mujeres describen un círculo en direcciones contrarias, hombres por dentro y mujeres por fuera, después de dieciséis tiempos todos se detienen y configuran dos círculos concéntricos, de inmediato los hombres dan dos vueltas alrededor de su respectiva pareja, después de cuatro compases los hombres toman la mano derecha de su pareja y la hacen girar sobre su cuerpo cuatro veces; se detienen para girar cuatro veces por el lado contrario, todo esto se hace en ocho compases; en cuatro tiempos más, los hombres se arrodillan y las mujeres giran a su alrededor, dos veces a la derecha y tres a la izquierda, los hombres se levantan y con su mano derecha toman por la cintura a su pareja.

Este método exige la memorización de las abreviaturas y para conseguir habilidad en el manejo del sistema se requiere de mucha práctica. Para aprender y dominar la transcripción y la descripción de las coreografías se recomienda experimentar entre compañeros durante los ensayos preparatorios para una presentación.

No es necesario aplicar de una vez todas las abreviaturas, se puede empezar a trabajar con algunas sobre todo con las más comunes: H, M, D, IZ, G, V: hombre, mujer, derecho, izquierdo. Giro, vuelta; combinadas con los números, los cuales indican las veces que se realiza el movimiento, para poder aplicar con eficiencia el sistema. A esta primera parte se van agregando gradualmente otras letras como: C: compas; T: tiempo; A: avanzar; E: espalda; F: frente; I: intercalados; S: sueltos; P: puesto; L: lados; Z: zapateo; -: menos; =: iguales.

Cuando se haya adquirido dominio de estas abreviaturas, se sigue con las dobles: AA: agachados; CC: doble círculo; DD: derecho con derecho; HH: hombro con hombro; II: izquierdo con izquierdo; MM: mano con mano; GG: doble giro; VV: doble vuelta; SS: doble salto; ZZ: zigzag. Dominando este segundo grupo, iniciamos la incorporación gradual de las demás abreviaturas, de acuerdo con las habilidades de quien aplica el sistema.

TERMINOLOGIA

Para mayor entendimiento, es necesario redefinir semánticamente algunos términos, ya que en danza, muchas veces estos se apartan de lo que dice el diccionario y se les asigna un contenido simbólico, por correlación al significado propuesto por la Academia de la Lengua. Muchos de ellos son polémicos, puesto que no hay unidad de criterios sobre su significado y su aplica-

ción es personal. Estos son algunos términos, según el pequeño Larousse y las propuestas para que sean analizados y discutidos, por tanto su aplicación y adopción se someten a la voluntad del lector.

Baile: “Serie de mudanzas que hacen los que bailan.”

Danza: “Serie de movimientos cadenciosos del cuerpo, bailar, ejecutar movimientos”.

Para mí, baile es la acción de danzar y danza es el planteamiento estructural que se le da a un baile. Por esta razón decimos, “qué danza van a bailar, o bailaron la danza de... “. En este sentido, baile son los movimientos rítmicos que se realizan con el cuerpo y danza es la elaboración artística, la puesta en escena.

En otras palabras, baile es la expresión corporal y rítmica hecha por las personas libremente, al compás de un ritmo determinado, sin organización en los movimientos y sin una temática específica. En danza, la expresión corporal corresponde a una coreografía en la que el lenguaje corporal obedece a un tema determinado y tiene un orden preestablecido. Otra definición es la siguiente: baile se refiere a las fiestas sociales o a los llamados bailes de salón, donde las parejas se mueven libremente, de acuerdo con su capacidad y a su estado anímico. Danza, son los bailes que tienen una organización, un tema, una coreografía y un sentido estético.

Coreografía: “Es el arte de la danza o del baile; o la representación en el papel de un baile por medio de gráficos. También, coreografía es la estructura general de una danza.

Estructura: es la armazón o, la puesta en escena de una danza; en ella se incluyen todas las partes y secuencias: planimetría, planigrafía, estereometría y la parafernalia.

Planimetría: “Medición de los planos”. En danza, el plano es el que distribuye las figuras dentro de una coreografía. Es la que determina el orden de las figuras, los movimientos y distribuye el espacio. “Es el plano de la coreografía”

Planigrafía: son los gráficos que se trazan en el papel y que, dentro del plano, señalan o marcan las figuras geométricas, que indican los desplazamientos que los bailarines deben hacer sobre la superficie plana.

Estereometría: “Parte de la geometría que trata de la medición de los sólidos”. En danzas son todos los movimientos que hace el bailarín con su cuerpo (lenguaje corporal); comprende pasos, figuras y actitudes corporales.

Paso: “Movimiento del hombre o el animal que mueve los pies para cambiar de lugar”. En danza, son todos los movimientos que se hacen con las extremidades inferiores, los cuales se dividen en paso de rutina y pasos complementarios.

Paso de rutina: es el paso base de una danza, el que predomina dentro de una coreografía. En el folclor colombiano se presentan algunas danzas que tienen varios pasos de rutina y para diferenciarlos, los numeramos en el orden de aparición dentro del desarrollo coreográfico o de acuerdo con la importancia que tienen dentro de la danza. En el bambuco por ejemplo, el paso de rutina es el escobillado; en el torbellino, el caminadito; en la cumbia hay dos pasos de rutina, uno para la mujer y otro para el hombre; cuando se presenta esta situación se debe hablar de rutina para hombre y rutina para mujer.

Paso complementario: son todos aquellos pasos que aparecen ocasionalmente en una danza y con una función determinada, o para la ejecución de una figura especial; pero no es permanente en el desarrollo de la coreografía. Existen danzas con varios pasos complementarios; en este caso, como en el anterior, se recurre a la numeración de acuerdo con el orden de aparición dentro de la coreografía, o también se acostumbra darle nombres propios que por lo general corresponden, al de la figura en la cual se emplea dicho pasó. En el bambuco por ejemplo, se llaman paso de coqueteo, paso picado, o paso de cruce, aguacates, o paso de codos, paso del beso. Tanto los de rutina como los complementarios tienen variantes, muy similares entre sí, la diferencia está en la forma de colocar los pies, o desplazarse en el piso. En el bambuco el paso de rutina es, como se ha dicho, escobillado, sin embargo este aparece con tres variantes: pie cruzado con paso corto y con paso largo, escobillado lateral y escobillado con pie en el aire. También se presentan diferentes estilos, pero la mecánica de ejecución es la misma, por tanto no se deben confundir los estilos con las variantes.

En el bullarengue, el paso de rutina se emplea en tres, o cuatro formas: en avance, de frente, lateral, en retroceso, girando sobre el cuerpo; estas formas no se puede considerar pasos; son solamente variantes de la rutina básica que obedecen a las características propias del baile.

Desplazamiento: “Traslado de un lugar a otro”. En danzas es el recorrido que el bailarín hace sobre la superficie plana, bien para cambiar de puesto, o para pasar de una figura a otra; estos desplazamientos se pueden presentar de las siguientes maneras: de frente, en retroceso, lateral y en giros. No importa si el escenario se recorre de atrás a adelante o de izquierda a derecha; lo importante es la colocación del cuerpo; de frente es cuando se avanza

hacia adelante, o sea hacia donde se está mirando. En retroceso cuando el bailarín avanza de espaldas, o sea que mira a una parte y avanza hacia el lado opuesto. Lateral, cuando el bailarín se desplaza de lado, a la izquierda o a la derecha y los pies van uno al lado del otro, o se cruza un pie por delante del otro. Decimos desplazamiento en giro cuando se avanza en cualquier dirección dando vueltas sobre su propio eje. Los desplazamientos se clasifican así: persecución, directo, simple, alternado, escalonado y surtidor

Persecución: como su nombre lo indica, los bailarines se persiguen unos a otros; siguiendo a quien encabeza el desplazamiento, que es el responsable del recorrido; los demás se limitan a seguir al primero. Para ejecutar una persecución se necesita como mínimo, dos personas. Estos desplazamientos pueden ser en línea recta, o en curva; las formas más comunes son círculos, caracolas, ochos y espirales, aunque también se presentan en línea recta.

Directo: cuando los desplazamientos son hechos en línea recta, donde cada bailarín tiene su propio recorrido y nadie avanza detrás de otro, por esto decimos que un “desplazamiento por directo”. Directo es el camino más corto para cambiar de figura o para trasladarse de un lugar a otro; en este desplazamiento cada bailarín es responsable de su propio recorrido.

Simple: cuando todos los participantes en una figura se movilizan al mismo tiempo, ya sea en la misma dirección o en caminos opuestos.

Alternado: cuando los participantes en una figura se dividen en dos grupos, primero se desplaza uno, luego el otro. Este desplazamiento puede ejecutarse por parejas, o en forma individual

Escalonado: cuando los participantes en una figura se dividen en más de dos grupos y los desplazamientos presentan por lo menos tres secuencias; o sea que en primera instancia, se desplaza un grupo y cuando este llega a su nuevo puesto, sigue el segundo, luego el tercero y así sucesivamente hasta terminar el número de grupos. Este desplazamiento también puede realizarse: individualmente, o por pareja.

Surtidor: Es cuando un grupo surge a dos, tres y más unidades, o a la inversa, varias unidades surten a un grupo, en el primer caso, los recorridos son por divergencia y en el segundo por convergencia. Cuando el grupo surge a dos unidades, el bailarín que lo encabeza se desplaza en una dirección y el segundo al contrario, el tercero sigue al primero y el cuarto al segundo y así sucesivamente hasta que todos queden formando dos unidades, cuando se surge a tres, el tercer bailarín no se coloca detrás del primero, sino que surge a la tercera unidad y el cuarto a la primera, el quinto a la tercera y así suce-

sivamente. Si son cuatro las unidades, los primeros cuatro se distribuyen en unidades diferentes, la segunda tanda de cuatro hace lo mismo y así hasta que configuren las cuatro unidades. Cuando son cuatro unidades las que surten a un grupo; los cabeza de unidad, se encuentran en el centro del escenario y allí se intercalan de uno en uno para ingresar a la unidad que están surtiendo, este procedimiento se puede ejecutar comenzando por la parte de adelante, o por la de atrás, en este caso los que encabezan el recorrido son los que están de últimos.

Cuando el surtidor es a la inversa, o sea que varias unidades surten a un grupo, los desplazamientos son en convergencia y el proceso se hace así: Si son dos unidades las que surten a un grupo, los bailarines que encabezan se intercalan de uno en uno, en el sitio donde se va a formar el grupo, luego lo hacen los segundos, después los terceros, etc.; cuando son más de dos unidades las que surten, se sigue la misma idea, o sea que todos los que encabezan lo hacen en primera instancia, luego los segundos y así hasta que desaparezcan las unidades.

Figura: “Forma exterior de un cuerpo; en geometría, conjunto de puntos de líneas o superficies”. En danzas, es la forma de los bailes, lo que se ve, las figuras que muestran los bailarines, lo que se quiere expresar dentro de una temática. Las figuras son las que dan forma y vida a un tema. Existen cuatro clases de figuras: planigráficas, corporales, parafernáticas y geométricas.

Figuras planigráficas: son las que se hacen sobre la superficie plana (escenario, o piso), donde se baila y que se representan en el papel con un gráfico; estas figuras pueden ser descritas o configuradas. Las primeras son las que forman los bailarines en el piso con sus desplazamientos y pueden ser ejecutadas, individual o colectivamente; las segundas obedecen a la formación de los danzantes, quienes con sus cuerpos forman una figura geométrica, círculo, caracola, ocho o formas de letra, como equis y cruz, este tipo de figura solo puede ser configurada en forma colectiva, se presentan formas detenidas, o con desplazamiento; las primeras tienen dos características: congelada o con movimiento corporal.

Figuras corporales: son las que se forman con los cuerpos: Individuales, cuando las realiza una sola persona; de pareja, o de subgrupo, estas deben ser de tres personas o más bailarines, pero nunca la mitad de los participantes en la danza; el grupo se puede dividir en varios subgrupos y cada uno puede hacer una figura diferente, o la misma. Son figuras de conjunto, o de grupo; cuando todos los bailarines participan en la figura.

Figuras parafernáticas: Son aquellas figuras que requieren de elementos físicos para poderlas formar: palos, cintas, cuerdas, etc.; este tipo de figuras son muy frecuentes en las danzas de trenza, como la danza de las cintas, los indios farotos y en los matachines; donde la barbacoa y la casilla, se hacen con las varas que llevan los bailarines.

Figuras geométricas: En estas se funde lo planigráfico con lo corporal, como las que se forman con los cuerpos de los bailarines y que obedecen a un gráfico dentro del plano. Estas figuras también se conocen como configuradas.

Parafernalia: “De parafernales (pheme) dote, dícese de los bienes de la mujer no comprendidos dentro de la dote personal”, es como el ajuar que las mujeres, que antiguamente llevaban al matrimonio y, de esta acepción; en danza se ha dado el nombre de parafernalia a todos los implementos que llevan los bailarines en un baile, los que se dividen en tres categorías: vestuario, utilería y escenografía.

Vestuario: Es lo que el bailarín se coloca sobre su cuerpo; comprende tres aspectos: Traje, atuendos y adornos. El traje: son las prendas con que se cubren el cuerpo; en el hombre: Pantalón y camisa; en algunos casos, camisilla y pantaloncillos largos que alcanzan a verse, estos son muy usados en Santander, Cundinamarca y Boyacá. En la mujer, la falda, la blusa, las enaguas, los pantalones largos llamados “policías” en Antioquia. También los corpiños cuando están a la vista del público.

Atuendos: Son los complementos funcionales que se agregan al traje: Ruanas, pañolones, ponchos, sombreros, carrieles, mochilas, alpargatas o cotizas, etc. Estos obedecen a las necesidades del medio en el cual se desenvuelven los portadores originales de la danza, a la ubicación geográfica que el coreógrafo quiere darle a su creación artística.

Adornos: Son complementos que, a diferencia de los anteriores, no obedecen a una necesidad funcional, sino que corresponden al gusto, a los recursos económicos de que se dispone y al estatus social a que pertenecen los depositarios y creadores de la danza o el baile original. Dentro de los adornos más comunes tenemos: Flores, moños, balacas, turbantes, collares, aretes, pulseras y cualquier otro elemento usado con el fin de adornar la figura personal. En el hombre los adornos casi no aparecen, a excepción de, algunos que son colocados en el sombrero, el carriel y de los estuches de las peinillas o machetes que llevan al cinto.

Utilería: son los complementos materiales que intervienen en una danza; que no se llevan sobre el cuerpo y que por lo general sirven para reforzar la idea

temática; los más frecuentes son: palos, cuerdas, cintas, o cuerdas para las danzas de trenza, canastas, silletas, vasijas, bateas, arcos, flechas y lanzas, etc.

Escenografía: son aquellos objetos colocados en el espacio donde se va a bailar, los cuales sirven como decoración y ambientación del escenario. En la danza folclórica colombiana casi no se usa escenografía, no porque no sea útil, sino porque el espacio en el cual se hacen las presentaciones, por lo general, no tienen condiciones adecuadas para un espectáculo artístico.

CARACTERÍSTICAS: Las danzas folclóricas en sus coreografía presentan formatos, o puestas en escena donde los bailarines trabajan en forma: independiente, interdependiente, o dependiente.

Independientes: Cuando el bailarín se mueve libremente, sin depender de nadie; esto se presenta principalmente en danzas donde hay participación libre, sobre todo en bailes de salón, reguero y cuando se presentan enfrentamientos de parejas, como en el mapalé.

Dependientes: Cuando los bailarines tienen que coordinar entre si los movimientos, ya sea con su pareja o con los demás participantes; esta característica es la más frecuente en las danzas de grupo.

Interdependiente: Cuando se alternan las dos situaciones, o sea, independencia con dependencia; esto se presenta cuando, en alguna parte de la coreografía los bailarines se mueven o desplazan libremente y en otras, tienen que coordinarse entre sí. En la práctica, se presenta independencia individual y de pareja; individual cuando la persona baila suelta y libre, sin tener en cuenta a los demás bailarines; de pareja, cuando dos bailarines coordinan entre si sus movimientos, pero a la vez son independientes de las demás parejas, o sea que cada pareja baila a su manera y con su estilo. Estas danzas por lo general tienen partes donde los intérpretes bailan en grupo, coordinadamente y en otros momentos una pareja pasa al centro del escenario para ejecutar una figura determinada, mientras que los demás lo hacen en puestos fijos bailando, o marcando paso.

Con relación a la planigrafía, los desplazamientos pueden ser dependientes, independientes o interdependientes; pero muchas veces estos coinciden con los movimientos corporales, por tanto se pueden presentar danzas independientes en el lenguaje corporal y dependientes en el desplazamiento planigráfico, o viceversa; ejemplo, la cumbia tiene forma circular en su planigrafía, de la cual dependen todas las parejas que participan en el baile, pero en lo referente al lenguaje corporal las parejas son independientes, pues cada

pareja baila libremente, pero sin salirse del círculo colectivo; el hombre y la mujer tienen movimientos y actitudes corporales muy peculiares, diferentes y lenguajes propios de su género; por lo tanto, la cumbia es una danza dependiente en la planigrafía e independiente en lo del lenguaje corporal (este-reometría), pero como las dos cosas se acoplan en una sola idea; la danza es interdependiente.

Otros términos empleados en el mundo de la danza son: hileras, filas, círculos, cuerdas, tomados, agarrados, abrazados, sueltos; con los que se presenta confusión, sobre todo en su aplicación, pues no existen criterios unificados sobre el contenido semántico de estos términos.

Hilera: Es la formación vertical, en la que los bailarines configuran una línea recta, colocados uno tras otro.

Fila: Es la formación horizontal, en la cual los bailarines se sitúan en línea recta, colocados uno al lado de otro. Una definición más concreta es, que la hilera tiene mucho fondo y poco frente, mientras que la fila tiene mucho frente y poco fondo.

Círculo: Formación redonda que conforman los bailarines sin unirse por alguna parte del cuerpo (suelos). Estos son muy repetitivos en los esquemas folclóricos.

Rueda: también es una formación redonda, pero en este caso los bailarines están unidos por alguna parte del cuerpo: Manos, Hombros, cintura; esta son muy comunes en las danzas de: Los toritos, los monos, la danza y la contradanza.

Tornados: Cuando dos personas o mas se unen por alguna parte del cuerpo; las más comunes son las de: manos, cintura y hombros; estos contactos pueden ser entre dos personas o entre todos los participantes. En las de pareja se pueden tomar de una mano, de las dos, ya sea frente a frente, o en forma lateral. Cuando se toman de la cintura por lo general están colocados uno al lado del otro y, casi siempre, es el hombre quien coloca su mano en la cintura de la mujer, en algunos casos, lo hacen recíprocamente; cuando se unen por los hombros, la colocación es similar a la de la cintura y es el hombre quien coloca su brazo sobre los hombros de la mujer. Colectivas; son las uniones hechas entre grupos, la cual es diferente a la de pareja; en este caso se unen unos con otros, ya sea formando rueda, hilera o fila, lo mismo ocurre si se unen por los hombros; estas dos formas son poco usadas, aunque no se pueden desechar, ya que resultan muy apropiadas para danzas colectivas.

Agarrados: En este caso la acción de unirse es diferente a la de tomados, pero en la práctica, son muy parecidos. Agarrados es cuando se sujetan unos a otros con fuerza, en la mayoría de los casos, con ambas manos; también puede ser de la mano, la muñeca, los hombros, o de la cintura; la diferencia entre tomados y agarrados, está en la intención y en la forma de unirse: en las uniones del primero la acción es suave, delicada y hasta con ternura; en cambio, en las agarradas son con fuerza, brusquedad y casi con violencia.

Abrazados: Es la forma en la que las parejas se toman en los bailes sociales, o sea que el hombre toma a la mujer con ambas manos, colocándole la mano derecha en la cintura y con la izquierda toma la derecha de la dama, quien por lo general, coloca su mano izquierda sobre el hombro y la derecha en la cintura (forma tradicional), muy frecuentes en danzas como: Pasillo, redova, parte de la danza y la contradanza, en general, en todas las danzas donde se presenta valseo dentro de la coreografía. Existen danzas donde se alternan las cuatro modalidades: sueltos, tomados, abrazados y agarrados.

Estilo: Son características propias que identifican a los bailarines, en la interpretación del lenguaje corporal propio de las danzas tradicionales, en las actitudes y en el comportamiento de las personas que crearon el baile, o de los que lo practican con frecuencia. En el mundo natural el estilo está influido por la topografía, el clima y corresponde a la idiosincrasia de cada comunidad, a su cultura y a su capacidad creadora del hecho folclórico.

Subir, bajar: Términos que son usados con mucha frecuencia por profesores y directores de grupos de danza folclórica. Para unos, subir es cuando los bailarines avanzan hacia el público, para otros, cuando avanzan desde el público a la parte de atrás del escenario. Con el término bajar sucede lo mismo. Para mí subir es cuando los bailarines avanzan hacia el público, o hacia donde está ubicado el profesor, y bajar, cuando los bailarines se alejan del público, o del profesor.

Congelados: Cuando los bailarines se quedan inmóviles, manteniendo la actitud corporal del último movimiento o de la última figura propuesta. También se le llama foto.

SÍMBOLOS Y SIGNOS

Los símbolos son las figuras gráficas que representan a personas o a personajes específicos como: diablo y virgen, en la danza de los matachines; la muerte y la vida, en la danza del garabato; capataz y muerto en la danza de la mina, etc. También son considerados símbolos los dibujos que representan

objetos o implementos físicos que aparecen dentro de una coreografía, tales como el pilón, el palo de las cintas y otros.

Signos: Convenciones que sirven como complemento en los esquemas gráficos de una coreografía y su figura representa una forma corporal, o indica un desplazamiento determinado; para simplificar el trabajo hacemos uso de esas figuras, las que denomino, signos convencionales. La mayoría de ellos no corresponden a las normas académicas, en algunos casos tienen relación con el significado original, con el que se le conoce. Pero, por lo general corresponden a un convencionalismo ajustado a las necesidades de la danza; pero no se puede confundir su funcionalidad académica, con la que se le da dentro de la escritura coreográfica.

+	Hombre
○	Mujer
--	Intercalados sueltos
l·l	Intercalados tornados de las manos
←	Dirección
↔	Hecho y deshecho
↔↔	Cruce, o cambio de puesto
→→→	Desplazamiento múltiple
[→	Enlace
└→	Llave
↺↻	Relevos
→	Primer desplazamiento
.....→	Segundo desplazamiento
---→	Desplazamiento para mujeres solas
—	Figura visible
.....	Figura posterior

	Reguero, regado, dispersos
	Giro simple
	Giro alterno
	Desplazamiento en giros
	Giros escalonados
	Vuelta
	Cero
	Giro de unidad
	Túnel
	Brazos al frente
	Brazos hacia abajo
	Brazos estirados a los costados
	Coqueteos sueltos
	Coqueteos tomados de las manos
	Espalda con espalda
	Arco de brazos
	Valseo
	Tornados de la cintura
	Brazos cruzados
	Tomados de los hombros.
	Agarrados de la cintura

 Hombros y cintura

 Ganchos

 Codos

 Cambio de línea

 Entrelazados

 Entremetidos

 Trenza

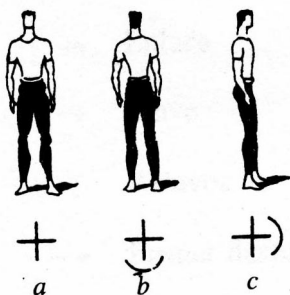
 Pasamanos

 Arrodillado

 Abrazo

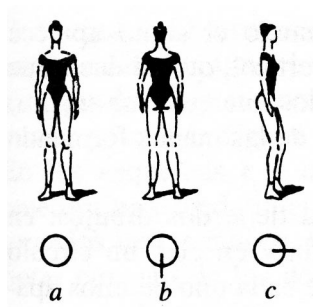
 Agarrado

 Beso

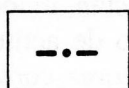


Con la cruz se representa al hombre dentro de los esquemas. La figura (a) indica que el hombre esta de frente al público o a su pareja; la (b) indica que el hombre está dando la espalda al publico o a su pareja; la (c) que el hombre esta de perfil al publico o en relación con su pareja. Los casos (b) y (e) solo se usan cuando sean estrictamente necesarios y, sobre todo en figuras especiales. Cuando todos los hombres tienen la misma colocación dentro del espacio,

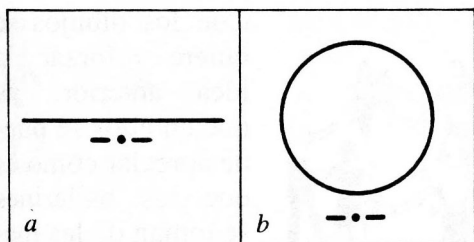
no es necesario colocar el signo complementario, lo mismo cuando los desplazamientos sean de frente; pero cuando sean en retroceso, se aconseja usar el indicativo como complemento, de lo contrario, debe explicarse por escrito la forma como deben desplazarse los bailarines dentro del espacio



Con estas bolitas se representa a la mujer; en (a) la mujer está de frente al público; en la (b) de espaldas a su pareja y en la (c) de perfil. En el hombre, el complemento es una línea curva, mientras que en la mujer es una especie de guión que atraviesa el círculo; su descripción en el esquema es igual a la del hombre. Para complementar, la explicación escrita, utilizaremos las letras M y H en mayúscula, con las cuales nos estaremos refiriendo a la mujer y al hombre, respectivamente.

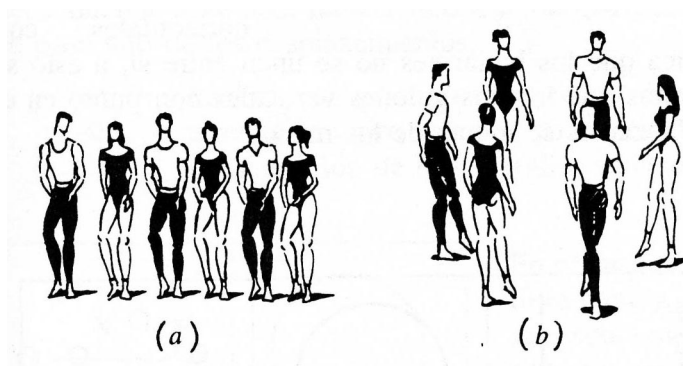


Intercalados sueltos: Este signo indica que la colocación de los bailarines dentro del plano debe ser intercalada hombre y mujer y que, además, deben estar sueltos.



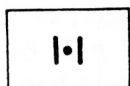
En el esquema (a) aparece una línea continua y debajo, el signo de intercalados sueltos, esto quiere decir que los bailarines que configuran esta línea, están colocados así: 0 + 0 + 0 + 0 +; en el esquema (b) aparece un círculo en línea continua y debajo, el signo de intercalados sueltos.

tercalados sueltos, de acuerdo con esto, la colocación de los bailarines es en la misma forma que en el (a).

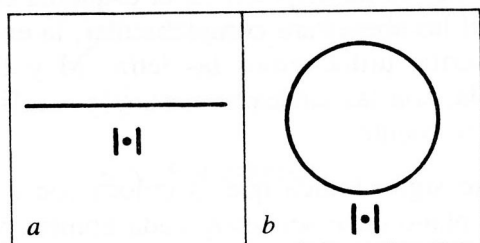


Los dos dibujos complementan la idea anterior y representan lo mismo. En el dibujo (a) hay una fila de hombres y mujeres intercalados y en el (b) las mismas personas configuran en círculo; en el esquema anterior,

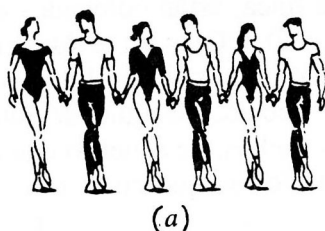
tomamos una línea horizontal y un círculo y, debajo de ellos, aparece el signo **intercalado**, como los dos ejemplos quieren decir lo mismo, el coreógrafo puede escoger cualquiera de ellos.



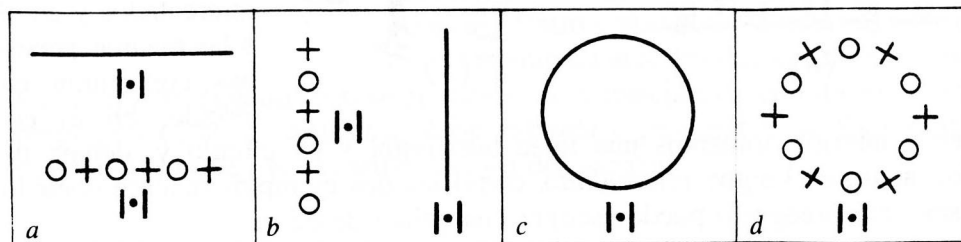
Intercalados unidos de Las manos: cuando el signo aparece acompañado de dos guiones en forma vertical, quiere decir que los bailarines están colocados como en los **intercalados sueltos**, pero con la diferencia de que todos están unidos de las manos formando una rueda; como en la contradanza.



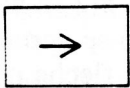
El esquema tiene dos dibujos; en el (a) una fila y en el (b) un círculo y debajo de cada uno de ellos aparece el signo de tornados de Las manos, lo cual quiere decir, que todos los bailarines están unidos de las manos; este tipo de actitud es frecuente en las figuras coreográficas de las danzas tradicionales: danza, contradanza, monos, toritos, etc.



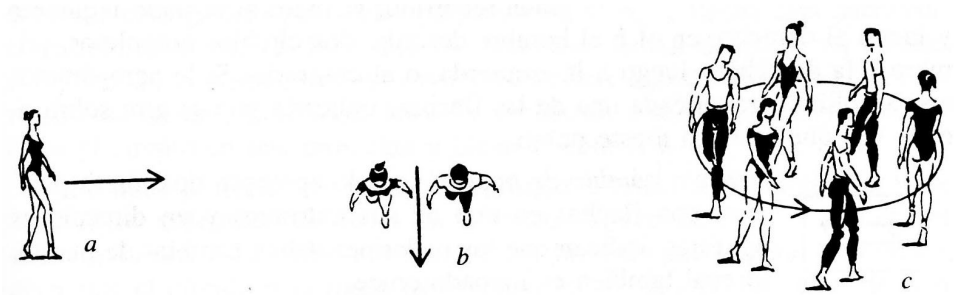
Con los dibujos, se quiere reforzar la idea anterior, ya que en ellos se puede apreciar cómo es que los bailarines se toman de las manos; lo que viene a diferenciar una figura de la otra es el signo: el de guiones horizontales con punto en el medio, indica que los bailarines no se unen entre sí, a esto se le llamará sueltos; mientras que los dos guiones verticales con punto en el medio, indica que los danzantes se toman de las manos.



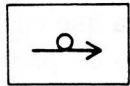
Como puede observarse en los esquemas; el coreógrafo tiene dos opciones: hacer uso de los símbolos con signos o de la línea con signos. En el esquema (a) se puede adoptar uno de los dibujos que allí aparecen, pero no ambos a la vez, porque la figura quedaría doble; lo mismo sucede en el esquema (b). En los esquemas (c y d) se presenta la misma situación: en ambos casos tenemos una rueda intercalada, hombres y mujeres y, a la vez, todos están tomados de las manos, los dibujos representan lo mismo, por tanto hay que optar por uno de los dos.



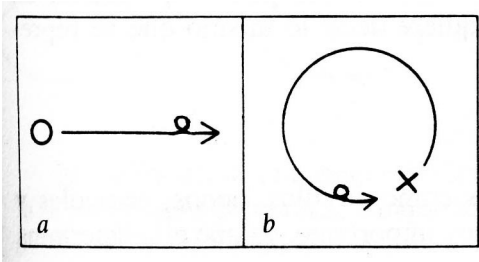
Dirección: dentro de la danza, los desplazamientos tienen una dirección definida, la cual se indica con una flecha; es aplicable a desplazamientos individuales, de pareja o de grupo.



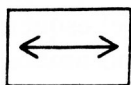
En el caso (a) una mujer se desplaza en línea recta; en el (b) una pareja avanza hacia adelante; en el (c), un grupo de bailarines sueltos e intercalados, hombres y mujeres, describen un círculo completo. La aplicación de la flecha dentro del esquema sirve para indicar la dirección que deben seguir los danzantes en cada uno de los desplazamientos.



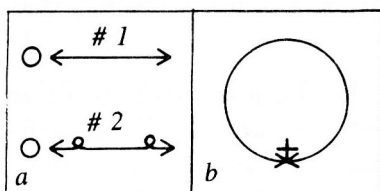
Remate con giro: es un desplazamiento donde el bailarín termina con giro sobre sí; en el gráfico, a la línea se le agrega una argollita antes de la flecha.



En el caso (a) la mujer se desplaza en línea recta y, al terminar su recorrido, gira sobre sí; en el (b) el hombre describe un círculo completo y, al regresar al punto de partida, gira sobre su cuerpo.

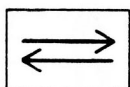


Hecho y deshecho: cuando la línea aparece con flecha en los dos extremos y en direcciones opuestas, indica que el recorrido debe repetirse al lado contrario sobre la misma línea en que se hizo el primer desplazamiento, por eso decimos que es un desplazamiento hecho y deshecho.

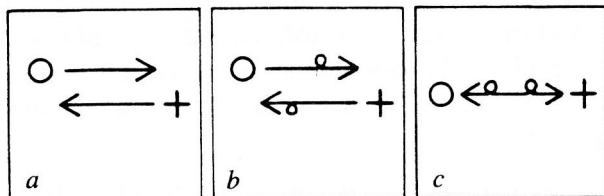


En el esquema (a) aparecen dos figuras en un mismo cuadro, en el # 1 la mujer avanza hasta donde lo indica la flecha y, de inmediato, regresa al punto de partida; en el # 2 se hace lo mismo que en el anterior, pero se agrupan dos argollitas, una al pie de cada flecha, esto para indicar que

la mujer debe girar al final de cada recorrido; primero al costado izquierdo y luego al derecho, en el (b) el hombre describe dos círculos completos, primero a la derecha y luego a la izquierda, o al contrario. Si le agregáramos una argollita cerca a cada una de las flechas, indicaría que se gira sobre sí, cada vez que se llega a este punto.



Cruce o cambio de puesto: cuando aparecen dos líneas paralelas con flechas en uno de sus extremos y en direcciones opuestas, indican que los bailarines deben cambiar de puesto; lo cual también es llamado cruce.



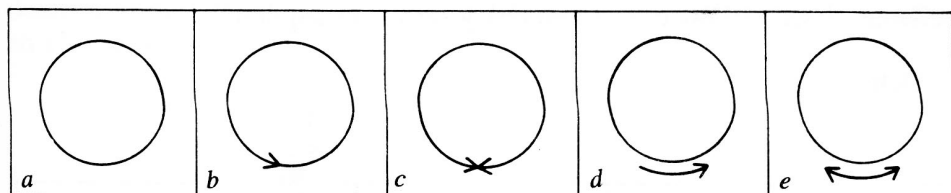
En el caso (a) la pareja cambia de puesto; en el (b), también con la diferencia de que ambos giran sobre sí al terminar sus recorridos; en el (c), el cambio es hecho y des-

hecho, o sea que en primer lugar cambian de puesto y de inmediato regresan al punto de partida, por tanto a qui se usa el signo de hecho y deshecho entre los dos bailarines, pero agregándole la argollita

Correspondiente. Como puede apreciarse, en este caso se usa solo o una línea, la cual quiere decir lo mismo que se representa con las dos líneas.

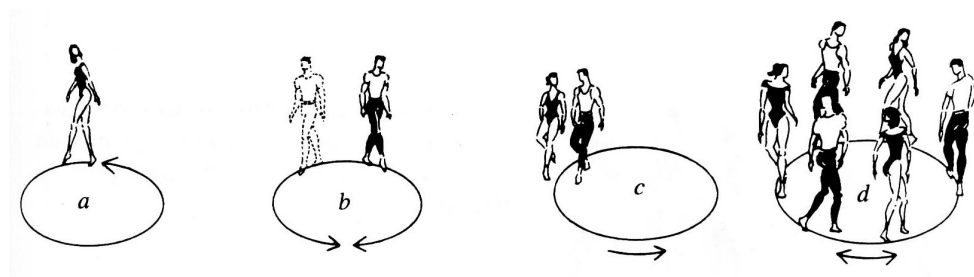
CÍRCULOS

Para los desplazamientos circulares tales como círculos, ochos, caracolas y culebrillas, la ubicación de la flecha es muy importante, ya que ella determina las características de movilidad.



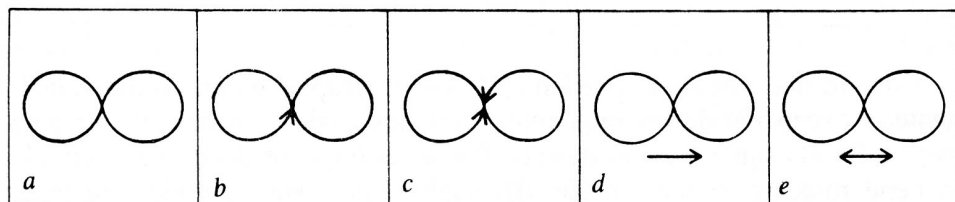
Estas formas circulares pueden aplicarse en grupos, parejas o individualmente, a excepción de los esquemas (a) y (e), los cuales son únicamente para grupos. En el esquema (a), no aparece flecha, esto quiere decir que el círculo no tiene rotación, o sea, no hay desplazamiento, está detenido, por tanto debe ser configurado por varias personas; en el (b), la flecha esta partiendo el círculo, esto quiere decir que los bailarines deben describir un círculo completo; el (c), aparece partido por dos flechas enfrentadas entre sí, esto representa un desplazamiento hecho y deshecho, o sea que primero se describe el círculo en una dirección y luego al contrario.

El (d) tiene la flecha por fuera, esto porque la rotación del círculo se hace un número indefinido de veces en la misma dirección; en el (e) aparece el signo de hecho y deshecho por fuera y con línea un poco curva, esto quiere decir que el círculo o la rueda es oscilante, o sea que no hay una rotación completa, el desplazamiento se alterna, un poco a la derecha y otro a la izquierda, puede ser un cuarto de giro a cada lado, o hasta media vuelta, pero en ningún caso, rotación completa a cada lado, puesto que se convierte en un hecho y deshecho.



En la figura (a), una mujer describe en círculo completo mientras que en la (b), un hombre lo realiza, aunque lo hace primero hacia donde está el dibujo del bailarín con pantalón negro y lo deshace en la dirección que lleva la figura punteada; en el (c), es una pareja quien describe un círculo con un número indefinido de veces y en el (d), el círculo es configurado con desplazamiento oscilante, o sea, un poco a la derecha y otro a la izquierda.

OCHOS



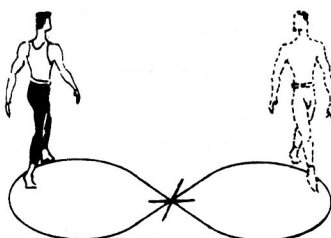
Al igual que en los círculos, en los ochos, la flecha tiene la misma aplicación en el esquema. En el (a) aparece un ocho sin flecha, esto quiere decir que no tiene desplazamiento, por tanto los bailarines que lo configuran deben bailar en su puesto; en el (b), el ocho parece partido por una flecha, lo cual quiere decir que todos deben describir un ocho completo; en el (c), el ocho aparece con dos flechas enfrentadas, significa que es un ocho hecho y deshecho.

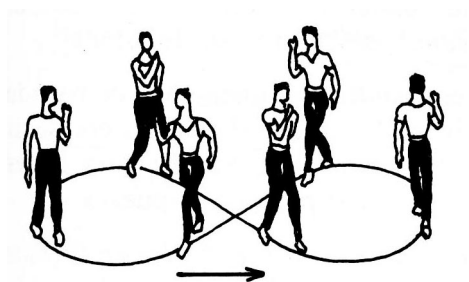
En el (d) aparece un ocho con flecha por fuera, que se llama indefinido, o sea que tiene varias rotaciones en la misma dirección; en el (e) tenemos un ocho oscilante, donde el círculo avanza un poco a la derecha y otro a la izquierda. Los ochos de los esquemas (a y e) son solamente para grupos de personas, por ser configurados, mientras que los demás pueden ser para grupo, pareja o también individuales.



Esto es un ocho configurado sin desplazamiento, si se le quiere poner en movimiento, solo hay que agregarle la flecha.

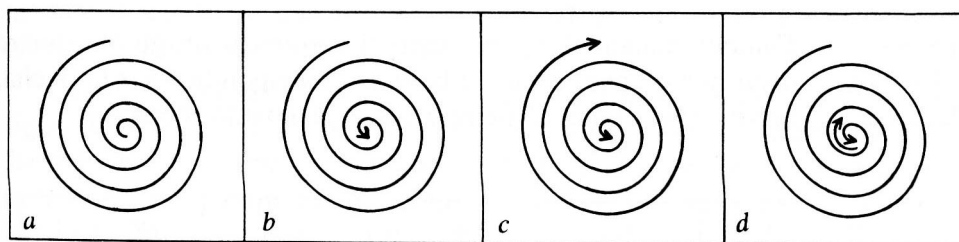
En esta figura tenemos dos ochos, en el primero, es una mujer quien describe el movimiento; en el otro, un hombre hace y deshace el ocho, como en el caso del círculo (e).





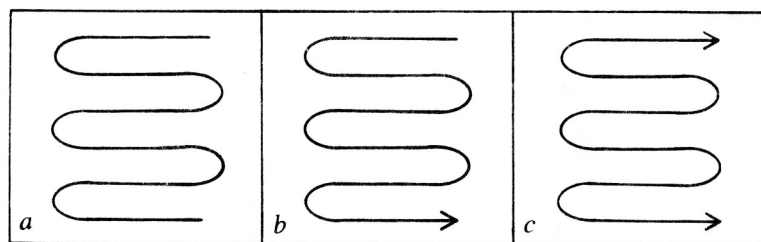
Este es un ocho configurado por hombres solamente, quienes avanzan en la misma dirección varias veces.

CARACOLA

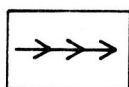


Como puede verse en los ejemplos esquemáticos, la flecha es la que determina como debe hacerse la figura. De acuerdo con la explicación, se pueden denominar los esquemas así: el (a) es una caracola configurada; el (b), enrollada o descrita; el (c), hecha y deshecha y el (d), completa.

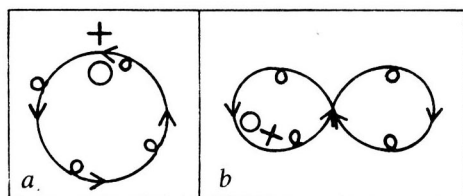
ESPIRALES



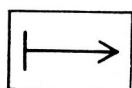
En el esquema (a), aparece un espiral configurado; en el (b), descrito como en el caso del (b); en el (c), es un espiral hecho y deshecho. Su procedimiento es como en la caracola (c), o sea que el último bailarín se convierte en cabeza. En el espiral no se aplica lo de completa, pues no resulta funcional.



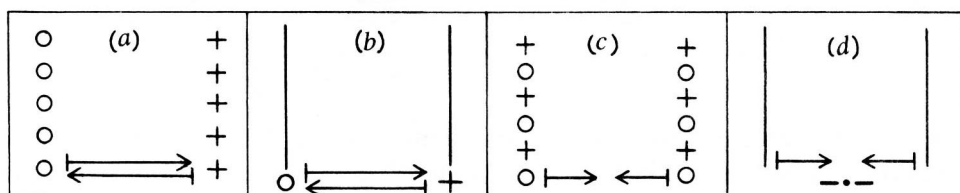
Desplazamiento múltiple: es cuando una línea aparece partida por varias flechas en la misma dirección, el cual quiere decir que donde aparece flecha hay detención, ya sea para hacer una figura cualquiera o para marcar paso en el puesto.



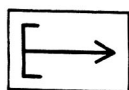
Desplazamientos múltiples en formas circulares: en el esquema (a) la pareja describe un círculo con cuatro estaciones, en cada una de estas, cada bailarín debe hacer giro sobre sí; en el (b) la pareja ejecuta un ocho, también con cuatro estaciones.



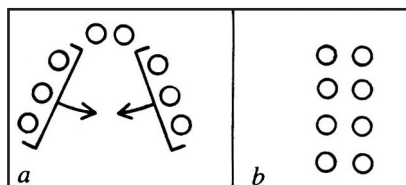
Enlace: cuando la flecha tiene al comienzo un guión, quiere decir que quienes están en la línea correspondiente a la flecha, deben desplazarse al tiempo sobre la misma dirección.



En el esquema (a) tenemos dos hileras, una de hombres y otra de mujeres; las flechas indican que todos deben cambiar de puesto al mismo tiempo, o sea que se cruzan; en el (b) aparece lo mismo que en el (a), salvo que aquí se usan dos líneas acompañadas por el símbolo de mujer y el de hombre, las cuales aparecen al pie de la respectiva flecha; de esta manera se indica cuál es la hilera de los hombres y cuál la de las mujeres; el (c) señala que las dos hileras avanzan simultáneamente hasta encontrarse en el centro, a esto se le llama cierre, o también juntarse; en el (d) aparece lo mismo que en el (c), en vez de símbolos usamos líneas y debajo de ellas colocamos el signo de intercalados, lo cual significa que los bailarines que conforman la figura deben estar colocados tal como en el (c).



Llave: cuando aparece este signo, se quiere indicar un desplazamiento especial, para uno o varios grupos dentro de un mismo esquema, por lo que sólo pueden desplazarse los bailarines que aparecen enmarcados por la línea que tiene la flecha en la parte de atrás.



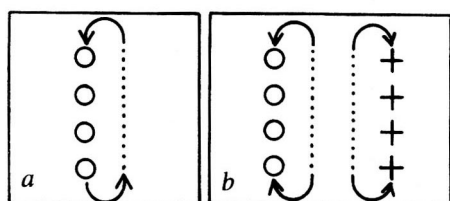
En el esquema (a) las tres mujeres de cada lado se desplazan hacia el centro, para quedar formando dos hileras, tal como lo indica el esquema (b).



Relevos: este signo indica que los bailarines se relevan unos a otros; o sea que cuando el primer bailarín abandona su puesto, el que sigue lo cubre y así sucesivamente; este desplazamiento siempre debe ser en línea recta, ya sea vertical u horizontal.

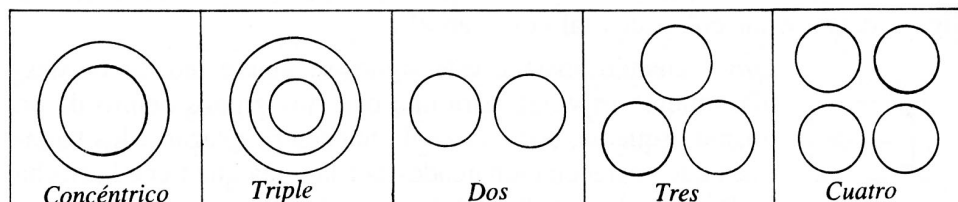
Cuando es una formación vertical avanzan uno detrás del otro y cuando es horizontal, uno al lado del otro.

La colocación del signo indica si el relevo es horizontal o vertical, si el signo aparece doble, es porque el desplazamiento debe hacerse en las dos direcciones, con una vez en cada una. Este sistema de desplazamiento es muy funcional para trabajar con grupos numerosos, ya que permite hacer un buen uso del espacio.

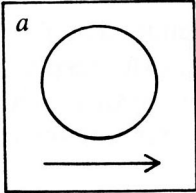


En el esquema (a) hay una hilera de mujeres; la primera de ellas avanza hacia la parte de atrás y va a colocarse en donde está la última, a su vez la segunda M pasa a ocupar el puesto que ocupaba la primera, la tercera cubre el que dejó la segunda, la cuarta el que dejó la tercera y así sucesivamente. En el (b) tenemos dos hileras, una de mujeres y otra de hombres; en este caso se realiza el mismo proceso descrito en el esquema (a), con la diferencia de que un hombre y una mujer lo hacen en forma paralela y por el centro del escenario; si el desplazamiento se hiciera por fuera, las flechas tendrían dirección contraria y las líneas punteadas estarán por fuera.

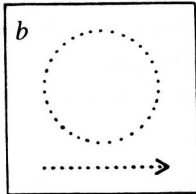
CIRCULO



Cuando un círculo esta dentro de otro, se llama concéntrico o doble círculo; cuando son dos los que están dentro de uno, triple círculo. Si los círculos aparecen separados reciben el nombre de dos, tres, cuatro o cinco, según sea el caso.

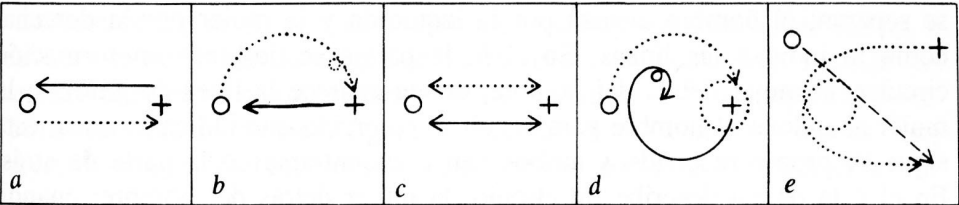


Primer Desplazamiento: Es cuando en el esquema aparece una línea continua, ya sea recta, o curva y acompañada por una flecha; quiere decir, que este es el primer recorrido que debe hacerse en esta figura. Esto también se llama desplazamiento en primera instancia, o primer desplazamiento.



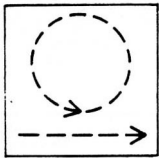
Segundo Desplazamiento: es cuando en el esquema aparece una línea punteada, ya sea recta o curva y acompañada de una flecha, lo cual indica que este recorrido es el que debe hacerse después del que aparece marcado con línea no continúa. Esto se llama también desplazamiento en segunda instancia.

El manejo de estos dos conceptos exige tener en cuenta tanto el punto de partida y el de llegada, como las características de las figuras geométricas, pues no en todos se puede aplicar las ideas de primera y segunda instancia. A continuación algunos ejemplos aplicados a una pareja.

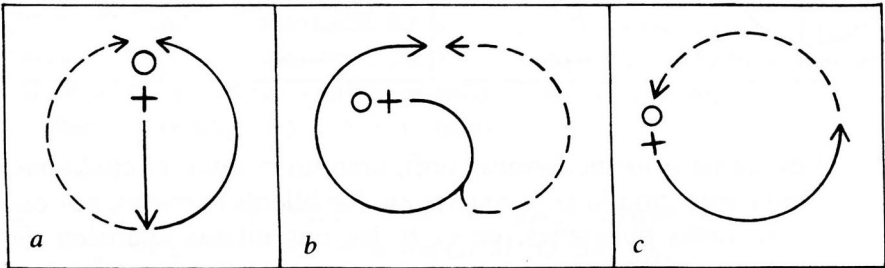


En el esquema (a), en primer lugar el hombre avanza hasta donde está la mujer y solo cuando el llega, ella inicia su desplazamiento para ir a ocupar el puesto dejado por él; en el (b) sucede lo mismo que en el (a), con la diferencia de que en este caso la mujer no se desplaza en línea recta sino describiendo un semicírculo y terminando con giro sobre el cuerpo; en el (c) aparece un cruce hecho y deshecho, primero lo hace el hombre y en segunda instancia la mujer. En el del hombre describe una figura semicircular y remata con un giro, en segunda instancia lo hace la mujer; en el del hombre describe una figura semicircular y remata con giro, en segunda instancia la mujer describe un semicírculo y al llegar al lado contrario hace un pequeño círculo y remata con giro; en el (e), en primera instancia la mujer se desplaza en forma dia-

gonal y en segunda lo hace el hombre, ambos describen el recorrido que se indica en el esquema.



Desplazamiento para mujeres solas: cuando en el esquema aparece una línea de guiones acompañada de una flecha, indica que ese recorrido solo deben hacerlo las mujeres o la mujer, y puede ser en primera o segunda instancia. A continuación algunos ejemplos para parejas, aplicando el desplazamiento correspondiente a la mujer.



En el esquema (a) la mujer está en la parte de atrás y el hombre adelante de ella, los dos avanzan en línea recta hasta la parte de adelante, donde se separan; el hombre avanza por la izquierda y la mujer por la derecha, como lo indican las líneas. En el (b), la pareja se desplaza en formación circular, mujer detrás del hombre, donde aparece la línea de guiones; la mujer abandona al hombre para seguir el recorrido que indica la línea, este sigue su propio recorrido y ambos van a encontrarse en la parte de atrás. En el (c) la pareja describe un círculo, mujer detrás del hombre; cuando llegan al lado opuesto, el hombre se detiene y la mujer sigue su recorrido hasta regresar al puesto de partida, como lo indica la línea de guiones.

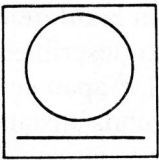


Figura visible: cuando la línea continua, recta o curva, aparece sin flecha, ya no se trata de un desplazamiento en primera instancia, sino que se convierte en la figura visible, o sea, la que se ve, la que se ejecuta, la que es configurada por todos los bailarines que participan en ella.

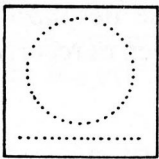
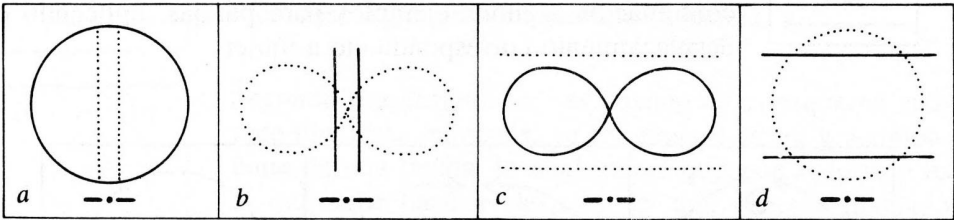


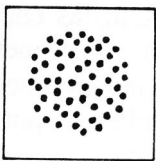
Figura posterior: cuando la línea punteada es la que aparece sin flecha, sea curva o recta, se indica que la figura que aparece con puntos es la que debe hacerse después de la que aparece con línea continua, a esta se le llama, figura posterior, porque es la que aparece después de la que se está viendo;

la que se está configurando es algo así como un anunciador que le indica al bailarín como es la figura que sigue.



En el esquema (a) los bailarines configuran un círculo, el cual aparece en línea continua, este círculo se convierte en dos hileras cerradas, por eso estas aparecen con líneas punteadas; en el (b), las dos hileras aparecen en línea continua y, con puntos aparece un ocho, esto quiere decir que la figura que sigue es un ocho; en el esquema (e), el ocho es la figura que se ve y que luego se convierte en dos filas horizontales, como lo que indican los puntos.

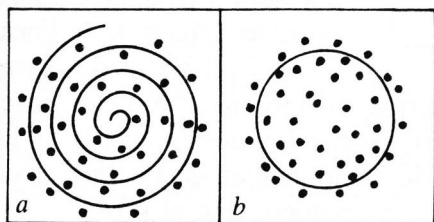
Como puede apreciarse en los esquemas que sirven de ejemplo, estos no tienen flecha, o sea que no se indica la dirección para el desplazamiento que deben hacer para cambiar de figura. Debajo de cada uno de los esquemas aparece un punto entre dos guiones, que es el signo de intercalados. Esto nos dice que los bailarines que conforman cada una de estas figuras están intercalados, hombres con mujeres. Los esquemas están compuestos por dos líneas, una continua en negrilla que nos indica que esta es la figura que se está viendo y otra en puntos continuos, esto indica que esa es la figura que sigue, falta agregarle la forma en que cambian de figura.



Reguero o regado: cuando aparecen varios puntos en desorden indica que los bailarines están distribuidos sin ningún orden por el espacio, esto indica que no hay coordinación entre ellos y que pueden moverse libremente por todo el escenario. En caso de que este tipo de figura sea por parejas,

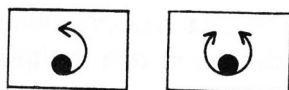
se usan los mismos puntos y en la misma forma, sin embargo es necesario explicar por escrito que cada punto corresponde a una pareja.

El regado o reguero se puede aplicar en dos formas: con disolvencia simultánea o escalonada; la primera, cuando todos se dispersan al tiempo y la segunda, cuando se van separando por partes, ya sea por parejas o individualmente.



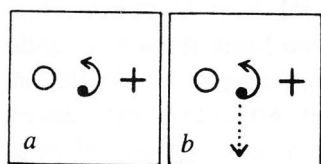
En el esquema (a) los bailarines configuran una caracola y en segunda instancia se dispersan, por el escenario o el espacio disponible; en el esquema (b), en primera instancia forman un círculo y posteriormente pasan a reguero como en la caracola.

GIROS

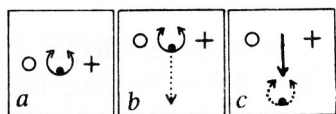


Podemos hablar de cuatro modalidades: simple, alterno, con desplazamiento, continuo y en forma escalonada. En el simple el bailarín gira sobre sí una sola vez; en el alterno, gira primero a un lado y

luego al otro, si se desea repetir estos giros varias veces, se coloca el número deseado debajo del punto de partida.

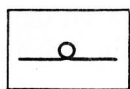


En el esquema (a) los bailarines giran sobre su propio eje una sola vez, en el (b) hacen el mismo giro y en segunda instancia se desplazan hacia la parte de adelante.



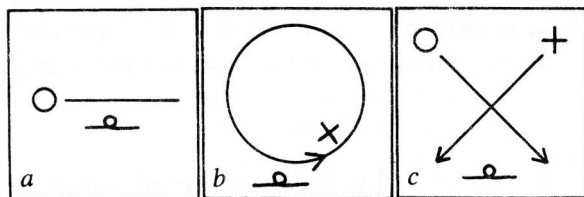
En el esquema parecen tres ejemplos: en el (a) una pareja hace un giro alterno, o sea primero sobre un lado y luego sobre el otro; en el (b) se agrega línea en puntos acompañada de flecha,

esto indica que después que ejecutan los giros se desplazan a la parte de adelante; en el (c), en primera instancia la pareja avanza hacia adelante y, en segunda, ejecuta un giro a derecha y a izquierda.

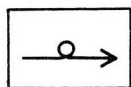


Desplazamiento en giro: este signo indica que todo el recorrido debe hacerse girando continuamente sobre el cuerpo en una misma dirección; tiene dos modalidades para su aplicación,

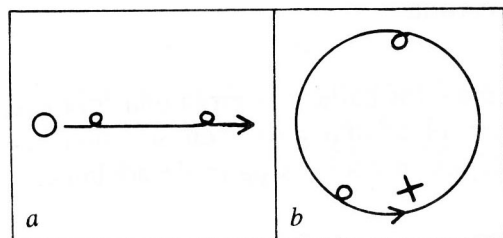
las cuales denominamos, giros continuos y escalonados. Primero los bailarines se desplazan de un lugar a otro, girando continuamente sobre su cuerpo, deteniéndose solamente cuando llegan al sitio que indica la flecha, en los segundos solo si gira donde lo indica la argollita que está dentro de la línea.



En el esquema (a) la mujer se desplaza tal como lo indica la flecha, giros continuos sobre si, por esta razón colocamos el signo debajo de la línea, en el (b) es el hombre quien describe un círculo completo, el recorrido debe hacerlo girar continuamente sobre su cuerpo, en el (c) los dos, H y M se desplazan en forma diagonal, giran continuamente hasta donde lo indican las flechas, cuando se van a cruzar, uno de los dos debe pasar primero que el otro.

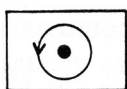


Giros escalonados: los giros no son continuos, se presentan solamente donde lo indiquen los signos, o sea donde está colocada la argolla; en este caso el signo no aparece debajo de la línea, la argolla aparece dentro de la línea que señala el recorrido. Para mayor claridad debe tenerse en cuenta, que cuando la argolla esta por fuera de la línea es porque los giros son continuos y en la dirección que indique la flecha, pero si la argolla hace parte de la línea, es porque solo debe girarse en el punto donde esta aparece.

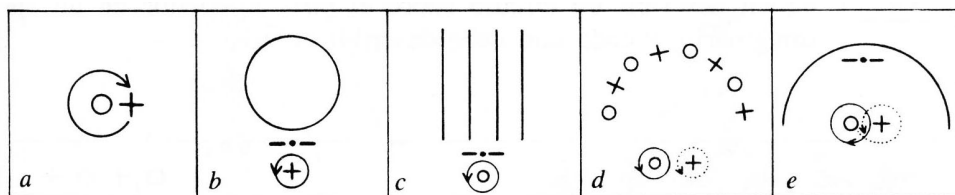


En el esquema (a) el bailarín gira cuando comienza el desplazamiento, luego avanza en línea recta y, cuando llega al punto que indica la flecha, remata con giro, por esta razón aparecen dos argollas, una al comienzo y otra al final; en el (b) se describe un círculo completo, y giran cuando comienzan y cuando terminan.

VUELTA



La diferencia entre giro y vuelta, está en que en la vuelta el bailarín se desplaza en forma circular, alrededor de un eje real, un objeto o una persona. Generalmente decimos vuelta al rededor del parejo o del hombre, vuelta a la pareja o de la mujer, a veces decimos vuelta al sombrero. Esta figura también se conoce como rodeo.



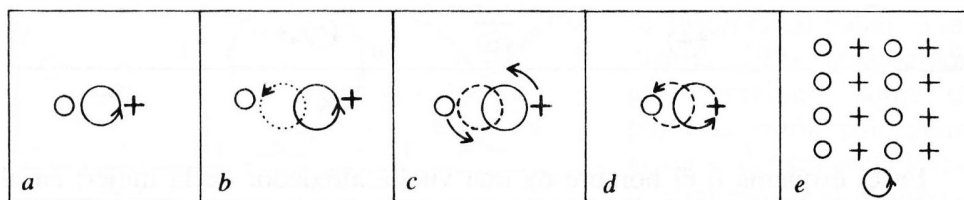
En el esquema (a) el hombre da una vuelta alrededor de la mujer; en el (b) se tiene una formación circular, como lo indica el signo, los bailarines están intercalados, un poco más abajo aparece el símbolo de hombre, encerrado dentro de un pequeño círculo, esto quiere decir que las mujeres que están dentro del círculo, deben dar una vuelta alrededor de su respectiva pareja, en el (c) aparecen cuatro hileras, en esta formación cada hombre debe dar vuelta alrededor de su pareja; en el (d) tenemos un semicírculo, ya no en línea continua sino con los símbolos de hombre y mujer, en la parte de adelante aparece una pareja, el símbolo de la mujer encerrado en línea continua y el del hombre en otra de puntos, esto quiere decir que en el semicírculo, en primera instancia, los hombres dan vuelta alrededor de sus parejas y, en segunda, estas hacen un rodeo en tomo a su compañero correspondiente, cuando se presenta esta figura, la pareja que esta dibujada en la parte de adelante no existe en realidad, es imaginaria y solo sirve para indicar lo que deben hacer las que están configurando el semicírculo.

En el (e) se tiene un semicírculo igual al de la figura (d), en este caso con línea continua y acompañado del signo de intercalados, en el centro está representada una pareja, cuya mujer está encerrada en línea continua y el hombre en línea de puntos, en esta ocasión la pareja si corresponde a la real y se indica que, en primera instancia, el hombre da una vuelta alrededor de la mujer y, en segunda, esta la da alrededor de él. Las bailarinas que configuran el semicírculo no dan la vuelta alrededor de los hombres; por esta razón se invierten los símbolos, cuando se desea que los de la formación colectiva sean quienes realicen las vueltas. En el esquema aparecen los símbolos correspondientes para todos los participantes, cuando queremos que los de la figura colectiva no realicen vueltas, usamos la línea continua y colocamos en el centro la pareja a la cual le corresponde hacer las vueltas, o los giros

CEROS

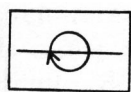


Es muy parecido a la vuelta, solo que en este caso no tiene nada por dentro, esto quiere decir que cada bailarín debe describir un pequeño círculo en el piso, alrededor de un eje imaginario.



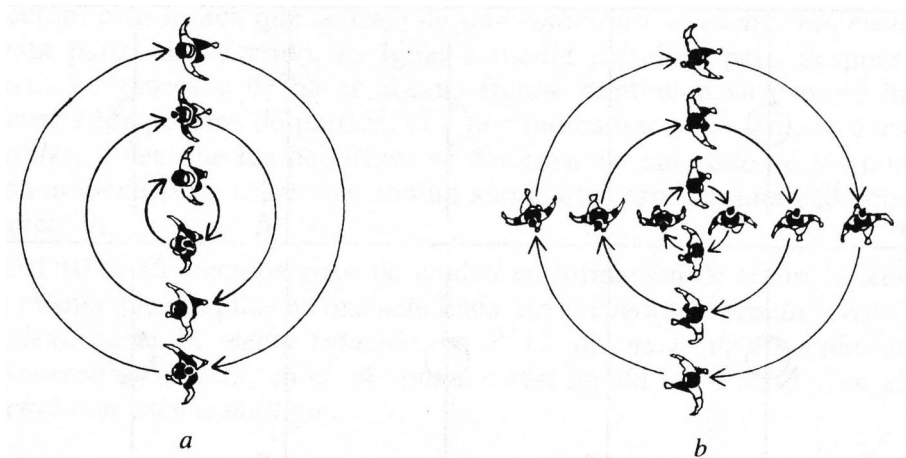
En el esquema (a) el hombre describe un cero en su puesto, frente a la mujer, la que permanece en su respectivo puesto, en el (b) el hombre describe su cero y la mujer lo hace cuando el termine, por eso en el gráfico el recorrido de la mujer aparece en puntos, en el esquema (c) se presentan dos ceros simultáneos, uno de hombre y otro de mujer, el de ella aparece marcado con línea de guiones y el del hombre con línea continua, puede observarse que los dos ceros están entrelazados y las flechas por fuera, esto indica que son indefinidos y persiguiéndose entre si, como en currulao; el (d) es parecido al (c), la diferencia está en la aplicación de la línea y de la flecha, en este caso no hay segunda instancia, los desplazamientos son simultáneos y una sola vez, por esta razón la flecha aparece donde finaliza el recorrido; en el (e) se tienen cuatro hileras en el centro y en la parte de adelante de ellas tenemos el signo cero, el cual indica que todos los bailarines deben describir un cero en su respectivo puesto, individualmente y al tiempo.

Si se desea que el cero sea indefinido, la flecha debe aparecer por fuera del pequeño círculo, pero si son las mujeres las que primero realizan el cero y luego los hombres, es necesario colocar dos pequeños círculos, uno en puntos y otro en línea continua, agregándole a cada uno de ellos el símbolo de hombre, o de mujer, esto depende del orden en que les corresponda hacer el desplazamiento.



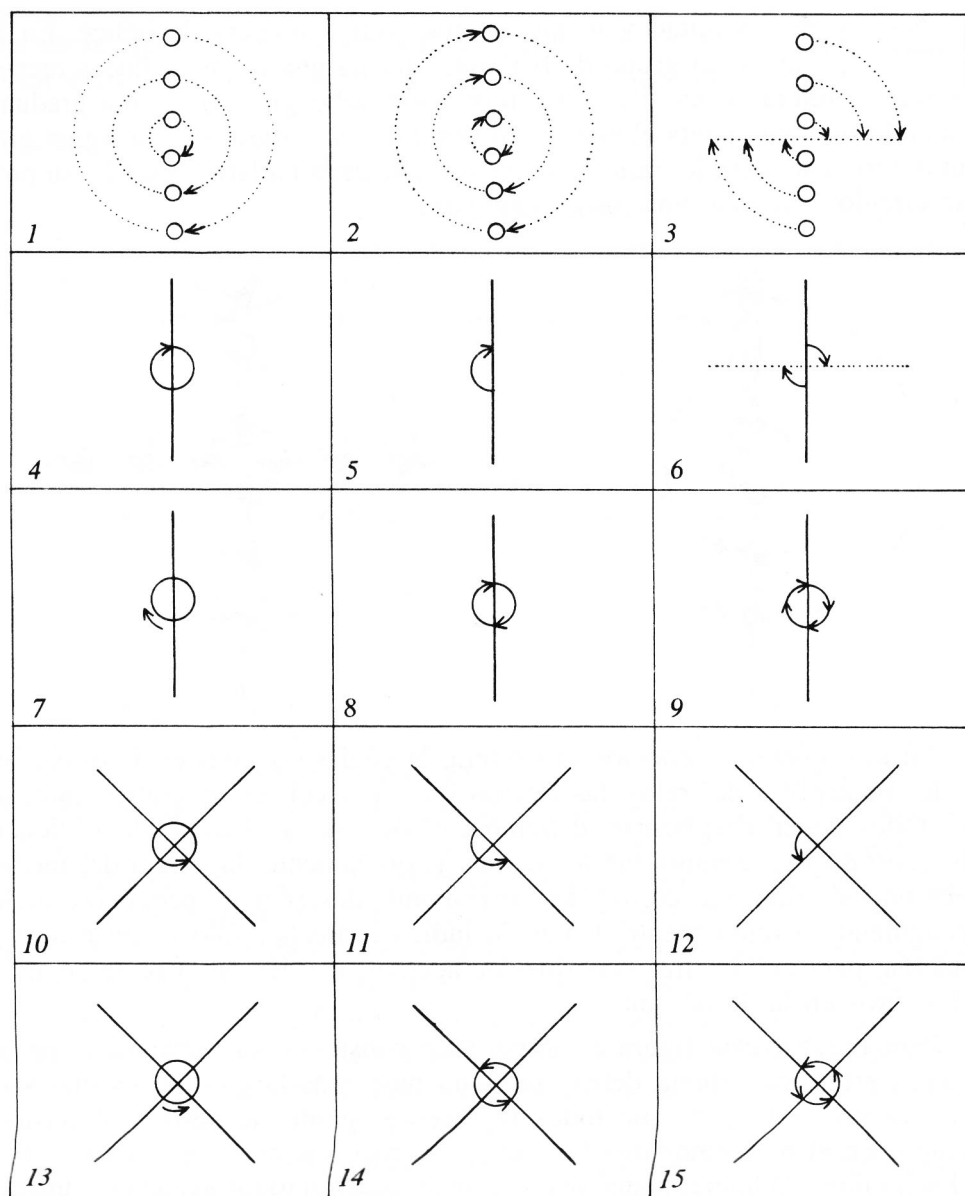
Giro de unidad: Cuando toda la línea recta gira, es como si tomáramos un objeto recto de uno o dos metros, lo sujetáramos por la mitad y lo hiciéramos girar a manera de hélice.

En la danza, un grupo de bailarines forma una o varias líneas rectas, ya sea en hileras o en filas, esta formación debe girar en forma gradual, teniendo muy en cuenta el espacio disponible, para lograr que la figura gire sin deformarse, para lograrlo es necesario que cada bailarín describa su propio círculo siguiendo una línea imaginaria.



En el esquema (a) tenemos una hilera, la que gira en la dirección de las manecillas del reloj; las flechas que aparecen en el gráfico indican que todos deben desplazarse al tiempo; el bailarín de atrás y el de adelante, tienen un recorrido más amplio que los demás, los dos del medio tienen un recorrido más corto, por lo que les corresponde describir un pequeño círculo persiguiéndose mutuamente. Como lo indica la flecha, en este caso las líneas solo describen media rotación, para que los tres bailarines de adelante queden en la parte de atrás y los otros en la de adelante.

Para realizar esta figura es importante considerar el tamaño del paso, quienes están más afuera deben hacer un paso más largo que los que van más adentro, esto para que todos regresen al punto de partida al mismo tiempo. En el (b) tenemos una formación en cruz, las mujeres forman la fila y los hombres la hilera; manteniendo esta colocación todos avanzan al mismo tiempo, siguiendo el recorrido que indican las flechas. Los giros de unidad los clasificamos así: rotación completa, media, cuarto, indefinida, con escala intermedia y con escalas múltiples.

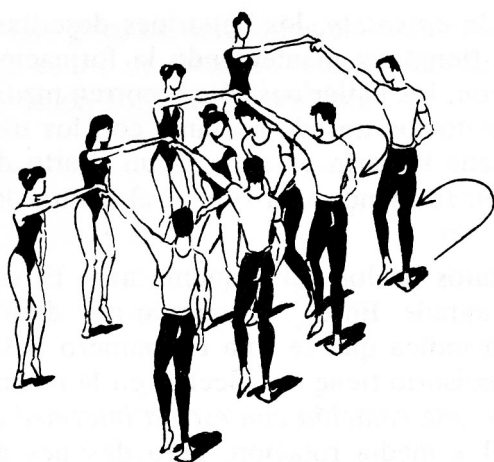


El dibujo 1 muestra una rotación completa donde los bailarines describen un círculo y se desplacen todos al tiempo, manteniendo la formación lineal; en el 2, tenemos media rotación, en este caso los bailarines solo recorren media circunferencia, para cambiar de puesto, los tres de adelante con los tres de atrás; en el 3 el recorrido de cada bailarín es solo de un cuarto de círculo, de

manera que todos queden formando una fila en el centro del escenario. Los dibujos 4, 5 y 6 son sustitutos de los tres primeros esquemas. El coreógrafo puede usar el que más le agrade. En el 7 el círculo que divide la línea tiene flecha por fuera, esto indica que rotan un número indefinido de veces; en el 8 el círculo decisivo tiene dos flechas en la misma dirección, esto indica que se trata de una rotación con escala intermedia; en esta parte el recorrido es igual a media rotación, terminada esta, los bailarines en el puesto marcan paso, o realizan alguna figura en especial, luego continúan su camino para regresar a los puestos de partida; el 9 nos indica una rotación con escalas múltiples, o sea que los bailarines se detienen en cada uno de los puntos donde aparece flecha. Lo más común son cuatro escalas, una cada cuarto de rotación.

Del 10 al 15 tenemos giros de unidad en formación de equis, la técnica es la misma que se aplica en una sola línea. En el cuadro 10 tenemos rotación completa, en el 11 media, en el 12 un cuarto, en el 13 indefinida, en el 14 con escala intermedia y en el 15 con escala múltiple.

Túnel: cuando aparece este signo se indica que debe realizarse la figura del túnel, la cual es muy frecuente en las formas folclóricas; consiste en que los bailarines forman dos hileras a manera de corredor y con sus brazos o con algún objeto, (palos, pañoletas) por ejemplo, y con estos elementos forman una especie de socavón o de puente; manteniendo esta formación; se van introduciendo de pareja en pareja, unas veces de atrás adelante y otras al contrario; también se acostumbra a hacer lo que se denomina túnel trenzado, o sea que todas las parejas se mueven simultáneamente, unas hacia atrás y otras hacia adelante, cada pareja va alternando su desplazamiento por dentro y por fuera del túnel, si en el primer movimiento a la pareja le corresponde pasar por debajo, con la siguiente deben hacerlo por encima y así sucesivamente.



El dibujo muestra un túnel ejecutado por cuatro parejas; la ubicación de esta figura puede ser en formación diagonal, horizontal, o vertical.

CONVENCIONES PARA LOS PIES.

Para la descripción de pasos, es necesario apoyarse en las cinco posiciones universales de la danza clásica y, como complemento, hay que recurrir a los dibujos de las plantas de los pies. Para identificar las posturas más comunes tomamos cuatro formas básicas que son: pie en el aire, pie plano, pie deslizado y pie repicado o zapateado.



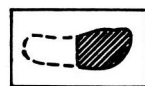
Pie plano: cuando la silueta del pie aparece llena, es porque este está apoyado totalmente en el piso.



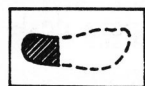
Pie en el aire: cuando la silueta aparece en puntos, es porque el pie está en el aire.



Pie deslizado: cuando la silueta del pie aparece en línea continua y el cuerpo en blanco, es porque este se apoya en su totalidad en el piso, pero no se afirma, sino que se desliza suavemente como en el paso de la mujer en la cumbia.



Talón levantado: cuando en la silueta del pie, aparece la parte de atrás en puntos y la de adelante rellena, es porque la punta está apoyada en el piso y el talón levantado.

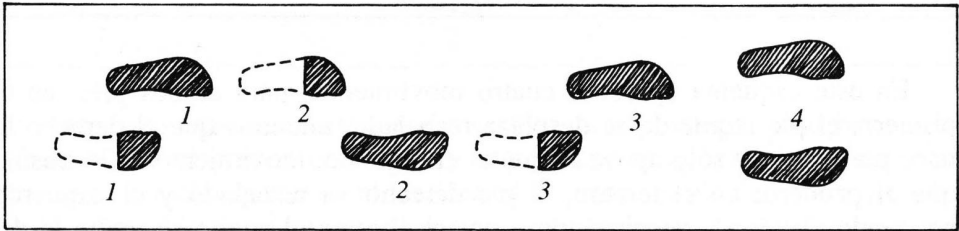


Punta levantada: cuando la figura aparece así es lo contrario a lo anterior, o sea que se apoya el talón y se levanta la punta.



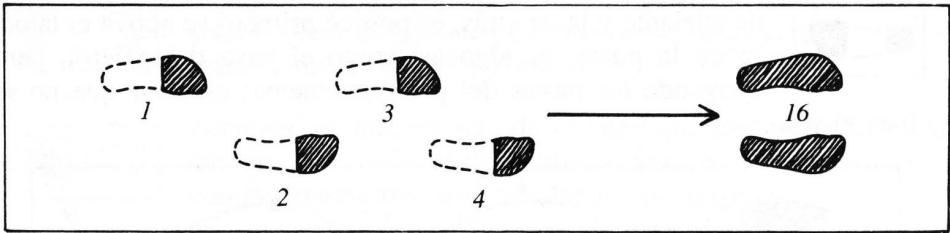
Apoyo lateral: cuando la silueta del pie aparece así, es porque solo se apoya en el piso, la parte que aparece rellena.

EJEMPLO UNO



Como puede verse en el esquema, se trata de un paso en el que el pie de adelante, se apoya completo y el de atrás apoya solo la punta; al cuarto tiempo los dos pies se apoyan plenamente, separados uno del otro.

EJEMPLO DOS

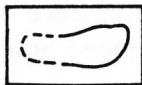


En este esquema se indica que el bailarín se desplaza en las puntas de los pies, la flecha dice que el recorrido es indefinido, o sea que se repite continuamente el mismo movimiento, al final tenemos las dos siluetas rellenas, acompañadas por el numero 16, esto quiere decir que en este tiempo se detienen, quedando asentados en el piso ambos.



Talón deslizado: Cuando la figura aparece así, es porque se apoya el talón en el piso y se levanta la punta del pie y de esta manera se desliza hacia adelante.

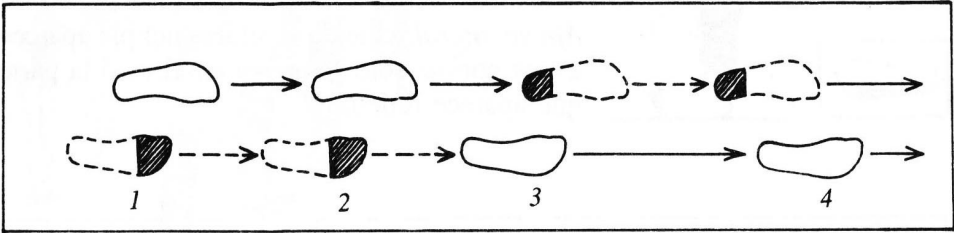
En el dibujo el talón está en línea continua y el resto del pie está con puntos.



Punta deslizada: En este caso solo se apoya la punta del pie, para deslizarse, pero manteniendo el talón levantado.

Nótese que en este caso, el talón aparece con línea de puntos, con lo que se indica que este está levantado, mientras que el resto de la planta aparece con línea continua, lo que indica que la planta del pie está asentada sobre el piso.

EJEMPLO TRES

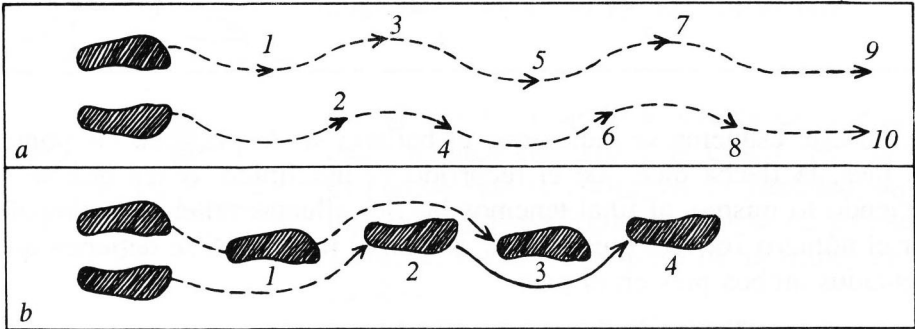


En este esquema aparecen cuatro movimientos para las plantas del pie, en los primeros dos, el movimiento del izquierdo se desliza resbalado, por eso está con línea continua, mientras que el derecho lo hace por el aire y solo apoya la punta como lo indica el gráfico; en el tercero y en el cuarto, se invierten los movimientos en este caso el derecho resbala y el izquierdo apoya el talón; en el tercero, el pie derecho va resbalado y el izquierdo apoyando el talón y desplazándose por el aire; en el cuarto se repite lo del tercero; a continuación hay dos flechas con línea continua, esto quiere decir que la colocación de los pies seguirá siendo la misma, o sea el pie izquierdo apoyando el talón y el derecho deslizado, ambos continuarán desplazándose en forma deslizada.



Talón punta: Cuando la figura del pie está rellena en la parte de adelante y la de atrás, es porque primero se apoya el talón y luego la punta, es algo así como el paso del galerón pero apoyando las partes del pie suavemente es decir, no se golpea el piso.

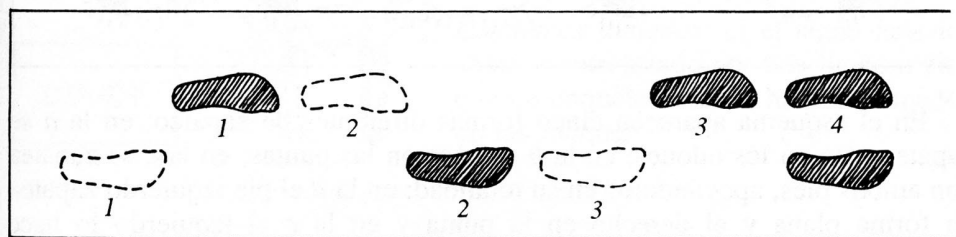
EJEMPLO CUATRO



En el esquema (a) aparecen las siluetas de los dos pies, indicando que están totalmente apoyados en el piso, las líneas de punto indican que este pie, debe de ir levantado hasta donde lo indica la flecha y el número nos dice que en este punto se apoya el pie en el piso. En el (b) es lo mismo que lo del esquema (a), salvo que donde está la flecha, colocamos la silueta de la planta del pie,

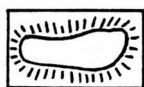
para indicar que debe asentarse totalmente en cada paso. Los dos ejemplos son lo mismo, por tanto el coreógrafo escoge el de su preferencia.

EJEMPLO CINCO

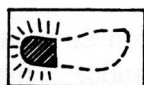


Este paso tiene cuatro tiempos, (podría corresponder al paso básico del garabato). En el primer tiempo, el pie izquierdo se apoya totalmente en el piso y el derecho queda en el aire; en el segundo el pie derecho pasa adelante, apoyando la planta en el piso y el izquierdo queda en el aire; en el tercero el pie izquierdo va adelante y

el derecho queda atrás, en el aire; en el cuarto los dos pies apoyan la planta en el piso. A este ejemplo debe agregársele las indicaciones correspondientes a las características de los movimientos corporales, para que el paso pueda ser entendido fácilmente.



Repique, o zapateo plano: Cuando la silueta del pie aparece acompañada de guiones, es porque se debe golpear el piso continuamente con toda la planta del pie.



Taconeo: Es una especie de zapateo, pero solo se hace con los talones; es similar al de puntas.

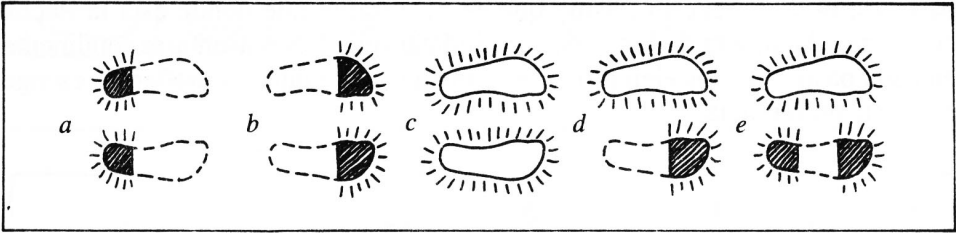


Zapateo en punta: Cuando la silueta del pie aparece así, es porque solo se apoya la punta y se debe estar golpeando permanentemente el piso; durante el tiempo que dure el zapateo, el talón debe permanecer en el aire; es lo contrario del Taconeo.



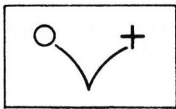
Zapateo, talón punta: Cuando el dibujo aparece así, es porque se golpea el piso continuamente, alternando los golpes entre el talón y la punta. Es como el zapateo del galerón.

EJEMPLO SEIS

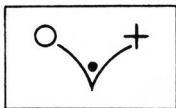


En el esquema parecen cinco formas diferentes de zapateo; en la (a) se zapatea solo en los talones; en la (b) con las puntas; en la (c) se zapatea con ambos pies, apoyando en su totalidad la planta del pie; en la (d) el pie izquierdo zapatea en forma plana y el derecho en la punta, en la (e) el izquierdo zapatea asentando la planta, mientras que el derecho lo hace con la punta y el talón. Este es el zapateo del galerón.

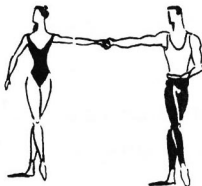
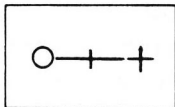
SIGNOS PARA PAREJA



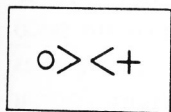
Brazos al frente: Este signo, indica que la pareja o las parejas, están colocados uno al lado del otro y con los brazos extendidos al frente.



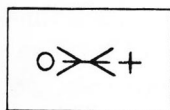
Brazos abajo: En este caso el signo aparece con un punto; lo que indica que los brazos ya no van al frente, sino que los llevan extendidos abajo se y toman de las manos.



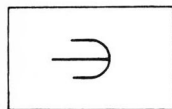
Brazos a los costados: Esta figura indica que la pareja, o las parejas están tomadas de las manos, con los brazos extendidos a la altura de los hombros y los cuerpos bastante separados.



Coqueteos sueltos: Este signo indica que los bailarines están colocados uno al lado del otro, sueltos y coqueteándose hacia adentro y hacia afuera.

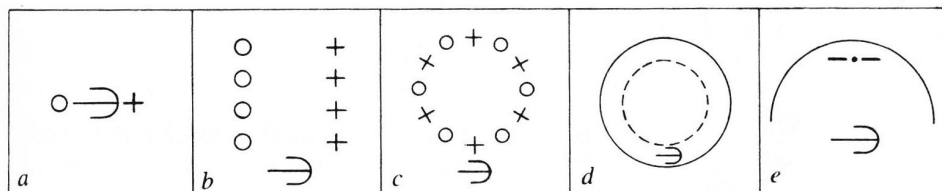


Coqueteos tomados: Si el signo de entrelazado aparece con un guion que los une, indica que los coqueteos deben hacerse tornados de las manos.

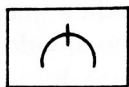


Espalda con espalda: este signo indica que los bailarines están colocados espalda con espalda. El signo se confunde con una E al revés, o con un ancla.

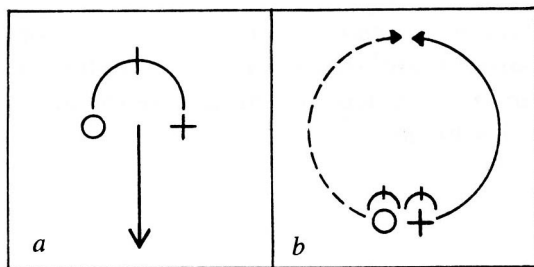
EJEMPLO SIETE



En el esquema (a) aparece una pareja y en la mitad de los dos, está colocado el signo (espalda con espalda), donde el hombre mira en una dirección y la mujer al contrario, en el (b) aparecen dos hileras y debajo está colocado el signo, esto indica que las parejas que conforman las hileras están espalda con espalda, tal como la pareja que aparece en el esquema (a), en el (c) tenemos una formación circular, alternados hombres con mujeres, pero espalda con espalda; en el (d) aparecen dos círculos concéntricos, uno conformado por mujeres (por dentro) y otro por hombres, (por fuera), las damas miran hacia adentro y los caballeros hacia afuera, en el (e) se configura una formación semicircular, alternados por sexo y (espalda con espalda), esta figura es muy similar a la del esquema (c), solo que aquí no se cierra el círculo.



Arco de brazos: Los bailarines levantan los brazos del lado de afuera, para llevarlos sobre sus cabezas, inclinándolos un poco hacia dentro, para tomarse de las manos, o de los dedos; si la figura es individual, cada bailarín levanta ambos brazos sobre su cabeza, para formar con ellos su propio arco, en este caso las manos pueden estar unidas, o sueltas, lo importante es que se dé la sensación de estar formando un arco.

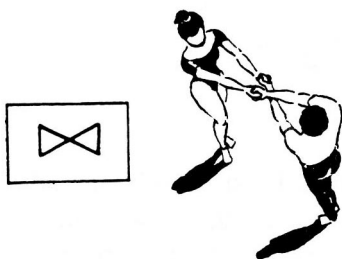


En el esquema (a) tenemos una pareja haciendo arco, la mujer levanta el brazo derecho y el hombre el izquierdo y en esta posición los dos avanzan en línea recta hacia la parte de adelante, el (b) es individual, o sea que tanto el hombre como la

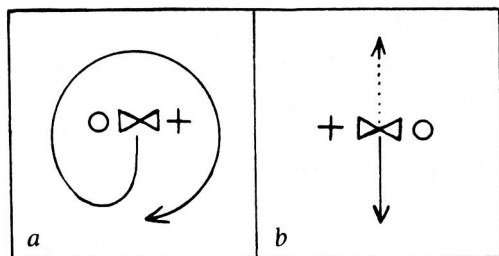
mujer hacen un arco y con esta postura se desplazan en forma circular, como lo indican las líneas del esquema: hombre por el costado izquierdo y mujer por el derecho.



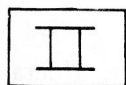
Los dibujos representan lo mismo que aparece en el esquema anterior, o sea arco de pareja y arco individual.



Brazos cruzados: Este moño indica que los bailarines están unidos de las manos y con los brazos cruzados al frente, o sea que el hombre toma con su mano derecha, la derecha de la mujer y con su izquierda, la izquierda de ella, los brazos quedan cruzados tal como lo indica el grafico.



Cuando es una sola pareja la que participa en la figura, el signo se coloca como aparece en los esquemas (a y b), en el (a) la pareja describe un círculo, en la (b), en primera instancia se desplaza adelante y en segunda lo hacen hacia la parte de atrás.



a

Tomados por los hombros: Este número romano indica que los bailarines van unidos por los hombros, ya sea en pareja, o en grupo; es una especie de abrazo, que puede ser recíproco, o sea que ambos colocan uno de sus brazos sobre los hombros de su compañero, la forma más natural es cuando el hombre coloca uno de sus brazos sobre los hombros de la mujer, como puede verse en el dibujo (a).



b

Cuando la pareja está de frente, colocan ambos brazos sobre los hombros de su compañero. Puede ser así, el hombre coloca sus dos manos sobre los hombros de la mujer; pero puede hacerse en forma recíproca, o sea que la mujer también coloca sus dos manos sobre los del hombre, como puede verse en el dibujo (b).

AGARRADOS DE LA CINTURA

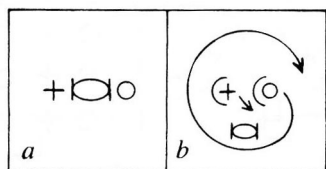


a



b

Cuando el signo aparece así, es porque la pareja está frente a frente o uno detrás del otro; en el primer caso puedan agarrarse recíprocamente, o uno de los dos sujeta al otro por la cintura; en el segundo, el de atrás agarra por la cintura al que va adelante.

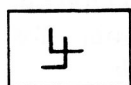


En el dibujo (a) la pareja está frente a frente, en el (b) el hombre va detrás de la mujer y los dos describen un círculo.



Hombros cintura: En esta figura se combinan los signos de cintura con los de hombros; la pareja, o el grupo se toman unos por los hombros y otros por la cintura, se presentan dos modalidades: **natural**, consiste en que el hombre coloca uno de sus brazos sobre los hombros de la mujer y esta a su vez, pone los suyos en torno a la cintura del hombre; **agarrados**, consiste en que quienes forman la pareja, están frente a frente, el hombre sujeta a la mujer por la cintura con ambas manos y ella, a su vez tiene las suyas sobre los hombros de su parejo, como en el valseo de los monos.

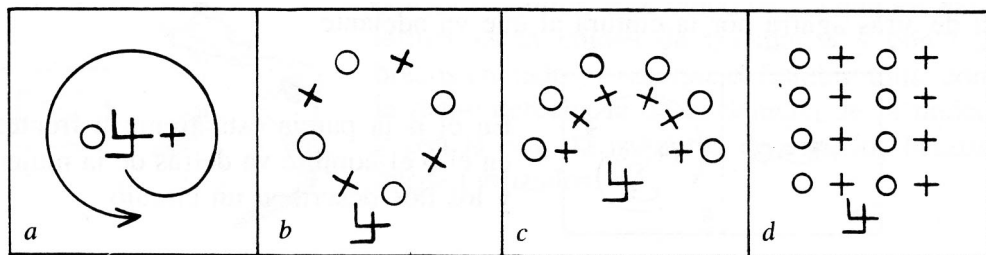
Estas dos modalidades pueden realizarse entre parejas, o entre grupos; las de grupo se presentan así: todos forman una rueda, mirando hacia afuera o hacia adentro, la mitad de participantes coloca los brazos sobre los hombros de la otra mitad y estos a su vez, ponen los suyos en la cintura de los primeros. Si la figura fuera en forma de persecución, unos detrás de otros, se presentaría así: El bailarín segundo toma con ambas manos la cintura del primero, el tercero toma los hombros del segundo, el cuarto la cintura del tercero, el quinto los hombros del cuarto y así sucesivamente.



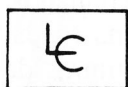
Ganchos: este signo indica que los bailarines deben tomarse por los brazos; comúnmente se habla de ganchos naturales y ganchos altos, los naturales son los que emplea cualquier pareja en la vida cotidiana, los altos son cuando los bailarines levantan sus brazos y se enganchan con ellos a la altura de los hombros; existe una tercera modalidad, los ganchos de cintura, en estos la pareja se toma recíprocamente con sus brazos por la cintura.

De estas modalidades hay dos formas de ejecución: paralelos y contrapuestos. Paralelos cuando los dos miembros de la pareja avanzan en una misma dirección, uno al lado del otro y contrapuestos cuando están frente a frente o mirando a direcciones contrarias.

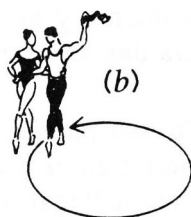
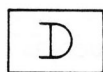
EJEMPLO OCHO



En el esquema (a) aparece una pareja haciendo ganchos naturales, o sea que los dos miran hacia la parte de adelante, la mujer se engancha del brazo derecho del hombre y en esta forma describen un círculo; en el esquema (b) aparece un círculo conformado por varias personas alternados por sexo, en el cual los dos componentes de cada pareja están frente a frente, y en esta postura los dos se enganchan con los brazos derechos o con los izquierdos. A esta forma se le llama contrapuesto; en el (c) se configura una especie de semicírculo, las parejas están colocadas en forma paralela, las mujeres por la parte de atrás y los hombres por la parte de adelante, tomados de gancho en forma natural, en el (d) aparecen cuatro hileras, dos de hombres y dos de mujeres, las parejas que están colocadas en el centro hacen ganchos contrapuestos, mientras que las dos hileras de afuera bailan en sus puestos. En cualquiera de los esquemas se puede utilizar la forma de cintura.



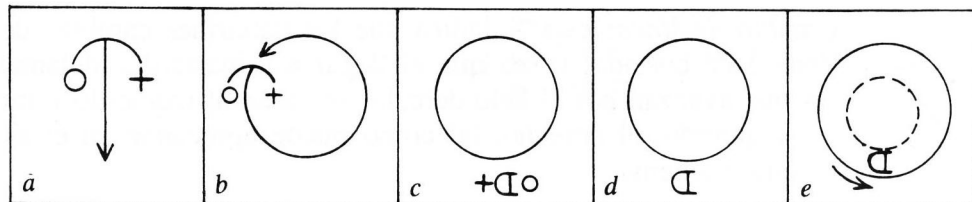
Codos: Este signo indica que los bailarines deben juntar sus codos para realizar esta figura; por lo general los brazos van colocados en jarras en la cintura, también se puede hablar de codos paralelos y codos contrapuestos, este es el nombre usado con más frecuencia en la danza folclórica colombiana.



Tornados de la cintura: Este signo indica que la pareja está unida por la cintura, o sea que el hombre coloca uno de sus brazos alrededor de la cintura de la mujer y con la otra mano toma una de las manos de ella; mientras que la mujer con la mano que le queda libre, toma el borde de su falda. Esta figura también se puede hacer en forma recíproca, o sea que la mujer también coloca su brazo alrededor de la cintura del hombre

Los dos dibujos muestran una pareja tomados recíprocamente, en el (a) avanzan en línea recta, en el (b) describen un círculo

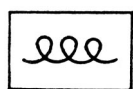
EJEMPLO NUEVE



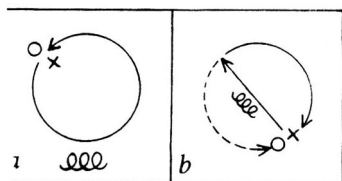
Cuando el signo de cintura se aplica a una sola pareja, en el esquema debe aparecer como lo muestran los dibujos (a y b), o sea que el signo se involucra entre los dos; en el esquema (a) la pareja avanza en línea recta hacia la parte de adelante, en el (b) la pareja describe un círculo, en el (c) aparece un círculo sin dirección, o sea que está detenido, debajo de él aparece el signo de cintura acompañado de los símbolos de hombre y de mujer. Esto quiere decir que el círculo es conformado por hombres y mujeres intercalados, en esta postura cada pareja se toma por la cintura, pero sin tocarse con las demás parejas, todos los bailarines deben quedar mirando hacia un mismo lado, alternándose por parejas, unas con frente al centro y otras hacia afuera.

En el (d) también aparece una formación circular, pero en esta, el signo de cintura no está acompañado de los símbolos de hombre y de mujer, lo que indica que el círculo está configurado por hombres y mujeres intercalados, pero a diferencia del (c), todos se unen por la cintura para formar una rueda, es decir, que hombre y mujer colocan ambos brazos sobre las cinturas de las personas que tienen a sus lados.

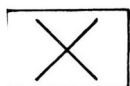
En el (e) tenemos dos círculos concéntricos, estos con dirección indefinida y en el medio de los dos círculos aparece el signo de cintura, esto indica que las parejas están colocadas en forma paralela, mujeres por dentro y hombres por fuera, cada pareja se toma por la cintura como en los esquemas (a y b), con esta postura todos se desplazan en forma circular en la dirección de la flecha. Como puede apreciarse en los diferentes esquemas, la forma de emplear el signo determina como debe hacerse la figura.



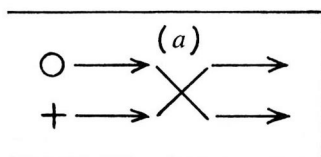
Valseo: Estas tres argollas unidas, indican que el desplazamiento debe ser en valseo. Se entiende por valseo cuando dos personas se abrazan o se toman recíprocamente y, juntos, giran continuamente. No existe valseo para una sola persona, este siempre debe ser en pareja.



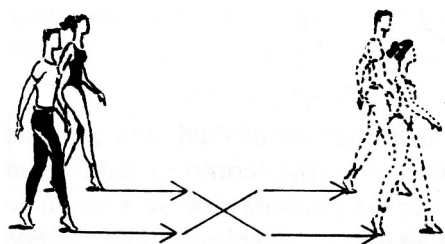
En el esquema (a) una pareja describe un círculo con valseo continuo; en el (b) la pareja avanza en forma diagonal hasta llegar al extremo opuesto, allí se sueltan y continúan, mujer por la parte de adelante y hombre por la de atrás.



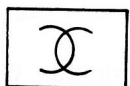
de línea: Esta X indica que los bailarines cambian de línea o de costado; o sea que al llegar a la parte de adelante, los que avanzan por el lado derecho se pasan al izquierdo y los del izquierdo al derecho, tal como puede apreciarse en el siguiente esquema.



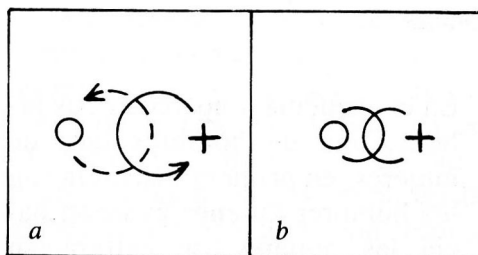
Aquí la pareja avanza en forma horizontal, pero en la mitad del recorrido cambian de línea, o sea que la mujer pasa a la parte de adelante y el hombre a la de atrás. El cambio de línea se diferencia con los cruces, porque aquí no se desplazan en línea horizontal, sino en forma diagonal y cuando cambian de línea deben pasar uno por delante del otro, si son varios los que participan en la figura, se van introduciendo de uno en uno al hacer el cambio de línea, los cambios no siempre tienen que ser en la parte de adelante, pueden ser atrás, en el medio o en cualquier parte del recorrido.



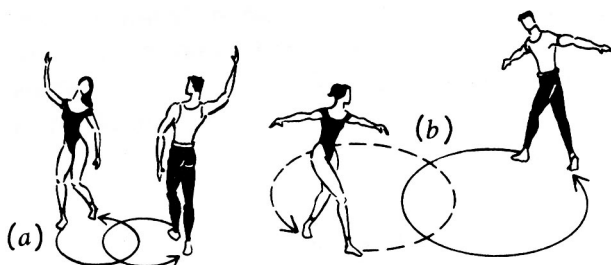
En este dibujo se puede apreciar, que al comenzar el desplazamiento el hombre va por delante de la mujer y, al terminar, esta queda por delante de aquel, como lo indican las flechas, el cambio de línea se hace donde aparece la X.



Entrelazados: Es como enganchar dos cuerpos. El proceso es de la siguiente forma, la pareja se coloca frente a frente, ambos miembros avanzan hasta encontrarse como si fueran a cambiar de puesto, pero cuando se cruzan, de inmediato se vuelven por el lado contrario, para regresar al punto de partida, es decir, que si en el primer encuentro pasan por los lados izquierdos, al regreso deben hacerlo por los derechos. Esto puede hacerse avanzando de frente, de espaldas o girando.



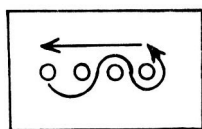
En el esquema (a) la pareja avanza hasta encontrarse, se entrelazan y regresan a sus puestos, en el (b) los dos están muy cerca el uno del otro, en este puesto se entrelazan como en el caso (a), la diferencia radica, en que aquí no necesitan avanzar para encontrarse, ni separarse cuando cruzan los cuerpos.



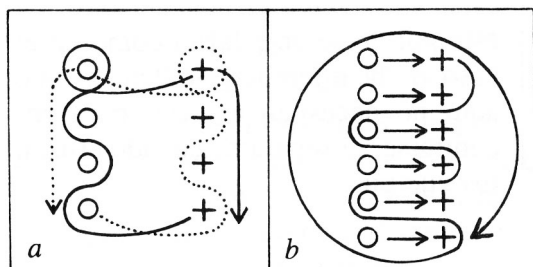
Los dos dibujos complementan la idea anterior, el (a) es igual al (b) y el dibujo (b) es lo mismo del esquema (a). Pero en este caso los bailarines describen cada uno un círculo.



Entremetida: Es una especie de tejido, en el que un bailarín se introduce dentro de otros, como para hacer un tejido, o como si estuvieran enhebrando un hilo, en este caso la persona que se entremete, representa la aguja. El desplazamiento puede ser simultáneo, o escalonado, esta forma de trenzar no puede aplicarse en forma individual, o en pareja, debe ser siempre para figuras colectivas; como mínimo un grupo de cuatro personas.



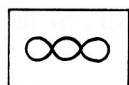
Aquí la mujer numero 1 se introduce entre las demás y avanza hasta llegar donde la ultima pareja, para colocarse al lado de esta, esto si es una sola persona la que se entremete; si es un grupo, cuando el primer bailarín llega al lado contrario, el segundo hace el mismo recorrido, luego lo haría el tercero y así sucesivamente hasta que todos regresen a su punto de partida. Si el desplazamiento fuera simultaneo, todas las mujeres se desplazarían al mismo tiempo, una tras otra y con los movimientos que se hacen en la forma escalonada.



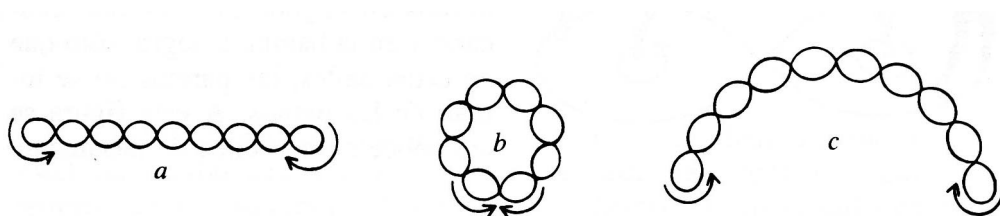
En el esquema (a) aparecen dos hileras, una de hombres y otra de mujeres, en primera instancia son los hombres quienes avanzan hacia las mujeres, se entremeten dentro del grupo de estas y avanzan hasta llegar a la última pareja, a la que le dan

una vuelta, para luego pasar al costado derecho, y de allí avanzar en línea recta hacia la parte de adelante; todos los bailarines regresan al puesto de partida; en segunda instancia son las mujeres las que se entremeten entre el grupo de hombres, en la misma forma que estos lo hicieron y regresan a sus respectivos puestos.

En el (b) tenemos dos hileras cerradas, hombres a la izquierda y mujeres a la derecha, la entremetida es en parejas y se hace de la siguiente forma: la última pareja, o sea la que está en la parte de atrás, avanza hacia adelante y se introduce entre las demás parejas, cuando pasa por delante de los penúltimos, es seguida por estos y así sucesivamente; a la primera pareja, no le toca entrometerse entre las otras, sino que inicia su recorrido detrás de las demás, de esta manera todas las parejas configuran un círculo.

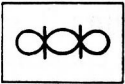


Trenza: Hay dos clases, natural y complementada; la primera es cuando no se usan implementos físicos, simplemente se trenza con los cuerpos como en el caso de la moña; en la segunda se emplean recursos físicos, tales como cintas, lazos, cuerdas, etc. La mecánica para la ejecución de la trenza natural es muy parecida, a la de la entremetida, la diferencia está, en que en la trenza natural se teje en ambas direcciones y siempre avanzan en zigzag; una mitad en dirección contraria a la otra.

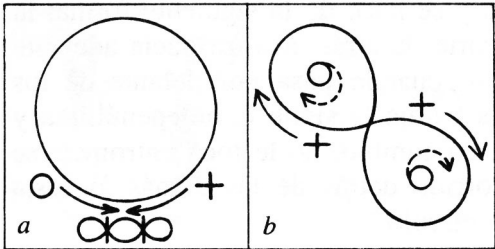


Las formas de trenza por lo general se presentan en línea recta, en forma circular y, ocasionalmente en semicírculo. Tal como lo muestran los esquemas (a, b, y c). En el caso de las complementadas, tenemos varios tipos de trenza: La corrida, la común, la trenza trenza, paragua, telaraña. Las hay de parejas,

de bloques y combinadas. El signo se usa tanto en las naturales como en las complementadas, pero los esquemas deben ir acompañados con información escrita sobre, donde se explique la clase y la forma de la trenza que debe ejecutarse.

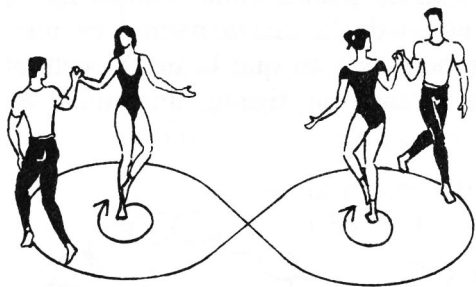


Pasamanos: si al signo de trenza le agregamos dos guiones, significa que en este caso se debe hacer un pasamanos; su ejecución es como la trenza natural, se toman de las manos alternándolas cada vez que se encuentran dos personas, como en el caso de la contradanza.



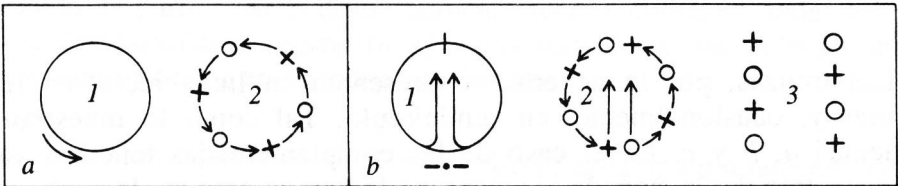
El esquema (a) corresponde a un pasamanos, como el que se hacen la contradanza, o sea que los hombres avanzan en una dirección y las mujeres al contrario, pero manteniendo la formación circular, en el (b) aparecen dos parejas y en medio de las mujeres un ocho en

línea continua, esto quiere decir que los hombres, deben recorrer un ocho espaldeado alrededor de las dos mujeres que tiene a sus lados, las que le sirven de eje, como en el ocho que se hace en contradanza.



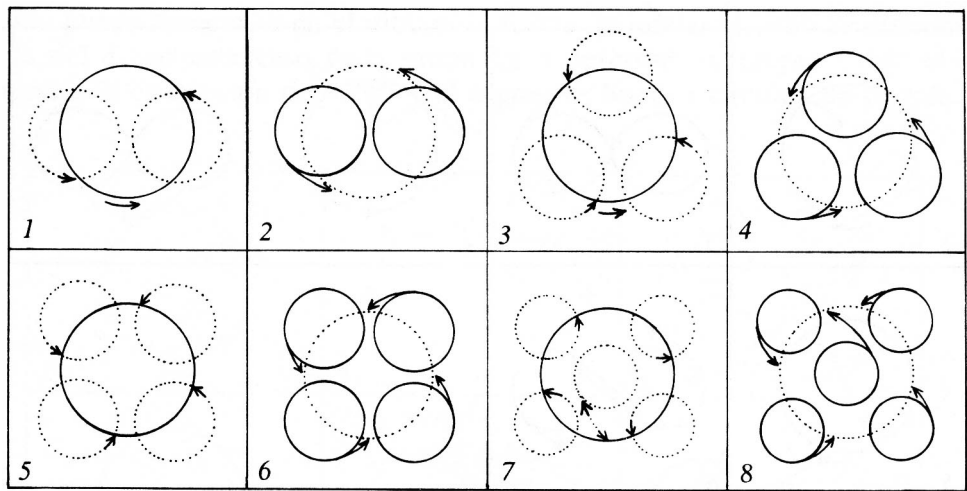
El dibujo muestra las dos parejas ejecutando un ocho de eje, tal como se hace en danza o contradanza. Este estilo de ocho es muy frecuente en las danzas del litoral Pacífico, lo encontramos en la jota, el torbellino caucano y en la bámbara negra, solo que en estos bailes, las parejas no se toman de las manos. A esta figura se le conoce como ochos de pasamano

EJEMPLO



En el esquema a tenemos un círculo en rotación, la figura 1 es la forma simplificada, en la cual se hace uso de la línea continua; la figura 2 muestra que los bailarines están intercalados y como lo indican las flechas el círculo está en rotación continua. En el esquema (b) aparecen tres dibujos, en la figura 1 se forma una rueda y, en primera instancia, los bailarines se desplazan por dentro en línea recta hacia la parte de atrás, para pasar a formar dos hileras; la figura 2 nos muestra que los bailarines están intercalados y que por persecución se desplazan en línea recta por la parte de adentro del proceso, los dos bailarines de adelante son quienes inician el movimiento, los demás los siguen, la mitad de ellos por un lado y la otra por el otro; la figura 3 muestra cómo deben quedar al terminar el recorrido.

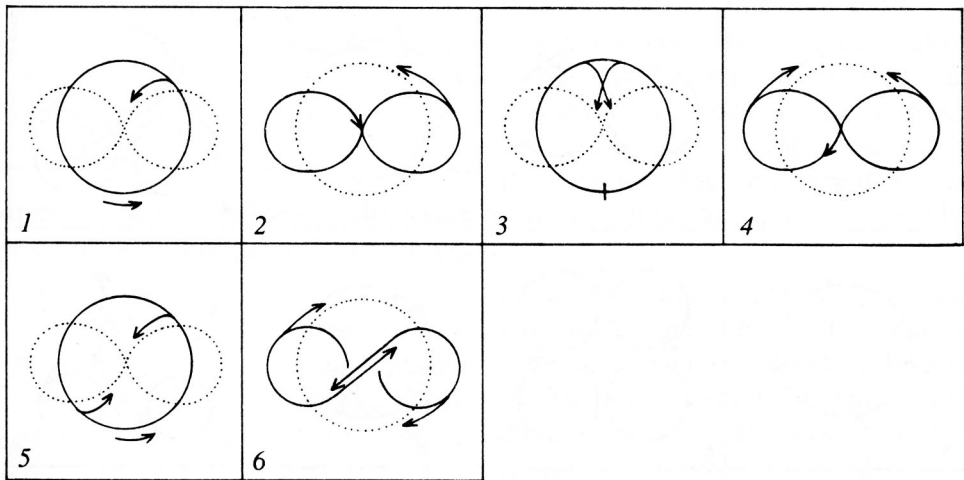
Divisiones circulares por persecución:



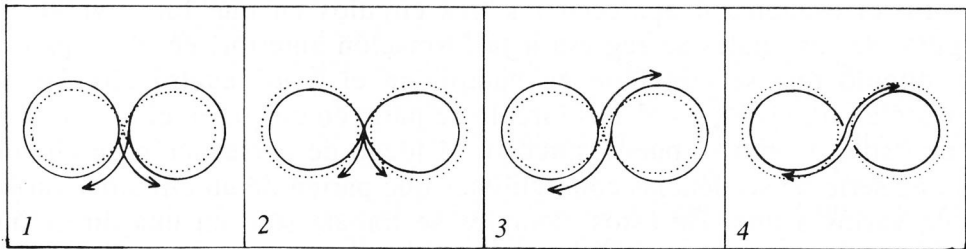
es un desplazamiento en el cual los bailarines avanzan detrás del que encabece la figura o el grupo. En el esquema 1 los bailarines describen un círculo en la dirección que indica la flecha, este círculo debe convertirse en dos, como lo indican los puntos; en el 2 estos círculos se convierten en uno, o sea que se regresa a la figura del esquema 1; en el 3 la figura visible es un círculo y esta se convierte en tres, se puede apreciar que la figura del círculo está en línea continua, mientras que los tres círculos aparecen en línea de puntos.

En el esquema 4 aparecen los tres círculos en línea continua y están entrelazados por un círculo de puntos, esto indica que se regresa a un círculo; en el 5 aparece un círculo y este se convierte en cuatro; en el 6 los cuatro círculos se funden en uno solo; en el 7 el círculo se parte en cinco; en el 8 se regresa a uno solo. Como puede apreciarse, el juego de persecución en círculo, es una

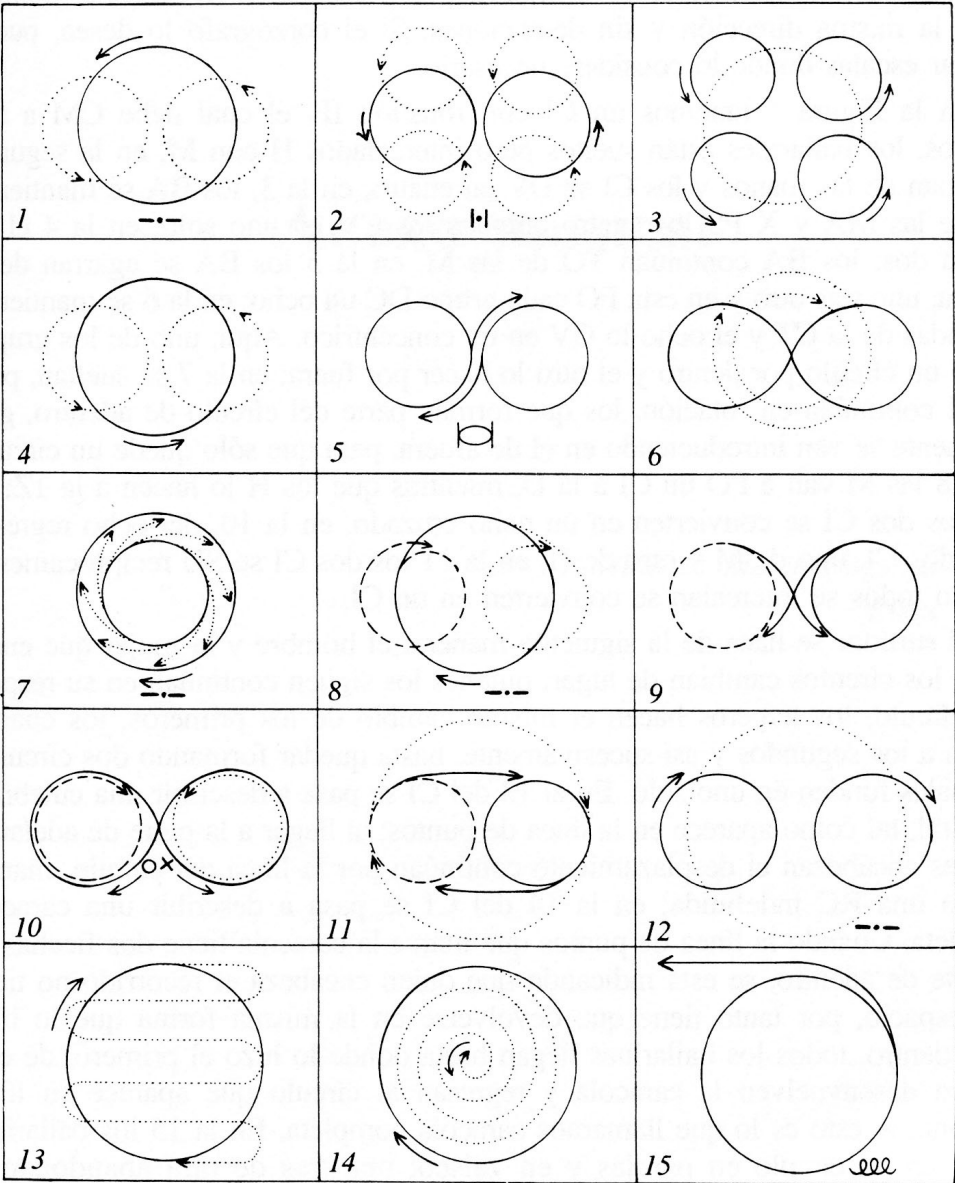
serie de secuencias consecutivas, que parten de un círculo a varios y de estos a uno. Estos ejemplos se trabajan solo en una dirección, lo que permite hacer toda la secuencia en una misma dirección, ya que los bailarines no necesitan detenerse, ni devolverse en dirección contraria; pero si se quiere, los desplazamientos pueden tener direcciones alternas y varias estaciones.



En este caso el juego es de un círculo a un ocho y de este a círculo, la mecánica es la misma de los círculos. En el esquema 1 se pasa de un círculo a un ocho; en el 2, en primera instancia se describe un ocho completo, luego se pasa a un círculo; en el 3 el círculo se detiene, se parte en dos grupos, con los que se forma un ocho; en el 4 se describe el ocho y, con dos cabezas se regresa al círculo; en el 5 el círculo continua su rotación, como lo indican las flechas, luego se pasa a un ocho, pero con las dos cabezas enfrentadas entre sí, el 6 muestra la forma en que debe ejecutarse el ocho, (cada uno de los dos grupos describe su propio ocho), cuando terminan regresan al círculo de partida.



En este caso se trabaja con dos círculos y un ocho; en el dibujo las figuras visibles son dos círculos, de los cuales se pasa a un ocho, y luego se regresan a los dos círculos; en el 3 aparecen dos círculos, como puede apreciarse en el dibujo, la forma de iniciar el ocho es diferente a la del esquema 1, en este caso cada grupo describe su propio ocho; en el dibujo 4 tenemos el ocho en línea continua y con puntos aparecen dos círculos, esto nos dice que se regresa a los dos círculos de partida.



Esta planigrafía plantea un juego totalmente circular; se trabaja con divisiones y fundiciones de círculos, cambios de círculo a ochos y viceversa, también se hace uso de la caracola y de la culebrilla; por otra parte se aplican los signos, que indican cómo deben ir los bailarines en cada una de las figuras. Con esto se completa el sistema para la Planigrafía danzaría; cuando en una figura no aparece signo, es porque continúan igual que en la figura anterior. Esta planimetría no tiene escalas entre figura y figura, es llamada coreografía corrida, en ella todos los desplazamientos se hacen por persecución, avanzando siempre sobre la misma dirección y sin detenciones. Si el coreógrafo lo desea, puede agregar escalas donde lo considere necesario.

En la Figura 1 tenemos un círculo con rotación indefinida y como lo indican los puntos, debe convertirse en dos círculos, los bailarines permanecen sueltos, pero intercalados H con M; en la segunda figura, se toman de las manos, por eso debajo de los círculos aparece el signo de (intercalados tomados de las manos), los dos círculos se dividen en cuatro; en la 3, estos se convierten en uno; en la 4 el círculo pasa a dos, los bailarines continúan tomados de las manos, en la 5 se agarran de la cintura, uno tras otro y en esta forma cada grupo describe un ocho; en la 6 se mantienen agarradas de la cintura y el ocho lo convierten en un concéntrico. Aquí uno de los grupos forman un círculo por dentro y el otro lo hace por fuera; en la 7 se sueltan de la cintura, pero los círculos continúan en rotación, los que forman parte del círculo de adentro, gradualmente se van introduciendo en el círculo de afuera para que solo quede un círculo; en la 8 las M van a formar un círculo a la D, mientras que los H lo hacen a la IZ; en la 9 los dos círculos se convierten en un ocho cruzado; en el 10, del ocho regresan a los dos círculos, uno de M y otro de H; en la 11 los dos círculos se surten recíprocamente y cuando todos se intercalan se convierten en un círculo.

El surtidor se hace de la siguiente manera: el hombre y la mujer que encabezan los círculos cambian de lugar, la pareja que los sigue continúa en su respectivo círculo, los terceros hacen lo mismo que los primeros, los cuartos siguen a los segundos y así sucesivamente hasta quedar formando dos círculos, los que se convierten en uno solo. En el 13 del círculo se pasa a describir un espiral, tal como aparece en la línea de puntos; al llegar a la parte de adelante, quienes encabezan el desplazamiento continúan por la línea del círculo, manteniendo una rotación indefinida; en la 14 del círculo se pasa a describir una caracola completa. Cuando la línea de puntos que marca la caracola tiene dos flechas en la parte de adentro, se está indicando que, quien encabeza el recorrido no tiene más espacio, por tanto tiene que devolverse en la misma forma que se hizo el proceso hacia dentro, todos los bailarines llegan hasta

donde lo hizo el primero, de esta manera desenvuelven la caracola y regresan al círculo que aparece en línea continua. A esto es lo que llamamos caracola completa. En la 15 los bailarines describen un círculo en parejas y en valseo y unos tras otros abandonan el escenario por la parte de atrás.