

Danzas autóctonas del Eje Cafetero colombiano: identidad, investigación-creación y conexiones intergeneracionales

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Jorge Eduardo Urrea-Giraldo

Universidad del Quindío. Colombia

jeurrea@uniquindio.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-5382-5220>

Andrés Mauricio Hernández Carvajal

Universidad del Quindío. Colombia

maurohernandez@uniquindio.edu.co

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1658-3688>

—
Recibido: 18 de agosto de 2023

Aceptado: 30 de enero de 2024

Cómo citar este artículo: Urrea-Giraldo, J.E., Hernández, Carvajal, A.M. (2025). Danzas autóctonas del Eje Cafetero colombiano: identidad, investigación-creación y conexiones intergeneracionales. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 20(37), pp. 13–34.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.21167>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Danzas autóctonas del Eje Cafetero colombiano: identidad, investigación-creación y conexiones intergeneracionales

Resumen

En este artículo se describen los procesos de investigación-creación de danzas autóctonas del Eje Cafetero colombiano. Se examina la riqueza cultural de cuatro manifestaciones emblemáticas: La estampa de la iraca, La danza de los macheteros del Quindío, La danza del polvero y La danza de los faroles. A través de investigación-creación y sistematización de entrevistas, se explora cómo se crearon las danzas y su relación con la identidad cultural; a su vez, se destacan su arraigo en contextos regionales específicos y su capacidad para evocar la esencia histórica y contemporánea de la región cafetera. Además, se profundiza en el papel de la investigación-creación en la preservación y renovación de estas danzas, y en su adaptación en el mundo contemporáneo, sin perder su autenticidad cultural. Por último, se examina cómo estas danzas actúan como puentes intergeneracionales, por medio de la transmisión de valores y tradiciones a través de sus características y procesos investigativos.

Palabras clave

danzas autóctonas, Eje Cafetero colombiano, identidad regional, investigación-creación, tradiciones culturales.

Autochthonous Dances of the Colombian Coffee Axis: Identity, Research-Creation, and Intergenerational Connections

Abstract

This article describes the research-creation of autochthonous dances from the Colombian Coffee Cultural Landscape. Looking into the cultural richness of four emblematic manifestations: "Estampa de la Iraca," "Danza de los Macheteros del Quindío," "Danza del Polvero," and "Danza de los Faroles." Through research-creation and the systematization of interviews, it explores how these dances were created and their relationship with cultural identity, highlighting their deep roots in specific regional contexts and their ability to evoke the historical and contemporary essence of the coffee region. Additionally, it delves into the role of research-creation in the preservation and renewal of these dances, emphasizing how this methodology contributes to their adaptation to the contemporary world without losing their cultural authenticity. Finally, it examines how these dances act as intergenerational bridges, transmitting values and traditions through their distinctive characteristics and investigation processes.

Key Words

Autochthonous dances; Colombian Coffee Axis; Regional identity; Cultural traditions, Research-creation

Danses indigènes de la région du café colombien : identité, recherche-crédation et liens intergénérationnels

Résumé

Cet article décrit les processus de recherche-crédation des danses indigènes de l'Axe du café colombien. La richesse culturelle de quatre manifestations emblématiques est examinée : L'estampe de la colère, la danse des machétéros de Quindío, la danse de la poussière et la danse des lanternes. Par la recherche-crédation et la systématisation d'entretiens, il explore comment les danses ont été créées et leur relation avec l'identité culturelle ; En même temps, son enracinement dans des contextes régionaux spécifiques et sa capacité à

évoquer l'essence historique et contemporaine de la région du café sont mis en évidence. De plus, le rôle de la recherche-crédation dans la préservation et le renouvellement de ces danses, et dans leur adaptation au monde contemporain, sans perdre leur authenticité culturelle, s'approfondit. Enfin, il examine comment ces danses agissent comme des ponts intergénérationnels, à travers la transmission de valeurs et de traditions à travers leurs caractéristiques et leurs processus de recherche.

Mots clés

danses indigènes, Axe du café colombien, identité régionale, recherche-crédation, traditions culturelles.

Danças nativas da região cafeeira colombiana: identidade, pesquisa-criação e conexões intergeracionais

Resumo

Este artigo descreve os processos de pesquisa-criação de danças nativas do Eixo do Café Colombiano. Examina-se a riqueza cultural de quatro manifestações emblemáticas: A Impressão da Raiva, A Dança dos Macheteros de Quindío, A Dança do Pó e A Dança das Lanternas. Por meio da pesquisa-criação e sistematização de entrevistas, explora como as danças foram criadas e sua relação com a identidade cultural; Ao mesmo tempo, destacam-se suas raízes em contextos regionais específicos e sua capacidade de evocar a essência histórica e contemporânea da região cafeeira. Além disso, aprofunda-se o papel da pesquisa-criação na preservação e renovação dessas danças, e em sua adaptação no mundo contemporâneo, sem perder sua autenticidade cultural. Por fim, examina como essas danças atuam como pontes intergeracionais, por meio da transmissão de valores e tradições por meio de suas características e processos de pesquisa.

Palavras-chave

danças nativas, Eixo do Café Colombiano, identidade regional, pesquisa-criação, tradições culturais.

Mullunikuna paikuna kausaskamanda eje Cafetero Colombia suti Llagtapi: nukanchipakuna, tapuchii- rurai chapurispa sumanakuskawa

Maillalachiska

Kai mailla kilkaskapi parlanaku mi imasam katichikuna kai chusku mullunikunata sutichiska kasa: la estampa de la iraca, mullurii macheteros del Quindio la danza del polvo i la danza de los faroles, kai tapuchikunawa Munanaku ningapa imasam kai wachuta katichikunawa Munanaku ningapa imasam kai wachuta katichinaku kai mulluriikunata kunaarakama paikuna Munanaku mana wañuchu kai suma kausaikuna kai región suti eje cafetero, chasa paikuna kai región suti samunakuska iachangakunami maimandami kanchi chasallata imasam kausanchi, kunaaramanda llukanchimi, mailla mailla iachinga iachaikuskata sug kati samunakuskata, chasa wamnasunchi, Nukanchipa kausaikunata i kai wachu katichisunchi.

Rimangapa Ministidukuna

Mullurii nukanchipamanda; chasa suti llagta; nuka kausaskata kawachii; tapuchii rurai; iachaikui; imasam nukanchi kausanchi

Agradecimientos

Maestro James González Mata: asesor conceptual y fundador de Fundanza.

Erika Carvajal: productora del documental *Haciendo pasos*.

Introducción

La identidad cultural y sus manifestaciones son fundamentales en la formación y preservación de la diversidad cultural en un territorio determinado. La cultura, en cuanto conjunto de rasgos distintivos que caracterizan a una sociedad (Unesco, 1982), comprende una amplia variedad de expresiones artísticas, tradiciones y modos de vida que evidencian la historia y la identidad de un pueblo. Desde sus orígenes, en Europa, hasta las definiciones contemporáneas, el concepto de *cultura* ha evolucionado; ya que adquiere cada vez más un valor relevante en la comprensión de la sociedad y su relación con el entorno (Guzmán-Díaz *et al.*, 2019).

En este contexto, las manifestaciones culturales – danzas, música, festividades y otras expresiones creativas– se erigen como vehículos para expresar la identidad cultural y transmitir el patrimonio de una comunidad a lo largo del tiempo (Molano, 2007). Además, son esenciales para comprender la historia y la evolución de una sociedad, ya que reflejan cómo los individuos se relacionan entre sí y con su entorno. La identidad cultural se va forjando en un proceso continuo y dinámico, en el que las expresiones artísticas y tradiciones cumplen un papel protagónico como ejes de cohesión social y de memoria histórica (Bákula, 2000).

Según Guzmán-Díaz *et al.* (2019), las expresiones culturales se basan en la observación y en la práctica del oficio, y citan a Navarro (2014), quien plantea cinco aspectos de la identidad cultural:

Etnohistoria y territorio, valores y normas, productos materiales e inmateriales, creencias (mitos, ideologías, filosofía, religión), y comunicación (lenguajes y rituales). Paulhiac *et al.* (2016) proponen emplear el concepto de *manifestaciones culturales* y las clasifican en cinco tipos: tradición oral y literaria (poesía, cuentaría, coplas), sonoro-música, prácticas escénicas (danza, teatro), prácticas visuales (arquitectura,

artesanías, fotografía) y otras prácticas (juegos, cocina tradicional). (Guzmán-Díaz *et al.*, 2019, p. 169)

Entre las prácticas escénicas, la danza es el vehículo de saberes, usos y costumbres (Ríos, 2018), que aporta directamente a la construcción de identidad, vista como una representación que está estrechamente vinculada a la interacción con el entorno, a manera de manifestación relacional, en lugar de ser un atributo original y fijo (Ceriani, 2013). Se trata, entonces, de un proceso continuo y dinámico de construcción y reconstrucción con el contexto.

A partir de esa reconstrucción, las escuelas y compañías de danza, para el caso de este artículo, de territorios del Paisaje Cultural Cafetero (PCC) en el Eje Cafetero, han realizado investigación para la puesta en escena de sus tradiciones culturales, reconstruyendo sus costumbres, no necesariamente imitando prácticas tradicionales ortodoxas, sino apropiando lenguajes actuales que permiten poner en comunión estas expresiones culturales con las narrativas contemporáneas. “El folclor tampoco es una pieza de museo, el folclor puede tener variación, pero que no se pierda la estructura, las bases tradicionales. Ya la creación depende del músico o del coreógrafo” (entrevista, maestro James González, 2021).

La inclusión del PCC en las listas de la Unesco, en 2011, implicó el reconocimiento de la cultura cafetera y la apropiación de una política para su preservación, incluyendo manifestaciones culturales como

personajes u objetos asociados a la actividad cafetera o al proceso de colonización del territorio que se han vuelto íconos; saberes culinarios o gastronomía, representados fundamentalmente por el tipo de comida “paisa” o “montañera (platos provenientes de la región de Antioquia, Colombia); sitios tradicionales que son o fueron punto de encuentro económico, social y recreativo; vestuario; fiestas asociadas a la cultura cafetera; las artesanías relacionadas con la cultura cafetera; mitos o leyendas que persisten en las zonas rurales de la región, entre otros. (DNP, 2014)

Las danzas folclóricas de la zona cafetera colombiana constituyen un tesoro cultural valioso; son la expresión de la vasta diversidad étnica y regional del país. Igualmente, han sido transmitidas de generación

en generación, gracias a lo cual se han preservado tradiciones ancestrales y la identidad de diferentes comunidades. Sus orígenes se remontan a tiempos precolombinos, donde los indígenas ya celebraban rituales y ceremonias a través del movimiento y la danza. Con la llegada de los colonizadores europeos, se fusionaron elementos indígenas con influencias africanas traídas por los esclavos; así, se dio una amalgama de culturas que se expresó en danzas únicas y autóctonas (Pira, 2016). Estas son un testimonio vivo de la historia y la diversidad cultural, que transmiten el legado a las nuevas generaciones. Sin embargo, las narraciones puestas en escena también se han nutrido de historias, costumbres y oficios contemporáneos, lo que significa la evolución cultural del territorio y su relación con el paisaje, en el sentido amplio de concepto.

En este artículo se muestran los hallazgos de una investigación-creación que condujo a la producción de una serie documental de seis capítulos, de veinticuatro minutos cada uno, sobre algunas de las creaciones dancísticas originales o autóctonas del Eje Cafetero. La sinopsis de la serie *Haciendo pasos*, emitida por Telecafé, canal regional de Colombia, es la siguiente:

James González es un maestro de la danza que ha investigado y descrito el folclor colombiano como pocos en el país, a él se le debe la creación, a partir de la investigación, del baile de *Los macheteros*, reconocido por el Ministerio de Cultura como una tradición que difunde el folclor quindiano en el mundo, y que es pionero en generarle identidad folclórica a la región cafetera.

Para crear sus coreografías y enseñar a sus discípulos, el maestro James recorrió Colombia, buscando en los más recónditos lugares los depositarios del saber folclórico, conviviendo, aprendiendo y enseñando en cada lugar que visitó. *Haciendo pasos* propone volver a caminar, o más bien, a danzar por los lugares antes recorridos, encontrarse con sus amigos: artistas, coreógrafos, músicos y teatreros o con sus discípulos, ya que muchos han fallecido, y en conversaciones de tertulia evidenciar las raíces culturales de la región, discutiendo los orígenes de los ritmos y las puestas en escena.

El programa es un instrumento de recuperación de la memoria y evidencia el trabajo que se

desarrolla, muchas veces sin difusión y reconocimiento, desde los pueblos del Eje Cafetero, también deja sembrada la semilla para, en una nueva temporada, replicar el formato recorriendo los destinos nacionales que el maestro James vivió como parte de su experiencia de investigación.

En cada capítulo, el maestro sale de Armenia, su lugar de residencia, rumbo al encuentro con un personaje de la cultura regional, el recorrido es un montaje paralelo entre un poema visual de la danza del lugar de destino y el carro, la carretera o el paisaje desde donde el maestro da contexto al lugar que se visitará y al personaje con quien se encontrará. Brevemente, habla de los aportes y creaciones del personaje. Al llegar al destino, el conductor del programa recorre las calles, para mostrar el lugar y su gente, después, a pie, somos testigos del reencuentro que da paso a una tertulia en la que conversarán de los momentos vividos en tiempos pasados, de personajes de historia cultural y de hitos en las artes. (Urrea-Giraldo, 2020)

También, en este escrito se expone la sistematización de las entrevistas a los maestros de la danza para la serie documental, con el fin de caracterizar sus creaciones, que no son la evolución de una herencia cultural, sino una obra nueva, creada a partir de los usos y costumbres contemporáneos, fruto de los procesos de indagación, observación, exploración y creación de sus autores.

Metodología

El presente artículo se realizó a partir de una investigación-creación, entendida esta, según Beltrán y Villaneda (2020), como “la producción de nuevos conocimientos que se inscriben necesariamente en un artefacto plástico-sensorial que aporte de manera significativa a las disciplinas creativas o a los contextos dentro de los que aquellos se insertan” (p. 254); en este caso, el artefacto corresponde a un producto audiovisual que encaja en lo que estos autores definen como “algo concretado por el ser humano en un plano material, a partir de un conocimiento abstracto” (p. 255). Así, la investigación-creación aporta sus fases para la producción de una obra audiovisual que, a su vez, sirvió de insumo para la redacción de

este artículo. Esta metodología involucra diferentes disciplinas y perspectivas para producir nuevo conocimiento (Ballesteros y Beltrán, 2018).

La primera fase de la metodología de investigación-creación, correspondiente a lo que Ballesteros y Beltrán (2018) denominan *de contexto*, implicó la búsqueda y selección de las escuelas y compañías de danza más representativas del Eje Cafetero colombiano. Para esto se realizó la validación por juicio de expertos, tres maestros de la danza que referenciaron compañías o escuelas de danza que tuvieran obras originales en los municipios del PCC, considerando importante tener representación de los tres departamentos del Eje Cafetero. Con las coincidencias de los expertos, se conformó una lista de unidades de análisis que se detallan en la tabla 1.

Para la producción de la serie audiovisual documental se incluyeron obras dancísticas con coreografías originales de bailes tradicionales –como el bambuco caldense y el ancestro montañero, que en este artículo no serán reseñados–, y se privilegian las que constituyen expresiones populares contemporáneas o recientes, y se explica su origen, según lo han indicado sus propios creadores, y se ha contrastado con la literatura existente y la experiencia empírica. De esta manera, las unidades de análisis del presente artículo serán: *La danza de los macheteros*, *La danza de los faroles*, *La estampa de la iraca* y *La danza del polvo*.

Se cumplió con la investigación-creación en sus etapas de contextualización, detonación y conformación plástica o performática (Ballesteros y Beltrán,

Compañía	Obra	Municipio, Departamento	Director
Danzas Pipintá	<i>La estampa de la iraca</i>	Aguadas, Caldas	Hernando Valencia
Grupo de Occidente	<i>Danza del polvo</i>	Pereira-La Florida, Risaralda	Henry Calderón
Fundanza	<i>Danza de los macheteros del Quindío</i>	Armenia, Quindío	James González Mata
Trietnias UTP	<i>Ancestro montañero</i>	Pereira, Risaralda	Álvaro Montero
Danzas del Ingrumá	<i>Bambuco caldense</i>	Riosucio, Caldas	Henry Trejos (subdirector) Julián Bueno.
Los Colonos	<i>Danza de los faroles</i>	Quimbaya, Quindío	Mario Echeverry

Tabla 1. Unidades de análisis. Fuente: elaboración propia.

2018). En la primera se observó el contexto de las unidades de registro y se consultó información sobre las compañías de danza. La *detonación* correspondió a la estructuración del formato de la serie documental, mediante la cual se le dio orden y estructura a la obra y se establecieron los parámetros estéticos y de contenido. En esta etapa se determinó la mejor manera de poner en pantalla las coreografías y los testimonios. Finalmente, la *conformación plástica*, o *performática*, implicó el rodaje y puesta en escena con el posterior montaje de los documentales y su inserción en las industrias culturales.

Las herramientas de investigación utilizadas fueron el video para la observación no participante –mediante *ruches*– y las entrevistas en profundidad, también grabadas en video. Además de las etapas descritas, se sistematizaron las entrevistas en profundidad, para lo cual se usó el material en bruto de la producción audiovisual, este corresponde a la totalidad de los contenidos grabados que fueron transcritos y organizados para la presentación de resultados. Se usó la inteligencia artificial para la comparación de categorías y la identificación de coincidencias temáticas.



Imagen 1. Puesta en escena de *La estampa de la iraca*. Fuente: fotograma del documental *Haciendo pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).

Por último, debido a que en el presente artículo se busca evidenciar los procesos de investigación-creación alrededor de las obras dancísticas autóctonas de municipios del PCC, aquí se documenta el trabajo de los grupos y no los resultados de la investigación que estos adelantaron para sus respectivos montajes. En otras palabras, aquí no se profundiza en los hallazgos culturales, históricos o demográficos de las investigaciones –aunque sí se referencian–, sino en las motivaciones y metodología para crear piezas dancísticas que representan la identidad de los pueblos del PCC.

Las obras dancísticas finales, como ya se explicó, son el resultado performático de un proceso de investigación; por ende, se constituyen en artefactos que materializan ideas, procesos culturales y folclóricos; luego, materializan un conocimiento abstracto en obras creativas que dan cuenta de nuevo conocimiento; por esta razón, son producto de la investigación-creación, así sus autores no lo hicieran con esta nomenclatura específicamente.

Resultados

La estampa de la iraca

Año de creación: 2013.

Coreógrafo: maestro Hernando Valencia

Municipio y departamento de origen: Aguadas, Caldas (Colombia).

Ritmo: pasillo.

Compañía: Grupo de Danzas Pipintá.

Representación identitaria: proceso completo de la iraca, materia prima del sombrero aguadeño, símbolo de Colombia.

Historia

Danzas Pipintá nace en 1970, primero como simples clases de danzas dentro del colegio, con el hermano del maestro Hernando Valencia, pero con el tiempo fueron generando impacto:

le digo que eso es como este calor cultural que tenemos, es tradición familiar, mi hermano fue como el de la idea, él fue bailarín y le dijo al rector que ¿por qué no se montaba un grupo

folclórico?, primero empezamos en pareja y ya se organizó en grupo y en esa época pues se trajo una persona que conocía la parte coreográfica tradicional y se trajo de Medellín, entonces de ahí empezó, a través de un taller empezó ya el grupo folclórico en 1970. (Hernando Valencia, entrevista, 2021)

Debieron pasar casi veinte años y varios procesos de gestión del conocimiento para que Hernando aprendiera de su hermano las coreografías, y a su vez, las enseñara a los estudiantes de la Institución Educativa Roberto Peláez.

En 1989, Marino Gómez creó un festival de música andina colombiana en el que el pasillo fuera protagonista y fue este el detonante para la creación formal del grupo: “ya conformamos el grupo en sí, porque queríamos ya concursar y que el grupo de Danzas Pipintá estuviera ya presente en esas versiones; entonces en 1990 fue que se consolidó el grupo” (Hernando Valencia, entrevista, 2021).

Danzas Pipintá siempre ha tenido un énfasis fuerte en el aire del pasillo; sin embargo, en ocasiones, a finales de los años 1990, para matizar las presentaciones, interpretaron bailes del Caribe, del Pacífico, de Santander, en fin, de otras regiones de Colombia. Hernando Valencia indica que, por recomendaciones de folclorólogos, este tipo de prácticas duró muy poco:

Nos decían: “es que usted tiene que bailar si no pasillo, porque la gente cuando venga aquí y vea el grupo es para que la gente aprenda y mire cómo se baila el pasillo”. Entonces de ahí a partir del 97 hasta el 2000 fuimos ya cambiando toda la trayectoria y de hacer ya montajes coreográficos. (Hernando Valencia, entrevista, 2021)

Entre los años 2000 y 2005, se eliminó la categoría de danza del Festival del Pasillo, con el argumento de que se extendía mucho el tiempo del evento, y porque privilegiaron la sección musical. En vista de que el principal escenario de participación del grupo limitó sus presentaciones, Pipintá comenzó a circular en diferentes eventos a nacionales, y a difundir la coreografía del pasillo:

En el 2005 fue que empezamos un evento subregional, con Aguadas, Pácora, Salamina,

hasta Aranzázu, ahí hicimos ese evento para rescatar el pasillo a nivel de Caldas. Ya lo hicimos a nivel departamental, muy pocos grupos manejaban la parte de pasillo en Caldas, entonces ya vimos la obligación de hacerlo a nivel nacional. (Hernando Valencia, entrevista, 2021)

Con el tiempo, el grupo no solo puso en escena coreografías tradicionales, sino que incursionó en procesos de investigación-creación que han logrado reconocimiento por su calidad artística y aporte al conocimiento y la memoria cultural.

La estampa de la iraca ocupa un espacio en el mundo del folclor colombiano y ha posicionado el nombre de Danzas Pipintá y el de su municipio de origen, Aguadas (Caldas). Se le reconoce como una pieza representativa, porque contempla el aire del pasillo, la fibra de la palma de iraca, el sombrero aguadeño, el vestuario tradicional, la utilería y los instrumentos locales.

La investigación de La estampa de la iraca

El detonante de esta investigación fue un producto audiovisual producido por el Comité de Cafeteros en el que buscaban mostrar el proceso y tratamiento de la iraca:

En ese momento, nosotros estábamos haciendo un diplomado de medios audiovisuales titulado *La Historia de la Iraca*, unas cosas para sensibilizar los medios de comunicación y rescatar la artesanía de la iraca, entonces me dio esa idea de si lo podía hacer en audiovisual también lo podía hacer como una coreografía, y ahí arrancó ese proceso. Estuvimos mirando todo el video, ambos del Comité de Cafeteros y el proyecto que yo hice en la parte audiovisual y ahí empezó el montaje de la iraca a través de la coreografía. (Hernando Valencia, entrevista, 2021)

Esta estampa nace como representación del laboreo:

la gente conoce las artesanías en la parte de coger la iraca y la fabricación del sombrero, mas no todo el proceso, porque como eso siempre lo hace es el campesino, en las fincas, entonces no se conoce el proceso del ripiado, del secado, lo artesanal. (Hernando Valencia, entrevista, 2021)

Para los montajes, el maestro Hernando hace un trabajo de reconocimiento de la iraca y las costumbres que hay alrededor de todo su proceso.

Cuenta el creador de la estampa que los viernes y sábados se dan las actividades propias del proceso productivo de la iraca, entonces él va con los integrantes del grupo para aproximarse a las labores: “Para ver cómo los señores que traen los cogollos de la finca los venden, cómo se arriman las tejedoras” (Hernando Valencia, entrevista, 2021). También se visita a las tejedoras para ver el proceso de la creación de la pava, asisten a los talleres para que los bailarines-investigadores vean cómo se da la horma y se plancha el sombrero. “Cuando hacemos el recorrido, ya a nivel de la parte coreográfica, ya empezamos a hacer toda la parte de las figuras” (Hernando Valencia, entrevista, 2021).

La creación original, que muestra el proceso completo de la iraca, tuvo una duración de montaje de doce minutos; sin embargo, se ha recortado, porque para la participación en concursos o espectáculos se requieren versiones de menor duración.

Características

La música de *La estampa de la iraca* es un pasillo: “a través de investigación fuimos evolucionando más y cambiando un poco la parte musical, pero que nos identificara a nivel de Caldas” (Hernando Valencia, entrevista, 2021).

El vestuario de esta obra se caracteriza por un fondo negro, combinado con colores vívidos y con moños y franjas, así se contrasta la elegancia del aire folclórico con la vivacidad de los jóvenes:

Hicimos un trabajo de investigación de las fotografías antiguas de hace por ahí cincuenta años, de cómo vestía la gente tradicional en Aguadas. Porque usted sabe que esta tierra es más de origen español, porque somos más elegantes en la parte social y también por el clima. Entonces, vimos que no faltaban, por ejemplo, los moños, ustedes ven en los muchachos y en las niñas, que siempre la blusita es al cuello alto, porque esto es un clima frío, y no faltaban los moños en esa época.

Entonces a través de fotografías que teníamos en la Casa de la Cultura fuimos diseñando ese



Imagen 2. Características de los trajes usados en *La estampa de la iraca*. Fuente: fotogramas de la serie documental *Haciendo pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).



Imagen 3. Representación de *La danza de los macheteros del Quindío*. Fuente: fotograma documental *Haciendo Pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).

vestuario, y lo mismo lo que son las faldas, porque en la falda en esa época no faltaba el ribete, no faltaban las cintas. Como el grupo es muy joven, entonces miramos que el diseño del vestuario no fuera tan antiguo para los muchachos. Es una característica que nosotros tenemos en la parte del diseño del vestuario, que fuera un poco más alegre, por eso ustedes ven mucho colorido en la parte del vestuario y que se identifique que son los jóvenes los que están bailando en ese proceso y que el vestuario les da mucha más alegría. (Hernando Valencia, entrevista, 2021)

El maestro Hernando Valencia destaca que la juventud de los bailarines que están interpretando el fruto de su creación garantiza que el legado trascienda; así se evita que se pierda la identidad de esta tradición y forma de subsistencia de la comunidad aguadeña.

La danza de los macheteros del Quindío

Año de creación: 1990.

Coreógrafo: maestro James González Mata.

Municipio y departamento de origen: Armenia, Quindío (Colombia).

Ritmo: pasillo arriao.

Compañía: Fundanza.

Representación identitaria: rondas y juegos tradicionales. Juego de esgrima con peinilla.

Historia

La historia de Fundanza es la misma de su fundador, James González Mata:

En el año 1980 llegué a Armenia con la idea de estudiar en la Universidad del Quindío, venía de una investigación folclórica por todo el país. Me quedé en Armenia y comencé a trabajar en el Colegio Inem, formando la escuela de Danza. Después, en 1988, se conformó, con los egresados del Inem la escuela artística Fundanza. (James González Mata, entrevista, 2020)

La idea del maestro James fue continuar con la difusión del trabajo dancístico y musical y progresar en la investigación:

Cuando se comenzó el juego de la esgrima con machete, llevado a danza, en el Inem hacíamos solo las figuras, no había una puesta en escena con una variación, fue Fundanza quien le puso

el espectáculo, combinando nuevas figuras y planimetría. (James González Mata, entrevista, 2021)

Una de las primeras experiencias de Fundanza fue un proyecto de la alcaldía de Armenia para realizar talleres de danzas a 10 grupos de 'galladas callejeras' que estaban amenazando la tranquilidad de los barrios. Un año más tarde, en 1989, el ballet de Colombia invita a Fundanza, y en particular al maestro James González, para asesorar el montaje de las danzas del Eje Cafetero.

Fundanza comenzó a ganar reconocimiento por su trabajo folclórico y calidad artística, es así como el Concejo de Armenia, la Asamblea Departamental del Quindío, la Gobernación del Quindío, entre otras instituciones, han exaltado su gestión, trayectoria y aporte a la identidad regional. También han sido merecedores del primer puesto en múltiples concursos de danza a nivel nacional e internacional:

En el año 2012, me parece, el Ministerio de Cultura saca un libro sobre las danzas más representativas de Colombia, como la cumbia, el currulao, el sanjuanero, el joropo, el torbellino y entre ellos tiene *La danza de los macheteros* como una danza nacional, representativa del departamento del Quindío. Ese es uno de nuestros logros. (James González Mata, entrevista, 2021)

Además de los procesos de investigación y las producciones dancísticas, Fundanza se ha enfocado en la enseñanza, y ha sido la abanderada de los procesos de formación formal artística (primaria y bachillerato). Desde 1999 en convenio con el municipio de Armenia como sede de un colegio público y a partir de 2022 se constituyó como una institución educativa del orden privado.

La investigación de La danza de los macheteros

La semilla de *La danza de los macheteros del Quindío* está en un ejercicio de investigación realizado en 1981 con las danzas del Colegio Inem de Armenia, donde el profesor y maestro en danza James González se propuso indagar por las rondas, juegos y danzas de ese departamento. Como parte de los resultados del trabajo de campo, apareció de manera

repetitiva el juego de la esgrima con machete¹, que posteriormente se convertiría en la danza que hoy se conoce.

La coreografía surge como una iniciativa del maestro James González Mata, alrededor del año 1990, y trascendió de las figuras características del juego a una propuesta creativa e innovadora basada en estas. Cuenta Raúl Alberto Lotero, uno de los colaboradores de la investigación, profesor y bailarín, que Jesús Cardona, maestro del juego de los macheteros en Armenia, Quindío, les ayudó a profundizar sobre el juego de la esgrima con peinilla. Este fue el detonante de la creación dancística: "Nosotros, en ese contacto con el señor Jesús Cardona, iniciamos un proceso diferente y le dimos un carácter diferente al proceso de los macheteros" (Raúl Alberto Lotero, entrevista, 2021). Complementa el maestro James que "Jesús Cardona fue de los maestros que más aportó para que en esa época el juego de la esgrima se volviera danza".

El maestro James González, a quien se le atribuye la conceptualización de la danza, explica que con sus bailarines-investigadores entre 1990 y 1991 realizaron un periplo por municipios del Eje Cafetero colombiano, Chinchiná, Arauca y Aguadas (en Caldas), en el que descubrieron que el tipo de juego denominado "el cubano" se daba en estos municipios, al igual que en el departamento del Tolima.

Refieren los investigadores a Joaquín Sánchez, oriundo de Chinchiná (Caldas), quien les habló y conectó con Segundo Zapata, un hombre mayor que vivió en Arauca (Caldas), campeón nacional de esgrima con peinilla. Indican ellos que este hombre les proporcionó material y los conocimientos que constituyeron las bases de lo que es hoy *La danza de los macheteros*. "Estuvimos con él trabajando dos días... Estuvimos jugando. Porque nosotros lo que hacíamos era jugar. Nunca los maestros nos decían, vamos a bailar ni vamos a pelear" (James González Mata, entrevista, 2021).

Después de las prácticas con el maestro Segundo, se dirigieron a Aguadas (Caldas), donde se encontraron con Carmen Sánchez, con quien adelantaron un

1 Roberto Retrepo, reconocido antropólogo quindiano, hace una reseña completa de la grima o la esgrima con peinilla en el diario *La Crónica del Quindío* (<https://www.cronicadelquindio.com/noticias/historia-1/de-la-grima-montaera-al-juego-coreografico-de-los-macheteros-de-quindo>)

trabajo similar de práctica y aprendizaje del juego. Según los investigadores, allí descubrieron que el juego no era solo para los hombres y que, como en el caso de Carmen Sánchez, las mujeres difundían la tradición. “En toda la historia que nos contaban, era que era de carácter masculino, pero en ese momento nos dimos cuenta de que a las mujeres se les relegaba, pero sí había chicas que lo jugaban” (Raúl Alberto Lotero, entrevista, 2021). Este no es un detalle menor, toda vez que, en la puesta en escena fruto de la investigación, la participación femenina es fundamental. “Esto nos dio a nosotros la posibilidad de establecer que este juego de la Esgrima con Peinilla, era muy reconocido y que era auténtico del Eje Cafetero” (James González Mata, entrevista, 2021). El juego de la esgrima con peinilla era una suerte de competencia: “en las fondas se realizaban encuentros, también en las galerías de mercado y en las casetas comunales. Allí se marcaba el espacio del juego en un cuadro de 4×4 dibujado con una tiza” (James González Mata, entrevista, 2021).

En medio de la práctica del juego, como parte del ejercicio de investigación-creación, el maestro James identificó que las figuras o paradas del juego se asimilaban a figuras coreográficas que tenían una coordinación y sincronización. Entonces, para volverlo danza, le pusieron vestuario, coreografía, planimetría y experimentaron con diferentes aires musicales y velocidades; así hicieron cambios drásticos a lo que había hasta ese momento: “Hay una época en la que el juego se vuelve más creativo, más una puesta en escena” (James González Mata, entrevista, 2021). “Se le dio rapidez, porque pasó de merengue campesino a ritmo de pasillo arriao, para nosotros colocarle más velocidad a las figuras” (Raúl Alberto Lotero, entrevista, 2021).

La investigación no se detuvo con la creación de la danza, entre 1992 y 1993, con Fundanza, recorrieron el Valle del Cauca y descubrieron que allí también había escuelas de esgrima con peinilla. Dulfay Chilito (entrevista, 2021) recuerda que la coreografía se nutrió, entonces, de estos nuevos aprendizajes: “a medida que íbamos progresando en la investigación, íbamos metiéndole más cosas, por ejemplo, al ritmo cubano le metimos venezolano y entonces ya combinamos dos juegos y eso hizo que cambiaran las dinámicas”. De esta manera se creó una obra original derivada de las diferentes modalidades del juego.

(T4) Características

La danza surgió con el objetivo de representar la identidad quindiana, por esta razón se concibió con instrumentos típicos como la bandola, el tiple y la guitarra; es decir, estudiantina. También se incluyó cuchara de palo para hacer la percusión. Posteriormente, se le agregó flauta travesa y bombo. El primer acompañamiento musical fue compuesto por el maestro Lucas Fabián Molano, profesor de Artística del Colegio Inem, colega y amigo del maestro James González. “A medida del tiempo se pasó del merengue o guasca a pasillo fiestero” (James González Mata, entrevista, 2021).

Respecto al vestuario, los bailarines se caracterizaron con el atuendo típico de chapolera y el arriero.

El hombre su quimba, porque en el Quindío no se daba en esa época las alpargatas... Pantalón oscuro o de rayas, camisa de manga larga, una tapa pinche, que era el que representaba la región cafetera, porque era una danza que tenía que ver con el campo. La mulera, el sombrero aguadeño, una pañoleta o rabo de gallo, una correa gruesa, cinturón de doce centímetros con una cubierta y dentro la peinilla y el carriel.

En las mujeres, sí se daba la alpargata, una falda en tres tiempos, o sea ni tan alta ni tan larga. Cada tiempo adornado con una cinta, pasacinta, franja o letín. Estampado floreado, una blusa blanca, con pechón con letín. La maga en tres tiempos, pañoleta amarrada hacia atrás o en ocasiones un tocado. Un collar. (James González Mata, entrevista, 2021)

La danza de los macheteros del Quindío es reconocida por el Ministerio de Cultura de Colombia como una de las representaciones identitarias nacionales y es referente folclórico de ese departamento. De acuerdo con el maestro James (entrevista, 2021), esta danza ha hecho que el Quindío esté en la memoria del mundo representando el PCC.

La danza del polvo

Año de creación: 1990.

Coreógrafo: Henry Alberto Calderón Vargas.

Municipio y departamento de origen: Pereira, Risaralda (Colombia).



Imagen 4. Características de los trajes usados en *La danza de los macheteros*. Fuente: fotogramas de la serie documental *Haciendo pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).

Ritmo: son paisa.

Compañía: Casa Taller Artedam – varias compañías de Risaralda.

Representación identitaria: cosechas de cebolla y celebraciones populares de La Virginia, Risaralda.

Historia

El maestro Henry Calderón ha sido bailarín desde muy temprana edad: “a mí me encantaba una niña y un amigo me dijo, yo sé dónde mantiene la niña y me llevaron a un grupo de danzas”. Por estar cerca de ella se enroló: “y por ahí fueron mis primeros inicios en ese grupo, luego pasé a otro más grande, luego me hice líder sin querer al interior de ese mismo colectivo” (Henry Calderón, entrevista, 2020).

Con el grupo se hicieron muchas prestaciones locales y también hubo giras nacionales, como la que refiere el maestro en el departamento del Huila:

En el año 1971, 1972 tal vez, fuimos a representar a la región a un concurso nacional de danzas llamado “Inés García de Durán”. Creo que ese fue el pellizquito que hicieron en mí para obligarme realmente a estudiar lo que en ese momento ya me fascinaba, que era el mundo coreográfico, el mundo de la danza y particularmente de los procesos identitarios.

Más adelante, a sus veinte años, fue profesor de danzas, contratado por el departamento de Risaralda para formar bailarines en el municipio de Pueblo Rico. Posteriormente, creó la Escuela Taller de Danzas, que se convertiría en la Escuela Popular de Artes. “Eso hizo que yo tomara como proyecto de vida el mundo de la danza y creara mi propia organización, que es la Corporación Cultural Casa Taller Artedam” (Henry Calderón, entrevista, 2020).



Imagen 5. *La danza del polvero*. Fuente: fotograma del documental *Haciendo pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).

La gestión y enseñanza del maestro Calderón, sumadas a sus emprendimientos culturales alcanza, a la fecha de este artículo, 34 años, han fomentado la identidad cultural a través de la danza, mediante la formación e investigación.

Precisamente en ese ejercicio, el maestro Henry Calderón hace un trabajo de recuperación de memoria a través de la investigación de las costumbres populares de la región, específicamente en el encuentro y disfrute de la comunidad campesina mediante el baile denominado *El polvero*.

La investigación de La danza del polvero

Hasta finales de los años 1980, a Risaralda se le asociaba con los bailes de bambuco; sin embargo, el maestro Henry Calderón tenía la hipótesis de que había mucho más en el trasfondo de la identidad dancística regional. Desde la Gobernación de Risaralda y con el apoyo de un grupo de bailarines y músicos, donde figura el maestro Marco Ulises Tintinago, se hizo un trabajo de investigación por todo el departamento, en el que primó la tradición oral y en el que se evidenciaron bailes populares tradicionales de la región; en particular del corregimiento de La Virginia: “donde hicimos dos investigaciones, *Los sopingueros*

y *La caña*, pero básicamente el que nos dio la identidad en el contexto nacional fue *El polvero*” (Henry Calderón, entrevista, 2020).

La danza del polvero surge como manifestación popular en época de cosecha de cebolla en la región oriental de la ciudad de Pereira, en el sector del corregimiento de La Florida. “*El polvero* surge a través de combinaciones de movimientos particulares del protagonista directo, es decir, del campesino” (Henry Calderón, entrevista, 2020).

A partir de la recopilación de las historias de los campesinos y de la técnica de observación, se identificaron movimientos particulares, rutinas que se repetían y que podrían ser organizadas para la estructura de la danza.

Yo usaba una libreta de apuntes y escribía lo que veía en los bailes que se hacían en La Virginia. Luego, como a los seis meses, más o menos, caímos en cuenta de que había puntos de coincidencias en la manera de interpretar los bailes populares, los bailes normales, en sus fiestas, y nos dimos cuenta de que había figuras que se repetían de un señor a otro señor, de

una mujer a otra mujer, sin que estas se ejecutaran al mismo tiempo. (Henry Calderón, entrevista, 2020)

De las múltiples manifestaciones que aparecieron en la observación de los bailes, los investigadores concluyeron que podría surgir una nueva estructura coreográfica que se podría ajustar mejor a la pieza musical denominada *El polvero*, compuesta por el maestro Germán Muñoz:

En el proceso de creación, porque realmente es un proceso de creación, que aparece de los bailes populares que se convierten luego en danza para el escenario, había que tener una creación coreográfica que nos permitirá visualizar un poquitico el identitario del hombre risaraldense. (Henry Calderón, entrevista, 2020)

La transformación del baile a danza parte de los elementos característicos del evento sociocultural, el disfrute espontáneo vivido por los campesinos después de las jornadas de cosecha de la cebolla, y estructurados para lograr coordinación, armonía y plasticidad:

Es un baile colectivo, surge como baile de pareja, porque era de características individuales, cercanas a la pareja, ahí se aplicaba aquello de que, primero soy individual, luego soy pareja y luego hago parte del colectivo.

En la propuesta coreográfica, tomamos esos elementos, primero individuales y luego de pareja y comenzamos a darle un hilo conductor, entonces lo volvimos en un diálogo danzado, donde la parte fundamental es la característica troncal: el cadereo en la mujer y el troncal en el hombre, a pesar de que la mujer también ejecuta esa parte troncal.

Existe comunicación entre el perrero del hombre cuando lo lleva a la mano, cuando elabora un trenzado con el perrero entre el mío, el de él, el de aquel, el de todos, conforman una figura como propuesta y alrededor de ella ejecutan otros movimientos diferentes y de figura circular las damas.

Luego existe la confrontación de él con ella, de esta pareja con otra pareja y luego del colectivo como tal. Eso yo creo que es lo que hizo

hermoso ese baile, la confrontación de interpretación, porque si lo miramos con detenimiento es casi que una confrontación de quién lo ejecuta mejor, sin que sea esa la síntesis del baile. (Henry Calderón, entrevista, 2020)

La danza del polvero refleja las costumbres de los hombres y mujeres del campo, quienes en sus tiempos de esparcimiento ejecutan sus bailes transmitidos de generación en generación. Según el maestro Calderón, este tipo de figuras del baile ya no están presentes en los eventos sociales del corregimiento de La Virginia (Gutiérrez y López, 2021), lo que demuestra que los portadores han ido envejeciendo y la tradición se podría estar perdiendo.

Características

La danza del polvero, como se ha dicho, surge de una expresión popular y se ajusta a una pieza musical particular del mismo nombre que se enmarca en el ritmo del son paisa:

es un son paisa que tiene mucha cercanía con el merengue, igualmente es de la misma familia. Recordemos que las músicas decembrinas tienen diferentes aires, entonces encontramos en los bailes decembrinos: parranda, merengue, porro andino, son parrandero y encontramos el son paisa. (Henry Calderón, entrevista, 2020)

En lo concerniente al vestuario, el hombre usa la típica indumentaria campesina: pantalón de dril, camisa a rayas o a cuadros y, eventualmente, un rabo de gallo:

Para efectos del escenario, se utiliza el rabo de gallo, allí en unas ocasiones lo llevaban, en otras no lo llevaban, infaltable el poncho, pero mira que aquí hay un elemento que es como la extensión del cuerpo del mismo campesino y es el perrero, el perrero le da fortaleza, el perrero lo sostiene a tierra, el perrero le da como ese don de dureza, de energía y que hace parte de la extensión del mismo cuerpo en la ejecución cuando lo bailaban, nunca lo soltaron para bailar los campesinos directos o el protagonista directo. El carriel, pero no lleva delantal, porque no es un baile de labor, no es una danza de labor, sino de características festivas. El calzado cotidiano que es la cotiza normal, cubierta que es la extensión de



Imagen 6. Características de los trajes usados en *La danza del polvo*. Fuente: fotograma de la serie documental *Haciendo pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).

innumerables ramales y, por supuesto, la peinilla y el sombrero de características agaudeñas. (Henry Calderón, entrevista, 2020)

Respecto a la mujer, esta lleva indumentaria acorde con las características del traje chapolera:

Cotizas tradicionales y usa un bombacho, el bombacho tradicional nuestro generalmente va a la rodilla, a veces dos deditos, tres deditos un poco más arriba de la rodilla. Con bolero y con una franja y pasacinta, una enagua blanca, generalmente de tres tiempos, con sobrebolero blanco, una falda y blusa. (Henry Calderón, entrevista, 2020).

La danza del polvo es interpretada por muchos grupos en el departamento de Risaralda e incluso

de Colombia, que aportan al interés de mantenerlo vigente. Afirma el maestro Henry Calderón (entrevista, 2021) que algunos hacen modificaciones y aportes a su coreografía, porque el folclor no es estático.

La danza de los faroles

Año de creación: 2004.

Coreógrafo: Mario Echeverry.

Municipio y departamento de origen: Quimbaya, Quindío (Colombia).

Ritmo: pasillo.

Compañía: Colonos.

Representación Identitaria: Festival de Velas y Faroles de Quimbaya.



Imagen 7. *La danza de los faroles*. Fuente: fotograma de la serie documental *Haciendo pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).

Historia

Mario Echeverry, en los inicios de su carrera artística, hizo un recorrido por las artes escénicas, estuvo en el Conservatorio de Música, pasó por el Instituto Popular de Cultura estudiando teatro y, finalmente, llegó a Fundanza al semillero de bailarines; pero al dejar ver sus capacidades, en el transcurso de una hora fue promovido al elenco principal. Después de un tiempo, en 1990, viajó a París, donde formó su primer grupo de danzas. Un par de años después regresó a su tierra natal a trabajar en la Casa de la Cultura y en el seno de esta institución se creó, en 1998, el grupo artístico Colonos, con el fin de difundir y conservar las tradiciones tanto de la región cafetera como Andina, y de Colombia en general.

“[La compañía era] un grupo de pueblo con muchos logros y arandelas, humildemente trabajamos en pro de lo que siempre se ha querido que ha sido difundir y conservar el folclor colombiano” (Mario Echeverry, entrevista, 2020).

Así, la agrupación ha circulado con sus obras por muchas ciudades y se ha presentado en festivales nacionales e internacionales: “Hemos recorrido la

mitad de Colombia con nuestros montajes, también hemos estado en, Ecuador, Panamá, México, Argentina, Perú, siempre dejando en alto la cultura de Quimbaya, del Quindío y de Colombia” (Mario Echeverry, entrevista, 2020). El maestro Mario falleció el 11 de marzo de 2021 por causa de la covid-19.

La investigación de La danza de los faroles

Quimbaya es conocida a nivel nacional e internacional como el municipio luz de Colombia: “yo recuerdo desde niño que colocaban guadas y colgaban faroles allí” (Mario Echeverry, entrevista, 2020), esto como parte de la tradición católica que se celebra el 7 y 8 de diciembre en honor a la Inmaculada Concepción de María.

La tradición consiste en poner, durante estas dos fechas en la noche, gran cantidad de velas en las ventanas, chambranas y quicios de las puertas. Sin embargo, en Quimbaya, en 1982, por iniciativa del Club de Jardinería, la actividad se extendió hasta las calles, primero en un barrio y al año siguiente como un concurso que involucró a casi todo el pueblo. En la actualidad, el Festival de Velas y Faroles es



Imagen 8. Características de los trajes usados en *La danza de los faroles*. Fuente: fotograma de la serie documental *Haciendo pasos* (Urrea-Giraldo, 2021).

considerado bien de interés cultural de Quimbaya y Patrimonio Cultural Inmaterial del departamento.

“Entonces, una vez con la agrupación dijimos: ‘qué bonito sería hacer una danza con los faroles’” (Mario Echeverry, entrevista, 2020). La investigación se inició en 2002 con los veinte integrantes del grupo Colonos, quienes realizaron trabajo de campo con el que indagaron por la tradición del festival. También, un ejercicio colaborativo porque intervinieron artistas plásticos y músicos, además de los bailarines y coreógrafos:

Cuando nosotros iniciamos a hacer esta puesta en escena fue una idea mía, pero después se fue volviendo como una creación colectiva,

con la que nos ajustamos a la realidad de la tradición [...].

La primera vez que presentamos la coreografía, en el año 2004, la hicimos con las velitas, las chambranas y con unos arcos que se hacían en guadua, que nos dieron una dificultad enorme porque se nos quebraban... Inventábamos y reinventábamos hasta que por fin logramos hacer algo en lo que colgábamos unos faroles abanicados, que eran los que se colgaban ahora años en las matas, que eran como un acordeón. (Mario Echeverry, entrevista, 2020)

La creación buscó combinar la solemnidad de la fiesta religiosa con el jolgorio de las fiestas de fin de año, “buscando también un efecto de luz con el farol”.

Eso complicó la puesta en escena por el manejo del fuego mientras se hacían los movimientos, ya que constantemente se desbarataba la parafernalia. Sin embargo, con el apoyo del artista plástico Cacique, se diseñaron faroles funcionales y resistentes que permitieron sacar a delante la idea inicial.

Características

Coreográficamente, *La danza de los faroles* propone la disposición de la luz en el escenario y presenta como característica que “no tiene contacto físico entre las parejas, porque el personaje principal es el farol de la Virgen” (Mario Echeverry, entrevista, 2020).

Respecto a la música, el montaje incorpora un pasillo original compuesto por el maestro Jorge Hernán Pineda, a quien Mario Echeverry le comentó que estaba trabajando la identidad a partir de los faroles y le explicó: “yo quiero un tema que empiece como una especie de procesión donde ubiquemos los faroles y quede la puesta en escena como usted los ve en las calles”. Y le aclaró que ya después se debía transformar en una fiesta decembrina. Cuando la pieza musical estuvo lista, su creador la tituló *Pasillo pa’ Mario*.

Además del *Pasillo pa’ Mario*, la obra completa hace uso de polca quindiana, cortadeña, bambuco y también incorpora *La danza de los macheteros*.

En cuanto al vestuario, *La danza de los faroles* incorpora el atuendo del arriero y la chapolera, pero enfatiza en detalles vistosos y coloridos: “Hacemos uso de sombrero aguadeño, tapa pinches, carriel, machete, riata, poncho [...]. La mujer con su vestido con flores tradicionales, con sus tocados para que le den más realce” (Mario Echeverry, entrevista, 2020).

La danza, en general, como obra creativa, retoma la historia, la tradición, la identidad de los pueblos y los pone a disposición de la memoria colectiva: “Es muy importante que los artistas estemos pendientes de lo que vemos para que no se pierda nuestra identidad, el folclor, la tradición” (Mario Echeverry, entrevista, 2020).

Discusión

La riqueza y diversidad del folclor colombiano se manifiestan a través de una variedad de expresiones

culturales, entre las que se destacan las danzas tradicionales. Cuatro ejemplos de este patrimonio cultural son *La estampa de la iraca*, *La danza de los macheteros del Quindío*, *La danza del polvero* y *La danza de los faroles*. Cada una posee una historia única, un proceso de investigación que fomenta su continuidad y características distintivas que encapsulan la identidad y la creatividad de sus regiones. Estas obras dancísticas se han constituido en instrumentos de comprensión de la sociedad (Guzmán-Díaz et al., 2019).

Raíces y contexto cultural

La estampa de la iraca, arraigada en la artesanía de la iraca y su vínculo con Aguadas, encarna una herencia que se despliega en su expresión coreográfica. *La danza de los macheteros del Quindío* emerge de la exploración, adaptación y recuperación de los juegos tradicionales, y se proyecta como una manifestación de la identidad quindiana. *La danza del polvero*, en su esencia festiva y decembrina, trae consigo la vitalidad de la expresión popular. *La danza de los faroles*, por su parte, se distingue por su énfasis en la disposición de la luz y su protagonismo en la representación del farol de la Virgen, con mezcla de elementos espirituales con expresiones culturales populares.

Cada obra se convierte en un testimonio vivo del contexto histórico y cultural en el que surge. Mientras *La estampa de la iraca* es una danza de labor, es decir, que expresa los quehaceres de los campesinos, *La danza de los macheteros del Quindío* recuperó la memoria de quienes practicaron el juego de la esgrima con peinilla. Esto es coherente con lo manifestado por Navarro (2014) sobre los cinco aspectos de la identidad cultural.

Investigación: preservación y renovación

El proceso de investigación es un nexo crucial entre la tradición y la contemporaneidad; además, permite la preservación y revitalización de costumbres. *La estampa de la iraca* recurre a la investigación audiovisual para recrear su esencia, mientras que *La danza de los macheteros del Quindío* profundiza en testimonios y territorios, a la vez que se nutre de la historia para su renovación. *La danza del polvero* se basa en la observación y la creación colectiva para mantener viva su esencia festiva. En *La danza de los faroles*, la

búsqueda de una identidad se manifiesta en la puesta en escena de una tradición que se reinterpretó tanto en las calles de Quimbaya como en el escenario, donde el protagonista es el farol de la Virgen. Estos procesos aseguran la permanencia en el imaginario de la ciudadanía a través de las danzas, al tiempo que se adaptan al mundo contemporáneo, ya que, como afirma Ríos (2018), son vehículo de usos y costumbres.

Estas cuatro obras de danza son precursoras de la investigación-creación, método que en la actualidad reconoce el Ministerio de Ciencia y Tecnología e Innovación de Colombia (MinCiencias) como generador de nuevo conocimiento a través del arte. Las danzas aquí descritas se ajustan a lo propuesto por Ballesteros y Beltrán (2018), ya que son artefactos que cumplen con las etapas de la investigación-creación: contextualización, detonación y conformación plástica o performática.

Características: identidad en movimiento

Las características de cada danza son un testimonio visible de la interacción entre la expresión artística, la identidad cultural y la perspectiva de los coreógrafos.

La estampa de la iraca fusiona elegancia que evoca las tradiciones hispánicas que han marcado la región de Caldas, en Colombia, y la vivacidad de la juventud que en la actualidad las interpreta, a la vez que encarna una dualidad generacional. Esta puesta en escena se vale de varios elementos de utilería que permiten recrear el proceso que la inspira: la iraca misma, los sombreros en diferentes estados de fabricación y canastos. De las cuatro danzas aquí descritas, esta marca diferencia estética y de criterio narrativo. Todo esto manifestado en su vestuario y parafernalia.

Las otras tres danzas son más tradicionales en el diseño del vestuario y parafernalia, pues recurren a los mismos elementos que componen los trajes de la chapolera y el arriero.

La danza de los macheteros del Quindío se vale de esta indumentaria; entonces, el poder y originalidad de esta danza radica en el uso de los machetes y las figuras simuladas con estos, en medio de combates pícaros y hasta temerarios. *La danza del polvero*

también se vale de los mismos atuendos, aunque su coreógrafo reconoce que este tipo de ropa ya no refleja la realidad de los campesinos, sino que presenta una perspectiva romántica de las prendas que estos usaban. Su originalidad está en un bastón conocido como “perrero”, que es usado por los hombres durante todo el baile. *La danza de los faroles* recurre a las mismas prendas y se destaca por la importancia otorgada a los faroles, que son considerados el personaje principal; cada bailarín porta uno, y además se usan otros más grandes que complementan la ambientación escénica.

Como se ha analizado, cada creación ha otorgado relevancia a elementos de utilería (parafernalia) que sirven como característica de identificación de la danza, así como de apoyo coreográfico. A través de estas diferenciaciones, cada danza comunica la esencia de su origen y su comunidad, a la vez que establece un puente entre la historia y la representación artística.

La estampa de la iraca, La danza de los macheteros del Quindío, *La danza del polvero* y *La danza de los faroles* encapsulan la diversidad y riqueza del folclore colombiano, en particular de zonas que pertenecen al PCC. Su historia, proceso de investigación y características únicas evidencian la interconexión entre tradición y creatividad contemporánea.

Conclusiones

Las danzas folclóricas autóctonas de territorios del Paisaje Cultural Cafetero (PCC) colombiano, como *La estampa de la iraca*, *La danza de los macheteros del Quindío*, *La danza del polvero* y *La danza de los faroles*, son expresiones de la riqueza y diversidad del patrimonio del país. A través de su historia arraigada en el contexto cultural, su proceso de investigación-creación y sus características, estas obras encapsulan la esencia de aspectos identitarios de sus respectivas regiones y actúan como puentes entre el pasado y el presente, en la medida en que ponen en escena tradiciones que son permanentemente expuestas a la sociedad a través de actos culturales de toda índole.

La estampa de la iraca, arraigada en la artesanía y la tradición de Aguadas, se erige como un testimonio vivo de la dualidad generacional y la elegancia de las

tradiciones hispánicas. Por su parte, *la Danza de los Macheteros del Quindío* recupera juegos tradicionales y los transforma en una expresión coreográfica que trasciende el tiempo, fusionando originalidad y tradición. La Danza del Polvero, con su esencia festiva y su transformación de la observación a la creación colectiva, resalta la vitalidad y el espíritu de la comunidad campesina. Finalmente, *la Danza de los Faroles*, en su énfasis en la disposición de la luz y su simbolismo espiritual, une lo sagrado con lo popular, creando una experiencia única y conmovedora.

La investigación-creación desempeña un papel fundamental en la preservación y renovación de las culturas, al permitir que evolucionen y se adapten a las dinámicas contemporáneas sin perder su esencia identitaria. Esta metodología, reconocida como generadora de nuevo conocimiento a través de la puesta en escena de las tradiciones, es clave para mantener viva la autenticidad y la relevancia de estas manifestaciones culturales.

Cada maestro de la danza que decidió crear a partir de elementos culturales de su entorno aplicó, consciente o inconscientemente, la metodología de la investigación-creación: la contextualización, cuando iniciaron a descubrir las costumbres; la detonación, cuando las cruzaron con sus intereses creativos, y la conformación plástica, cuando dieron vida a sus coreografías, y finalizaron con una danza que plantea movimientos sincrónicos, armónicos y estéticos que tienen una narrativa, al compás de un aire musical.

A través de sus características, cada danza no solo celebra la identidad y las tradiciones de su región, sino que también se convierte en un medio de comunicación poderoso entre la historia y la representación artística. Su capacidad para evocar un sentido de pertenencia y conexión con la comunidad es evidente, fortaleciendo los lazos culturales y enriqueciendo el panorama artístico de Colombia.

En última instancia, estas danzas folclóricas trascienden el ámbito de la danza misma, y se convierten en vehículos de cambio cultural, preservación de la memoria y transmisión de valores a través de las generaciones en la medida en que se enseñen sus coreografías en las academias y grupos folclóricos. Su presencia y evolución en el contexto contemporáneo resaltan su relevancia continua como elementos fundamentales para la comprensión y apreciación de la identidad del PCC. Con cada paso y movimiento,

estas danzas encarnan la esencia de sus regiones y son testigos vivos de su evolución cultural y social.

Referencias

- Ballesteros, M. y Beltrán, E. M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad del Bosque.
- Bákula, C. (2000). Reflexiones en torno al patrimonio cultural. *Turismo y Patrimonio*, (1), 167-174.
- Beltrán, E. M. y Villaneda, A. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, (10), 247-267. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.339>
- Departamento Nacional de Planeación (DNP). (2014). *Política para la preservación del paisaje cultural cafetero de Colombia*. (Documento Conpes 3803). <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Conpes/Econ%C3%B3micos/3803.pdf>
- Gutiérrez, J. y López, L. (2021). *El polvero. Historia de una danza*. CIOFF Colombia.
- Guzmán-Díaz, B. E., Parra-Hernández, R. y Tarrapuez-Chamorro, E. (2019). Identidad y manifestaciones culturales del departamento del Quindío en el contexto del paisaje cultural cafetero de Colombia. *Cuadernos de Turismo*, (44), 165-192. <http://dx.doi.org/10.6018/turismo.44.404801>
- Jaramillo, F. (recop.). (2022). *Danza de los macheteros*. Documento digital de investigación y publicación de recopilación informativa. Secretaría de Cultura del Quindío. https://www.quindio.gov.co/medios/imagenes/Secretaria_de_cultura/DOCUMENTO_DE_INVESTIGACION_C3%93N_CULTURARTE_-DANZA_DE_LOS_MACHETEROS.pdf
- Molano L., O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Ópera*, (7), 69-84.
- Navarro Hoyos, S. (2014). *Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano: Estudio de caso Carnaval y artesanía* [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55992>

Pira, J. (2016). *La danza folclórica como estrategia pedagógica para contribuir en el trabajo en equipo entre géneros* [Trabajo de pregrado]. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Ríos, E. (2018). *La importancia de la danza como expresión artística para fortalecer la identidad cultural en niños de zonas rurales del municipio de Choachí, Cundinamarca* [Trabajo de grado]. Universidad Piloto de Colombia. <https://repository.unipiloto.edu.co/handle/20.500.12277/10100>

Urrea-Giraldo, J. E. (Diseño de producción). (2021). *Haciendo pasos* [Serie documental de televisión regional]. Canal Telecafé.