MEMORIAS DE LA DANZA EN LA VEREDA LOS SOCHES (1860-1970) A TRAVÉS DE RELATOS, OBJETOS CULTURALES Y LA EXPERIENCIA DANCÍSTICA DE VIRGINIA MARTÍNEZ SOLÓRZANO.

Monografía de investigación

Línea de investigación: arte y cultura

Yerson Stiven Daza Villalba

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Bogotá, D.C., febrero de 2023

MEMORIAS DE LA DANZA EN LA VEREDA LOS SOCHES (1860-1970) A TRAVÉS DE RELATOS, OBJETOS CULTURALES Y LA EXPERIENCIA DANCÍSTICA DE VIRGINIA MARTÍNEZ SOLÓRZANO.

Monografía de investigación
Línea de investigación: Arte y cultura

Yerson Stiven Daza Villalba

20191288025

Trabajo de grado en la modalidad de monografía de investigación para optar al Título de Licenciado en Educación Artística

Hanz Plata Martínez

Asesor

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Bogotá, D.C., febrero de 2023

Nota de Aceptación

_____

_____

_____

_____

_____

_____

Jurado

_____

Jurado

Bogotá D.C., febrero de 2023

Dedicatoria

A Virginia Martínez Solórzano. Su liderazgo y fortaleza sembraron en mí el amor por la tierra y la familia.

A Martha Contreras Hurtado. A sus manos campesinas que años atrás me enseñaron a tejer y a la ternura con que me ha dado todo.

A Martha Alejandra Villalba Contreras dedico este y todos los logros de mi vida, sin su apoyo incondicional no habría llegado a superar ninguno. La pasión por la enseñanza y el compromiso con el campesinado bogotano vienen de su ejemplo.

A Solangie, mi pequeña Sol. Todo lo que hago siempre será por ella. Es mi motor de vida.

A estas cuatro mujeres que llenan mi ser: bisabuela, abuela, madre y hermana. Infinitas gracias.

Agradecimientos

Debo agradecer a la Escuela de Cultura Campesina por su labor en reconocimiento del campesinado como sujeto de saber. La Educación Campesina Propia y su trabajo con las infancias rurales de Usme permitirán que este territorio se mantenga.

A Belisario Villalba Martínez y su figura de territorio “Agroparque Los Soches” agradezco los años de esfuerzo y lucha por la tierra campesina de Bogotá. Su visión sobre el desarrollo de este territorio, y el amplio conocimiento que tiene del mismo, han sido primordiales en este trabajo y en mi vida profesional.

A la Licenciatura en Educación Artística porque en sus aulas, a lo largo de estos años, comprendí que la educación va más allá de la transmisión del conocimiento. El acompañamiento constante y la diversidad curricular cultivaron en mí un sentido crítico frente a los lenguajes del arte.

Las ilustraciones, que acompañaron este proceso y la exposición, fueron realizadas por Bryam Esteban Nopia a quien agradezco el profesionalismo, la calidad y el amor con que realiza sus proyectos.

Agradezco especialmente a Hanz Plata Martínez por su acompañamiento y por demostrar que es posible encontrarse con la danza desde el sentido crítico, desde la honestidad. Del mismo modo, agradezco a Isabel Borja Alarcón por sus aportes en la delimitación y construcción de esta investigación.

También, debo agradecer a Clemencia Villa Macías porque su calidad humana trasciende las aulas de clase, su compromiso absoluto permitió la culminación de mis estudios de pregrado. En el mismo sentido, el apoyo de Daniel Mauricio García en tiempos de pandemia fue determinante.

A Nicolás, porque su motivación diaria permite que todo el trabajo se reduzca. Que la vida sea un poco más liviana.

Por último, debo agradecer a todos los campesinos y campesinas que han confiado sus palabras, sus memorias, su propia intimidad. El hecho de recibir su conocimiento para esta investigación, y para mi vida profesional en general, hace que el compromiso por el campesinado se fortalezca. Infinitas gracias por seguir bailando, aunque la vida se haga más difícil.

La Universidad Francisco José de Caldas no se hará responsable de las ideas expuestas por los estudiantes en sus trabajos de grado.

Acuerdo 19 de 1998 del consejo superior universitario, artículo 177.

RESUMEN

Desde la llegada de los primeros pobladores a la vereda Los Soches (Usme) se ha consolidado una tradición alrededor del encuentro festivo. La comida, el trago, la danza y la música han gestado una forma específica de relación con el mundo y han sido el soporte cultural de los campesinos y campesinas que habitan la vereda.

Los portadores y portadoras del saber de la danza conservan memorias relacionadas con esta expresión que inició en las chicherías y que fue evolucionando, al mismo tiempo, con el vestuario y los géneros musicales que se introdujeron a través de la radio.

La inmersión en el territorio, que se gestó a partir del diálogo de saberes campesinos, permitió encontrar en Virginia Martínez Solórzano, la mujer más longeva de la vereda, una construcción de vida en torno al trabajo, a la danza y el encuentro festivo. El acercamiento en calidad de bisnieto y futuro licenciado permitió consolidar sus memorias, y la de otros habitantes, con el ánimo de construir una visión del territorio campesino de Los Soches a partir de la tradición festiva.

PALABRAS CLAVE: memoria, danza tradicional, campesino, tradición festiva.

ABSTRACT

Since the arrival of the first settlers to the village Los Soches (Usme) has consolidated a tradition around the festive meeting. Food, drink, dance and music have developed a specific form of relationship with the world and have been the cultural support of the peasants who inhabit the village.

The bearers of the knowledge of dance retain memories related to this expression that began in the *chicherias* and that was evolving, at the same time, with the costumes, and the musical genres that were introduced through the radio.

The immersion in the territory, which was born from the dialogue of peasant knowledge, allowed us to find in Virginia Martínez Solórzano, the longest-lived woman on the village, a construction of life around work, dance and festive encounter. The rapprochement as great-grandson and future graduate allowed them to consolidate their memories, and that of other inhabitants, with the aim of building a vision of the peasant territory of Los Soches from the festive tradition.

KEY WORDS: memory, traditional dance, peasant, festive tradition.

RESUMEN ANALÍTICO ESPECIALIZADO, RAE

1) NOMENCLATURA INTERNA:

FECHA DE ELABORACIÓN			AUTOR-A DEL RAE:
DÍA	MES	AÑO	Yerson Stiven Daza Villalba
10	ENERO	2022	

2) TIPO DE DOCUMENTO:

LIBRO		**INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL**	
ARTÍCULO DE REVISTA ESPECIALIZADA (indexada)		**TRABAJO DE GRADO. MODALIDAD MONOGRAFÍA DE INVESTIGACIÓN**	**X**
ARTÍCULO DE REVISTA DE MISCELÁNEA (indexada)		**TESIS DE MAESTRÍA**	
ARTÍCULO DE REVISTA ESPECIALIZADA (no-indexada)		**TESIS DE DOCTORADO**	
ARTÍCULO DE REVISTA DE MISCELÁNEA (no-indexada)		**RELATORÍA**	
DOCUMENTO GRIS		**PONENCIA**	
PAPER		**ESTADO DEL ARTE**	
DOCUMENTO OFICIAL		**OTRO (especifique):**	
PERIÓDICO			

3) TIPO DE SOPORTE:

TEXTO IMPRESO	
PUBLICACIÓN VIRTUAL (DIGITAL)	**X**
FOTOCOPIA	
MANUSCRITO	

OTRO (especifique):	

4) TIPO DE EDICIÓN:

<table>
<tr><td>EDITORIAL COMERCIAL</td><td></td><td colspan="3">DATOS ESPECÍFICOS DEL REFERENTE:</td></tr>
<tr><td>EDITORIAL UNIVERSITARIA</td><td></td><td colspan="3" rowspan="3">Daza Villalba, Yerson. (2023). Memorias de la danza en la vereda Los Soches (1860-1970) a través de relatos, objetos culturales y la experiencia dancística de Virginia Martínez Solórzano. [Monografía de investigación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional.</td></tr>
<tr><td>EDICIÓN INSTITUCIONAL</td><td>X</td></tr>
<tr><td>PUBLICACIÓN INDEPENDIENTE (especifique)</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">OTRO (especifique):</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2">TIPO DE CIRCULACIÓN</td><td>GENERAL (ABIERTA)</td><td>X</td></tr>
<tr><td>RESTRINGIDA</td><td></td></tr>
</table>

5) ACCESO AL DOCUMENTO:

Repositorio Institucional de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, RIUD: http://repository.udistrital.edu.co/

6) PALABRAS CLAVES (DESCRIPTORES

Memoria, danza tradicional, campesino, tradición festiva.

7) DESCRIPCIÓN

Este acercamiento, que parte de una necesidad familiar y artística, significa un esfuerzo por comprender los orígenes de una tradición que ha sostenido a la comunidad campesina de la vereda Los Soches. También, es la posibilidad de ampliar la visión que se ha construido frente a los espacios de encuentro y reconocer la tradición festiva como característica cultural en los habitantes de la vereda.

Existe entonces un recorrido por las memorias del encuentro en las chicherías, tiendas, en las iglesias, sin el ánimo de reconstruir datos exactos. La importancia radica en los elementos que se recuerdan, que fueron significativos, y que aportaron a la construcción de una identidad alrededor de la comida, el trago y el baile.

8) ANTECEDENTES Y MARCO TEÓRICO

El abordaje teórico comprende cuatro categorías principales: tradición, memoria, danza tradicional y danza folclórica. Estos cinco elementos base permitirán el análisis de las memorias de la danza en el periodo 1860-1970 y encaminan su sistematización. A la luz de Arévalo (2004); Assman (2003); Ochoa (2017); Malinowski (1948); Frías y Rodríguez (1982), entre otros autores, se busca una respuesta sobre lo que sería la tradición festiva, que se ha nutrido de manera cotidiana y doméstica, hacia la consolidación de un elemento colectivo dentro de la comunidad.

Con respecto a la memoria, confluyen la necesidad de dar voz a quienes han sido separados de la Historia y construir relatos a través del sentimiento. Autores como Simpson (1998); Restrepo (2009); Cuevas (2008); Torres (2016), entre otros, permiten ampliar las características de una memoria comunitaria y trabajos como los del Centro Nacional de

Memoria Histórica (2009, 2014 a, 2014 b) permiten abordar las memorias colectivas desde un imaginario que construye y reflexiona desde lo invisibilizado, desde las otras voces.
El encuentro con la danza folclórica tiene como principales referentes a Ocampo (1981) y Ospina (2019). Este contraste entre uno de los referentes iniciales del folclor colombiano y el acercamiento contemporáneo de la maestra Martha Ospina, nutren la postura frente a lo folclórico en el mundo de la danza.

9) FUENTES UTILIZADAS (REFERENCIAS)

Arévalo, Javier. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60 (3), 925-956.

Argueta, Arturo. (2012). El diálogo de saberes, una utopía realista. *Revista Integra Educativa*, 5(3). http://www.scielo.org.bo/pdf/rieiii/v5n3/v5n3a02.pdf.

Báez y Pérez de Tudela, Juan. (2006). *Investigación cualitativa*. ESIC Editorial.

Barriga Monroy, Martha. (2013). Vida social y costumbres en la Bogotá de 1880-1920. Una sociedad de dominio masculino. *El Artista*, *10*, 240-260.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). *Recordar y narrar el conflicto: herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá. (https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2079041/).

Cuevas, Constanza. (2008). *Recuperación colectiva de la historia, memoria social y pensamiento crítico*. Tesis doctoral. Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Frías, Humberto., y Rodríguez, José. (1982). Hacia una nueva interpretación del folklore, el sentido común y las realizaciones populares. *Eme Eme: Estudios Dominicanos*, 11(61), 21-43.

Simpson, Graeme. (1998). *A brief evaluation of South Africa's truth and reconciliation commission: some lessons for societies in transition*. Center for the Study of Violence

and Reconciliation.

Vansina, Jan. (1985). *Oral Tradition as History*. Madison: The University of Wisconsin Press.

10) CONTENIDOS

Analizar lo que ha sido la danza tradicional y lo que supone para las seis generaciones de bailadores en la vereda Los Soches es, indudablemente, retomar las memorias corporales y creativas de una comunidad, necesariamente, danzante. Así, se puede reconocer la linealidad de una tradición enmarcada en lo festivo como forma de relacionarse con el mundo y su comunidad; además, revitalizar la fuerza de la familia, la mezcla entre amigos, compadres y reunir voces y pasos que han mantenido, durante más de ciento sesenta años, la cultura del campesinado *sochuno*.

Se permite examinar de qué manera las relaciones comunitarias y las construcciones culturales alrededor del saber tradicional de la danza, que estando vigentes en la memoria de algunos campesinos y campesinas, se han diluido con los años; también, la innegable posibilidad de desaparecer como uno de los ejes articuladores de la comunidad, el territorio y de la propia vida campesina.

11) METODOLOGÍA

Esta investigación se construyó a partir del diálogo de saberes campesinos. Esta propuesta metodológica ha sido trabajada por la Escuela de Cultura Campesina, cuya directora y su papel pedagógico en Los Soches resultaron imprescindibles en la construcción de esta monografía. Busca reconocer el saber de campesinos y campesinas a partir de la tradición oral. En esta propuesta no existe una estructura formal y se busca reconocer como importantes los diálogos que se gestan en el seno de lo comunitario; en esa medida, se busca recopilar los diálogos que suceden de manera espontánea y a partir de los que se construyeron las memorias de la danza.

12) CONCLUSIONES

El encuentro festivo es, naturalmente, la base de la comunidad campesina de la vereda Los Soches. Lo ha sido desde que fue Tiguaque y ha logrado la unión de todos y todas como luego se lograría a partir de las luchas por la tierra en la década del noventa. Cuando llegaron

los primeros pobladores, misiá Justa y don José, traían consigo una identidad gestada en el municipio de Chipaque; luego, la mezcla con la identidad boyacense, con la del norte de Cundinamarca y con las formas culturales del municipio de Usme.

Este principio del encuentro, de la mezcla de tradiciones, de la condición de migrantes que los hacía iguales, permitió ir construyendo un tejido en torno a las características de sus territorios y a sus propias falencias, que se encargaban de suplir los otros. La mano e' vuelta, principio de la colectividad agrícola, se fue expandiendo a los demás campos de la vida. Se ayudaron a construir los ranchos, a cocinar para los obreros, a llevar las cargas pal' centro; también, pa' cocinar en junta en San Pedro o enviarse comida en Semana Santa. El hecho de reunirse, luego, en cualquier espacio a compartir el alimento y el trago hizo que se iniciara un encuentro adicional en torno a la celebración. Inició el encuentro festivo.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO 16

INTRODUCCIÓN 18

OBJETIVOS 26

Objetivo general 26

Objetivos específicos 26

PREGUNTA PROBLEMA 26

CAPÍTULO I 27

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL 27

28

31

33

36

40

CAPÍTULO II 44

MARCO METODOLÓGICO 44

Tipo de investigación y enfoque 44

46

47

Métodos 50

CAPÍTULO III 51

DISCUSIÓN DE RESULTADOS 51

52

59

59

61

63

64

66

CONCLUSIONES 87

RECOMENDACIONES 91

ANEXOS 93

REFERENCIAS 95

INTRODUCCIÓN

La danza tradicional es una realidad comunitaria en la vereda Los Soches. Estas memorias, de un cuerpo campesino que danza, invitan a recorrer un territorio que se ha construido desde el encuentro festivo; desde la imposibilidad de transmitirlas fielmente al escrito, nos convocan al movimiento, a ir hacia adelante, y hacia atrás, como poniéndose a bailar.

Un día, lejano, la mamá de mi tatarabuela cruzó el Boquerón, en busca de una vida mejor. Y lo cruzó con una falda, y se aventuró debajo de un pañolón, la abrigó un sombrero, el mismo que batía en el aire a ritmo de torbellino. El vestuario, como extensión del mismo cuerpo, es la forma tangible de reconocer este camino; también, las narraciones, entre una que otra amarga, se han recogido en medio del abrigo de una ruana, con las botas emparamadas, o tejiendo un pañolón.

El encuentro festivo, que ha ido evolucionando desde mediados del siglo XIX, es sólo una de las formas de entender, de encontrar, este territorio. Lo que inició debajo de un toldo, con marrano y chicha, lo que luego fue fiesta patronal. Eso, que sigue sucediendo, nos convocó en torno al movimiento y a un par de chiros.

La investigación, enmarcada en el diálogo de saberes campesinos, se consolidó desde la experiencia artística y personal de Virginia Martínez Solórzano y en su reconocimiento como portadora de saber. Su trayectoria de vida, que completa noventa años, ha permitido reconstruir, en buena parte, la vida y el encuentro en Los Soches, cuyas memorias se complementan con voces de campesinos y campesinas de todas las generaciones.

Este acercamiento, que parte de una necesidad familiar y artística, significa un esfuerzo por comprender los orígenes de una tradición que ha sostenido a la comunidad campesina de Los Soches. También, es la posibilidad de ampliar la visión que se ha construido frente a los espacios de encuentro y reconocer la tradición festiva como característica cultural en los habitantes de la vereda.

Existe entonces un recorrido por las memorias del encuentro en las chicherías, tiendas, en las iglesias, sin el ánimo de reconstruir datos exactos. La importancia radica en los elementos que se recuerdan, que fueron significativos, y que aportaron a la construcción de una identidad alrededor de la comida, el trago y el baile; sin embargo, algunos hechos se pueden constatar, y enunciar con fecha exacta, a través de actas o registros. Por ejemplo, fue

el 16 de julio de 1982 que se realizó la primera celebración en honor a la Virgen del Carmen y, durante estos cuarenta años, se ha mantenido de manera continua (Gutiérrez, R, 2022)[1].

Por otro lado, se retomó el encuentro en las plazas de mercado del barrio Las Cruces (días jueves), Chipaque (miércoles y domingo), Egipto (viernes) y Veinte de Julio (domingo). Estos espacios, relacionados con el quehacer agrícola en las huertas y pequeñas parcelas, serían hasta principios de los dos mil la despensa económica más importante para mujeres en Los Soches; claramente, las plazas giran en torno a la iglesia, por tanto en torno al encuentro religioso y se complementa con el encuentro en las tiendas por ser lugares de llegada. Ninguna actividad escapa al encuentro festivo, por ese motivo no resulta descabellado decir que este ha sido la base de la comunidad campesina de la vereda Los Soches.

La delimitación de esta investigación, que recoge memorias relacionadas con la danza y el encuentro festivo en Los Soches hasta finales de los años setenta, seguirá gestándose en el seno de una comunidad de la que soy parte y que, desde los ochenta, ha estado permeada por las músicas carrangueras. Precisamente, porque significa un esfuerzo mayúsculo el análisis del periodo 1980-2020, al tratarse de un lapso altamente cambiante, hará parte de otros procesos de investigación que, de todas maneras, cuentan con una base sólida desarrollada en esta monografía.

La construcción de este documento supone el encuentro de dos realidades: la académica y la comunitaria. Por tal razón, la escritura se verá influenciada por la jerga popular campesina y busca posicionarla, pues se le ha negado a muchos sujetos culturales. Sin perder el rigor académico, este escrito navega por un mundo popular que demuestra una relación especial con la palabra, con las coplas, con el habla. Es, en esa medida, una oportunidad de demostrar que la tradición oral y la escritura sí han sido elementos de marginación y que al mundo campesino se le ha vetado de muchos espacios por su supuesta ignorancia. Por supuesto, este documento transita desde la revisión de fuentes y una discusión académica al

[1] Parte de las reflexiones de esta investigación, y las bases para la delimitación de las memorias relacionadas con la danza y el encuentro festivo en Los Soches, fueron expuestas en el II Festival de las Luchas Campesinas, organizado por Agroparque los Soches y cuya temática giró en torno a la tradición festiva como forma de lucha en Usme. Allí, en el espacio de conversatorio, moderado por mi persona, participaron Régulo Gutiérrez Arévalo, Carlos Julio Navarrete (QEPD) y Obdulio Vargas Torres, tres líderes que se han destacado en la preservación de los espacios de encuentro festivo en la ruralidad de Bogotá.

reconocimiento de la palabra de bailadores y bailadoras en torno al encuentro festivo y sus memorias.

El primer capítulo, correspondiente a la discusión teórica, contiene cuatro categorías principales: tradición, memoria, danza tradicional y danza folclórica. Estos cinco elementos base permitirán el análisis de las memorias de la danza en el periodo 1860-1970 y orientan su sistematización. La primera categoría aborda el reconocimiento de la tradición como forma cambiante, renovada, que se asume desde las nuevas generaciones. Aunque parezca una contradicción, los elementos tradicionales son aquellos que sobreviven al paso del tiempo y que, en ese recorrido generacional, unos y otros asumen como propio. A la luz de Arévalo (2004); Assman (2003); Ochoa (2017); Malinowski (1948); Frías y Rodríguez (1982), entre otros autores, se busca una respuesta sobre el sentido de la tradición festiva, que se ha nutrido de manera cotidiana y doméstica, hacia la consolidación de un elemento colectivo dentro de la comunidad.

Con respecto a la memoria, confluyen la necesidad de dar voz a quienes han sido separados de la Historia y construir relatos a través del sentimiento; en esa medida, no se trata de suplantar sus voces sino reconstruir, colectivamente, las memorias de los habitantes de la vereda Los Soches, en especial las relacionadas con la danza y el encuentro festivo. Autores como Simpson (1998); Restrepo (2009); Cuevas (2008); Torres (2016), entre otros, permiten ampliar las características de una memoria comunitaria y trabajos como los del Centro Nacional de Memoria Histórica (2009, 2014 a, 2014 b) permiten abordar las memorias colectivas desde un imaginario que construye y reflexiona desde lo invisibilizado, desde las otras voces.

Por otro lado, se busca reconocer a la danza como un lenguaje; esta característica permite atribuirle códigos universales y establecen un sentido para su interpretación desde lo corporal. Trabajos como el de Wigman (2002); Barthes (1993) y Ferrer Franco (2020) asumen una posición relacionada con el código, el signo, y la significación, que serán la base para construir un lenguaje artístico y comunitario. De la danza tradicional se sabe que sucede de manera orgánica al interior de las comunidades, que se encuentra frente al mundo desde una relación colectiva y que no posee estructuras ni formas definidas. Para el reconocimiento de un sentido en la danza tradicional se retoma, de manera importante, el acercamiento teórico de Hanz Plata Martínez (2020)[2], entre otros.

[2] El trabajo teórico y práctico del maestro Hanz Plata Martínez permitió reconocer algunas particularidades de la danza tradicional y, desde allí, elaborar una postura como actor comunitario. Sus

Por el contrario, la categoría de danza folclórica nos convoca hacia un lugar de estructuras, de caminos hacia el espectáculo y hacia elementos que se establecen desde la forma: allí, prima una intención hacia el público y la formación de cuerpos estándar (bailarines) que responden a estas necesidades. El encuentro con la danza folclórica tiene como principales referentes a Ocampo (1981) y Ospina (2019). Este contraste entre uno de los referentes iniciales del folclor colombiano y el acercamiento contemporáneo de la maestra Martha Ospina, nutren la postura frente a lo folclórico en el mundo de la danza. Asimismo, la propia experiencia, permitió crear algunas generalidades con respecto a la realidad de la danza folclórica, al menos en Bogotá.

Esta investigación se construyó a partir del diálogo de saberes campesinos. Esta propuesta metodológica ha sido trabajada por la Escuela de Cultura Campesina, cuya directora y su papel pedagógico en Los Soches resultaron imprescindibles en la construcción de esta monografía. Busca reconocer el saber de campesinos y campesinas a partir de la tradición oral. En esta propuesta no existe una estructura formal y se busca reconocer como importantes los diálogos que se gestan en el seno de lo comunitario; en esa medida, se busca recopilar los diálogos que suceden de manera espontánea y a partir de los que se construyeron las memorias de la danza.

En el capítulo final de esta monografía se encuentran relacionadas la vida de Virginia Martínez Solórzano y las memorias de la danza en la vereda Los Soches (1860-1970). En este capítulo se encuentran sistematizados los elementos culturales, los relatos, la experiencia dancística de nuestra protagonista, alimentada con múltiples fuentes primarias que permitieron la consolidación de esta investigación. Asimismo, a modo de relato popular, se anexan experiencias de vida en torno a la consolidación de una comunidad, las formas de trabajo, las guerras civiles que propiciaron una comunidad de migrantes, que luego se vio interrumpida, también, por la Guerra de los Mil Días.

Por lo anterior, esta propuesta se sitúa en la línea de “investigación en educación artística” en tanto posibilita los diálogos entre un lenguaje del arte, una expresión comunitaria y los sujetos culturales que han estado inmersos en ella. Asimismo, se plantea como un recurso pedagógico que puede ser replicado y debatido en aulas de clase y diversos espacios de formación.

aportes desde la academia y su propuesta “danza tradicional contemporánea”, permitieron encontrar un sentido para este trabajo, mucho antes de que se vinculara como tutor.

Esta investigación fue apoyada y financiada por la Beca de Apoyo para la Profesionalización de Artistas y la Convocatoria Territorios Activos, Beca para el Fortalecimiento del Arte, la Cultura y el Patrimonio Distrital de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte -SCRD, en el marco del programa distrital de estímulos 2022.

Este apoyo económico permitió la construcción de la serie *¿On tan mis enaguas?* que cuenta con más de cien objetos, además de una línea del tiempo, y que sustenta, de modo tangible, la reconstrucción de memorias de la danza en la vereda Los Soches a través del vestuario y otros objetos culturales (Anexo 1). Dicha exposición fue escogida como muestra artística del II Festival de las Luchas Campesinas y se construyó con apoyo del colectivo campesino La Chinita[3].

Asimismo, aspectos desarrollados sobre la temática de esta investigación se han publicado bajo el título “Virginia Martínez Solórzano: mujer, madre y sabedora”, como capítulo final del libro *Agroparque los Soches: resistencia y vida campesina*[4], y divulgado entre la comunidad campesina de la vereda Los Soches.

[3] Parte de las memorias de la exposición fueron recogidas de forma audiovisual por Agroparque los Soches y alojadas en el siguiente enlace: https://youtu.be/hAbJRWnJrRM

[4] Daza Villalba, Yerson., Villalba, Belisario., y Villalba, Martha. (2022). *Agroparque los Soches: resistencia y vida campesina*. ISBN: 978-958-49-6909-5

JUSTIFICACIÓN

Analizar lo que ha sido la danza tradicional y lo que supone para las seis generaciones de bailadores en la vereda Los Soches es, indudablemente, retomar las memorias corporales y creativas de una comunidad, necesariamente, danzante.

Así, se puede reconocer la linealidad de una tradición enmarcada en lo festivo como forma de relacionarse con el mundo y su comunidad; además, revitalizar la fuerza de la familia, la mezcla entre amigos, compadres y reunir voces y pasos que han mantenido, durante más de ciento sesenta años, la cultura del campesinado *sochuno*[5].

Es preciso, en este punto, reconocer que los saberes de la cultura campesina, en tanto han sido transmitidos oralmente, encuentran poca resonancia en oídos y cuerpos jóvenes que atienden a formas cada vez más urbanas. Dichas relaciones con respecto al territorio y la cultura se han generado, entre otras, por los desplazamientos de campesinos y campesinas a zonas barriales de la capital, al desplazamiento de saberes tradicionales por imposición de escuelas y colegios que no reconocen al campesinado como sujeto de saber y la *aculturación* generalizada que ha apartado el conocimiento de generaciones enteras y que pretende absorber, a todo nivel, las relaciones con respecto a lo comunitario.

Es oportuno examinar de qué manera las relaciones comunitarias y las construcciones culturales alrededor del saber tradicional de la danza, que estando vigentes en la memoria de algunos campesinos y campesinas, se han diluido con los años; también, la innegable posibilidad de desaparecer como uno de los ejes articuladores de la comunidad, el territorio y de la propia vida campesina.

Como si fuera poco los portadores y portadoras del saber tradicional de la danza, que también llamaremos *bailadores* y *bailadoras*, han ido desapareciendo y sus memorias resuelven irse con ellos por no encontrar resonancia en otros. Así, no es sólo una responsabilidad sino una obligación *recoger los pasos* de quienes ya bailaron para que los primeros cien años de historia de la danza tradicional en la vereda Los Soches se conviertan en uno de los pilares del reconocimiento y la reconstrucción de la danza y la tradición festiva en Usme.

Esto quiere decir que, aunque no sea objeto directo de esta investigación, se contribuye a la reconstrucción de la memoria de la danza y lo festivo, como forma de vida, en

[5] El 19 de octubre de 2008, en el marco del I Festival de la Memoria, y en conmemoración de los 16 años de inicio a los procesos de lucha campesina en el territorio, la comunidad de la vereda Los Soches decidió por votación que “Sochuno/a” sería el gentilicio con que serían reconocidos.

una comunidad de bailadores que vivió la adhesión de su municipio al Distrito Especial de Bogotá[6] y que, a pesar de la invisibilidad cultural que desde allí se ha ejercido contra ellos, ha mantenido sus encuentros y fiestas en pro del sostenimiento de sus costumbres, de la danza tradicional y del folclor en Usme.

Desde la investigación en educación artística se propende al reconocimiento y proyección de los saberes tradicionales de la comunidad campesina, como en este caso, con el ánimo de promover en nuevas generaciones de estudiantes, bailarines y bailadores las memorias de la danza y la tradición festiva como elementos de reconocimiento y de sentido para la formación disciplinar.

Se diría, además, que es importante tomar distancia de las formas hegemónicas con que se han clasificado los conocimientos en danza y que, en tanto propuesta de reconstrucción comunitaria, se atienda a la reconfiguración de algunos escenarios educativos y de creación. Sea este el punto de partida para el reconocimiento de nuevas perspectivas y modos de gestionar la danza tradicional no desde el espectáculo, necesariamente. Un volcamiento hacia la figura de los bailadores y bailadoras, a los nuevos danzantes y a los cuerpos comunitarios que ejercen, cotidianamente, la danza. En esa medida, poder cuestionar los cánones estéticos que rigen las formas de creación y que las proximidades a lo comunitario descoloquen elementos rígidos que han constituido algunas propuestas de la danza colombiana.

Desde una visión de docencia e investigación, poder construir una realidad heredada a través de la palabra, de las voces campesinas que acunan el conocimiento y de convertirse en potencia a través de la reconstrucción colectiva de una expresión tradicional. Por otro lado, reconocer la posibilidad de contraste entre lo que se ha dicho y lo que se ha negado para la comunidad y sus actores: las posturas, los gestos, las ropas, la palabra y las risas. Dicha comparación, lejos de significar un desconocimiento de las investigaciones que anteceden este escrito, se convierte en la posibilidad de aportar a las reflexiones que se tejen a través de la danza y lo que estas suponen para las propuestas educativas e investigativas en el país.

Lo anterior, no sólo porque los cuerpos hegemónicos de la danza y sus cánones se imponen diariamente sobre las expresiones de bailadores y bailadoras sino porque es

[6] La ciudad de Bogotá a través del artículo primero del decreto 3640 se organizó como un Distrito Especial al que fueron sumados, por encomienda del artículo tercero, “los municipios circunvecinos” (Presidencia de la República de Colombia, 1954). Dentro de los seis citados se encontraba el municipio de Usme (Cundinamarca) que, actualmente, es la localidad número cinco del Distrito Capital.

necesario, en la ruralidad colombiana, que las estrategias de la educación y la investigación *alienten* los procesos desde las realidades comunitarias y locales (Corporación Nacional para la Educación Rural -COREDUCAR, 2017, p. 5).

Subyace en todos estos detalles que las reflexiones en torno a la danza tradicional como saber del campesinado han partido, en muchos casos, de la invisibilidad de sus actores y de la negación de estos como partícipes activos en la formación y la creación escénica. De esta manera, como se verá en las páginas siguientes, es también una voz comunitaria, la de un campesino jóven tejida con los suyos, que intenta sistematizar y dejar por escrito lo que han sido sus fiestas. Poner sobre el papel la experiencia de una comunidad que ha bailado para mantenerse unida.

Reconociendo, entonces, los caminos de la escritura, de la palabra dicha a través de las voces vecinas y del tejido comunitario que ha construido la danza en la vereda Los Soches queda por preguntarnos, con la intención de encaminar este proceso de investigación, de qué manera se pueden sistematizar las memorias de la danza en la vereda Los Soches, en la localidad de Usme, por medio de la voz de Virginia Martínez Solórzano, como portadora del saber tradicional de la danza.

OBJETIVOS

Objetivo general

Reconstruir las memorias de la danza tradicional (1860-1970) en la vereda Los Soches —localidad de Usme— a través de relatos, objetos culturales y la experiencia dancística de Virginia Martínez Solórzano, portadora del saber.

Objetivos específicos

- Identificar elementos teóricos como base para la construcción de una historia de la danza en un contexto sociocultural específico.
- Recopilar relatos de Virginia Martínez Solórzano relacionados con su vivencia artística y su experiencia de vida en la vereda Los Soches.
- Caracterizar el contexto de una historia de la danza en la vereda los Soches (1860-1970) a través de sus protagonistas.

PREGUNTA PROBLEMA

¿De qué manera sistematizar las memorias de la danza en la vereda Los Soches, en la localidad de Usme, por medio de la voz de Virginia Martínez Solórzano como portadora de saber tradicional?

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Tengo un dolor no sé dónde,
nacido de no sé qué;
sanaré yo no sé cuando
si me cura quién yo sé.

Copla recogida en Boyacá por José Bermudez (Pardo, 1966).

El tránsito de memorias orales hacia la sistematización de prácticas comunitarias lleva a pensar el lugar de las tradiciones y la importancia que tiene, en los actores comunitarios contemporáneos, la recolección de memorias; en ese sentido, hay que (repensar, mucho más de lo que se ha hecho, las acciones académicas e institucionales para que se gesten aproximaciones respetuosas que aporten a la construcción de memorias, de la propia voz de los actores en el territorio.

Al mismo tiempo, este proceso de investigación ha suscitado un acercamiento hacia lo que han sido los escenarios de participación cultural y académica de campesinos y campesinas que, hoy por hoy, sistematizan —como en este caso— sus propias realidades; este factor obedece, de manera afortunada, a la creciente profesionalización de actores comunitarios que han recogido las voces de sus abuelos y buscan perpetuar su herencia cultural a través de la palabra escrita.

Con estos elementos, y sabiendo que la memoria colombiana, además de estar marcada por la violencia, ha tenido una tendencia generalizada al olvido (Juan Moyano en el prólogo de Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014, p. 8), se busca aportar al análisis de las memorias que transitan, que se mueven a través de cuerpos danzantes y que recogen el saber de sabedores y sabedoras que han configurado un sentido en sus territorios y que aportan al análisis de lo que sería un nuevo espacio a lo tradicional.

Así pues, el recorrido por la tradición y la memoria como epicentros de esta investigación, aterrizan en el reconocimiento de los hechos populares, como experiencias propias de una generación (Ocampo, 1981), y los hechos folclóricos, como prácticas totalizantes y hegemónicas; en esa medida, el reconocimiento —y diferenciación— de una

danza tradicional y folclórica y la forma en que una y otra riñen con respecto a las tradiciones de las comunidades y sus actores.

Tradición

Esta primera categoría conceptual invita a asumir el carácter tradicional desde las expresiones comunitarias y la práctica de la danza en un contexto sociocultural específico; en ese sentido, requiere un abordaje desde visiones que comprometen un conocimiento móvil y renovador de lo que se ha establecido semánticamente con respecto a la tradición.

En principio, el concepto mismo, que abarca necesariamente el pasado, involucra una relación de continuidad y se gesta, también, desde las prácticas cotidianas; es decir, desde el diario vivir de las comunidades se construye lo que se considera como tradicional a partir de la necesidad de mantener vigente dicha expresión. Cabe señalar que la relación de continuidad de una práctica o saber, que sustenta una forma específica de relación dentro de lo comunitario, tiene que ver con la permanencia del pasado, la necesidad de preservarlo —en su totalidad o de manera parcial— y la decisión de mantenerlo vivo en el presente (Arévalo, 2004).

Conviene distinguir que la tradición, en tanto se adscribe a una comunidad, se convierte en una realidad social y cultural que, acogiendo elementos de su propio pasado, obedece a unas dinámicas específicas; primero, lo que se considera tradicional depende de las personas que se identifican o a las que se atribuya dicho carácter, por esta razón la clasificación de “tradición” obedece a un cúmulo de experiencias pasadas que fueron desarrolladas en conjunto y a las que se ha querido asumir como tal; segundo, depende de qué elementos de ese pasado comunitario han permanecido o cuáles han decidido mantener vivos para que sean identificados como parte de la tradición y; tercero, dependiendo de la modernidad en que se esté aplicando dentro del grupo social tendrá o no la influencia necesaria para sobrevivir.

Por consiguiente, las expresiones tradicionales necesitan renovarse para que trasciendan a las nuevas generaciones; aunque parezca contradictorio, las prácticas comunitarias que perduran y que son consideradas como tradición son las que se han renovado con el paso del tiempo y diferentes generaciones han asumido como propia.

En esa medida, nos permitimos hablar de una adaptación de las prácticas comunitarias que trascienden; así, se desestima la idea de una copia o reproducción en lo tradicional que no es, necesariamente, un molde preestablecido en tanto “existe un aspecto permanente y otro susceptible al cambio” (Arévalo, 2004, p. 928). Lo que nos lleva a decir que las prácticas

educativas y de creación artística que buscan ser fiel copia al pasado y a la “tradición” de una comunidad pasan por alto muchas de las consideraciones aquí planteadas y acuden, la más de las veces, a figuras canónicas que pretenden legitimar el calco y la imitación de unas formas que, seguramente, ya desaparecieron.

Debo agregar que la persistencia de una memoria lejana y de unos vestigios comunitarios ya desaparecidos con el ánimo de parecer más fieles a la tradición, deslegitiman el carácter renovador que existe de esas herencias colectivas y estanca el análisis de las realidades comunitarias. Quizá, debamos decir que las expresiones que no se han modificado desaparecen porque se le quedan cortas al avance de una comunidad, que a la luz de las interacciones socioculturales, cohesiona nuevas formas de encontrarse con el mundo y que, asimismo, elaboran otras prácticas y expresiones culturales (Arévalo, 2004, p. 926).

Por otro lado, hay que decir que la tradición hace parte del quehacer cotidiano y de la memoria colectiva, por tal razón poco tiene que ver con la historia y más bien obedece a los tejidos familiares y comunitarios que se mantienen por herencia. Desde esta consideración, tal como señala Assman (2003, p. 23): “la mnemohistoria consiste en analizar los elementos míticos de la tradición”; así que, atendiendo al positivismo histórico, poco interesa cómo han sucedido los hechos históricamente y se asume un interés mayor en “cómo son recordados y reconstruidos para una comunidad para la posteridad” (Ochoa, 2017, p. 32). Obedeciendo a las configuraciones y transformaciones dentro de las prácticas comunitarias y sabiendo que existen construcciones que se han implantado dentro de lo colectivo, se podría acuñar la categoría de *tradición inventada* que se ha establecido como diferenciador entre algunos rasgos creados y otros que han ido surgiendo de manera orgánica dentro de la comunidad.

De esta manera, y reconociendo que “nuevas necesidades aparecen y nuevos imperativos o determinantes son impuestos a la conducta humana” (Malinowski, 1948, p. 50), se puede reconocer que las tradiciones también han sido, de muchas formas, creadas con el ánimo de cohesionar a la comunidad a través de sus propias necesidades. Así, muchos de los relatos establecidos —que pretenden asumirse como auténticos— “usan la historia como legitimadora” con el ánimo de convertirse en cimiento de esta realidad (Hobsbawm y Ranger, 1983, p. 19).

Las múltiples tradiciones inventadas han encontrado una gran resonancia en las producciones artísticas, sobre todo escénicas, que se han establecido a través de figuras arquetípicas:

> Si de algo estamos seguros es, precisamente, del enorme control ejercido sobre las producciones folklóricas por parte de la historiografía tradicional y los recopiladores especializados en almacenar "restos culturales", "supervivencias" y "objetos" que contribuyen a incrementar su prestigio individual (Frías y Rodríguez, 1982, p. 21).

Como se ha mencionado, algunos creadores buscan legitimar expresiones que ya han muerto y que las mismas comunidades han hecho a un lado para validar puntos de vista y realidades descontextualizadas con el ánimo de sustentar sus propias obras; en el caso del folclor coreográfico colombiano, esta invención se ha transmitido a generaciones enteras de bailarines que siguen replicando la información al punto de que se pueda hablar de un metarrelato folclórico. Así, se constituye una verdad absoluta con respecto al vestuario, la música y las corporalidades que cobijan las muchas realidades existentes y que consumen cualquier intento de creación que se establezca por fuera de ellas. Dado el objeto de esta investigación, la categoría de metarrelato y los alcances de este no se abordarán y serán trabajados desde otras construcciones académicas.

Por otro lado, es pertinente aclarar que la reconstrucción de historia y memorias de la danza en la vereda Los Soches, aunque se construyó a partir de objetos culturales y relatos, se opone a la conservación/exhibición vacía e involucra activamente a la comunidad campesina; en ese sentido, el montaje realizado en la Casa de la Memoria, llamado *¿On tan mis enaguas?*, y que fue elegido como una de las muestras artísticas del II Festival de las Luchas Campesinas[7], tuvo como eje central el diálogo a partir de las piezas. Siendo así, los campesinos y campesinas participantes se reconocieron en ellas y aportaron al diálogo desde los objetos incluídos en la sala; de esta manera, la muestra suscitó lo que llamamos memoria viva campesina en tanto proporciona elementos de identificación a la comunidad y demuestra un compromiso con sus realidades.

Todo esto permite una identificación de prácticas comunitarias que se han ido configurando con el tiempo, que reflejan la vida y cotidianidad de los sujetos inmersos en ellas. Me refiero al reconocimiento de “corporalidades vivas que transiten y respondan a realidades vivenciales, capaces de producir nuevas aproximaciones del cuerpo, la danza, la cultura y su contexto social” (Ordoñez y Torres, 2020, p. 31). De esta forma, lograr una identificación de

[7] El II Festival de las Luchas Campesinas tuvo lugar en la Casa de la Memoria de la vereda Los Soches y se desarrolló entre el 3 y el 18 de septiembre de 2022. Fue organizado por la organización campesina Agroparque los Soches.

actores comunitarios como partícipes activos de sus realidades colectivas y no desde la subordinación.

Habría que reconocer que “el culto de la tradición y la petrificación del pasado” buscan, entre otras, adecuarse a las lógicas del interés económico-social dominante y que tiene dentro de sí algunos vestigios hispánicos (Frías y Rodríguez, 1982). De aquí que los relatos hegemónicos de la danza folclórica colombiana se hayan implantado de espaldas a las comunidades, desde un desconocimiento de lo popular y lo comunitario como espacios de encuentro y de sentido tradicional.

Por último, es importante configurar, e incluso proponer, nuevos paradigmas con respecto a lo tradicional como forma de acercarse a las expresiones de una comunidad y desde los espacios de creación artística. De esta manera, poder reconocer que la tradición “no es un objeto creativo inmutable” (Plata, 2020, p. 32) y que las expresiones tradicionales, que han sido la base para la construcción de los correlatos y metarrelatos folclóricos, transitan y se modifican conforme los sujetos comunitarios cambian.

Memoria

Buscar las múltiples expresiones de memoria implica un abordaje de lo comunitario y lo popular que, cada vez más, se acoge desde lugares académicos. En ese sentido, hay que reconocer que todos los grupos étnicos y culturales del país recogen sus memorias a partir de la tradición oral y que los múltiples procesos de sistematización han aportado al fortalecimiento de esas memorias comunitarias, que podrían desaparecer con las palabras de quienes fallecen.

Del mismo modo, es importante reconocer el impacto que ha tenido el conflicto armado colombiano en las construcciones de memoria y la posterior reconstrucción histórica como un aporte a las víctimas de la guerra, del desplazamiento y de todo tipo de violencias. Tal como lo expresa el Centro Nacional de Memoria Histórica, las construcciones de memoria en este aspecto deben aportar al “esclarecimiento de los hechos victimizantes y la dignificación de las víctimas” (2014, p. 39), sobre todo porque las comunidades rurales han sido las más afectadas por los flagelos de la guerra en este país. Asimismo, se reconoce que son las mismas comunidades, en apoyo con los entes territoriales, quienes aplican sus propios procesos pues “conocen el impacto que el conflicto ha tenido en cada territorio, y las que en mejor medida pueden orientar la construcción de una memoria reparadora y dignificante” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014, p. 31).

Estos primeros elementos nos acercan al hecho de que el conflicto armado colombiano ha permeado la memoria de las comunidades y que su reconstrucción involucra un

volcamiento hacia las palabras de personas víctimas, muchas pertenecientes a grupos sociales históricamente marginados. Sin embargo, hay que hacer una claridad con respecto a que la memoria colectiva de una comunidad debe ser escuchada y difundida a través de su palabra y su propia realidad, pues hablar por ellos, y en su nombre, corresponde a una de las formas de violentar su memoria (Simpson, 1998).

Interesa, en tanto ha sido objeto de este estudio, reconocer las voces históricamente reprimidas:

> Desde esa perspectiva, trabajar la memoria histórica implica incluir voces que han sido continuamente excluidas y suprimidas de los procesos de elaboración de la historia, sobre todo de aquella versión que se selecciona para ser oficializada en textos escolares, discursos públicos, monumentos o museos. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009, p. 26).

Como se mencionó en el apartado anterior, correspondiente a la tradición, la memoria de las comunidades, durante muchos años, se ha encontrado marginada y únicamente había sido vista desde una visión utilitaria y de servicio para las creaciones o para ser exhibidas; por tanto, las comunidades juegan un papel fundamental en la reconstrucción y difusión de sus memorias, que aportan al reconocimiento de sus realidades sociales y que, como en el caso de las víctimas, permiten reparar las heridas que ha dejado la guerra en los territorios.

Ahora bien, la memoria, como ejercicio colectivo, aporta elementos que permiten acercar a los sujetos a una realidad que es producto de quienes les anteceden; en esa medida, se construye a partir de recuerdos de generaciones anteriores (Vansina, 1985). También es cierto que la memoria, igual que las prácticas tradicionales, va a depender de los individuos y su relación con los hechos pues son aquellas memorias individuales las que “consagran un cierto tipo de versión de la historia” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009, p. 33).

Como en el caso de esta investigación, que se sustenta desde la memoria personal de una bailadora y de los “vestigios” culturales que se encuentran en la comunidad, los aportes para la reconstrucción de una historia comunitaria hacen parte del recuerdo y de las memorias individuales que, de todas maneras, permiten crear generalidades con respecto a la danza tradicional en la vereda Los Soches.

También, esta sistematización, que hace un campesino perteneciente a la comunidad, es un intento por otorgar a las voces de generaciones enteras el reconocimiento y la prestancia necesaria para que, esclareciendo los hechos y la linealidad de una expresión

artística, los campesinos y campesinas cuenten con una herramienta testimonial más que ayude a "sobreponerse al peso agobiante del silencio" (Moyano, 2009, p. 9). Un silencio obligado, una quietud forzosa, que ha invalidado su saber y sus corporalidades; mismo que ha permitido que, en virtud de la memoria, ahora se pueda reconocer a la comunidad desde su propia voz.

Además, he de reconocer la importancia de la recuperación colectiva de historia y memoria presente en el trabajo de Pilar Cuevas (2008) y Alfonso Torres (2016) en que se expone, metodológicamente, un recorrido colectivo para la sistematización que se compromete directamente con un práctica popular de la educación; en ese sentido, la recuperación colectiva de la memoria acerca las palabras y el conocimiento de diversos actores comprometidos en el proceso que recoge las memorias de un pasado comunitario[8] y que "se inspira en la convicción de que otros mundos son posibles" (Torres, 2016, p. 17).

Por último, se apunta que la recopilación de memorias individuales y colectivas se convierte en un proceso flexible y reflexivo en tanto se acepta la imposibilidad de un resumen objetivo; dichas memorias integran las particularidades de unos sujetos o un grupo social que pretende reconocer su memoria acudiendo a la "autoindagación" (Cuevas, 2008).

La danza

La danza, como forma viva e innata del ser humano, ha existido siempre. Surgió de manera primitiva y se ha venido transformando hacia el quehacer coreográfico y del espectáculo. En esa medida veremos que la danza, como expresión auténtica de las comunidades colombianas, se ha transformado atendiendo las dinámicas propias de la cultura y los nuevos cuerpos protagonizan el movimiento no solo en fiestas tradicionales sino en los grandes escenarios del país.

Para empezar, hay que reconocer que la danza, como elemento ritual, procuraba un sentido de conexión entre el plano terrenal y las múltiples deidades que ofrecen protección y favores a las personas. En palabras de Wigman (2002, p. 17) el propio movimiento corporal no puede entenderse como danza y las formas escénicas, que se generaban de manera orgánica, obedecían exclusivamente a la ritualidad de las comunidades.

[8] Con este respecto, Torres (2016) argumenta que el término "comunidad" esboza una realidad unitaria que homogeniza y, por tanto, no lo inserta dentro de su escrito. Sin embargo, desde los aportes de esta investigación consideramos que los rasgos comunitarios son los que permiten hablar, por ejemplo, de la danza tradicional; en ese sentido, sí consideramos a la comunidad como eje de memoria y no como una característica que condiciona a los sujetos.

Se entiende entonces, desde el carácter de la danza primitiva, que su importancia radica en el hecho que exista como ritual en tanto se ejerce un "valor de culto" y sus formas no están dadas a partir de ninguna técnica que no obedezca al rito (Benjamin, 2003, p. 55). Por supuesto, a lo largo de la historia, la danza ha dado un giro hacia la exhibición y el espectáculo ha consumido en gran medida el ejercicio dancístico. Resulta importante aclarar que muchas comunidades aún preservan el carácter ritual en la danza y, como se apunta más adelante, la danza tradicional colombiana obedece a un contexto de mestizaje que a través de múltiples formas de sincretismo mantiene elementos de las comunidades étnicas esclavizadas en América.

De estas formas rituales que empezaron a organizar un sentido para la danza "surgieron los primeros tejidos entre voces, instrumentos y (...) un conjunto de acciones que se realizaban con un propósito religioso y nacientemente estético" (Fuentes, 2012, p. 56); de esta manera, el sentido cosmogónico y de conexión con sus dioses —incluso con sus cuerpos y mentes— fue dando rienda suelta, con apoyo de elementos externos, a la construcción de las múltiples técnicas que emergieron dentro del mundo de la danza y que a través del posterior espacio del espectáculo, se constituyó en un elemento comunicativo.

La danza como elemento comunicativo

En concordancia, ha de considerarse el carácter comunicativo de la danza sabiendo que esta es "un lenguaje vivo que habla del hombre" (Wigman, 2002, p. 17) y que tiene unos códigos propios que, desde la corporeidad, establecen su propio sentido. Así, debemos reconocer que el movimiento, aunque se desarrolle en una coreografía grupal, es individual y el intérprete —sea bailador o bailarín— emplea los signos y códigos propios de la danza y su interpretación.

A diferencia de la lengua vista como "un contrato colectivo al cual, si alguien quiere comunicarse, debe someterse por completo" (Barthes, 1993, p. 21), la danza se establece desde una condición que supera cualquier relación de espacio, tiempo o cultura y se consolida como elemento unificador en el que, indistintamente, las personas pueden conectar su pensamiento y emociones; así, el lenguaje de la danza refleja un discurso descentralizado que posibilita la comunicación, superando toda barrera cultural.

La puesta en escena y la ejecución tradicional de la danza permiten pasar de la interpretación de cada bailarín o bailador a las formas discursivas de un elemento cohesionador: el cuerpo. Es a través de la mediación corporal que se puede hablar de un

lenguaje genérico para la danza y a través del cual se pueden mostrar los diferentes signos y códigos que intervienen dentro de la ejecución misma.

Aquí, he de referirme también al signo y al código como elementos no necesariamente propios del plano lingüístico; en palabras de Ferdinand de Saussure, tal como se citó en Barthes (1993 p. 38), el signo posee la unión de significante y significado; en ese sentido, el significado se entiende como la representación mental de un objeto y el significante como la mediación que permite exteriorizar ese concepto, hasta ahora ubicado en el plano psíquico. Dicha mediación sería la que permite a la danza y sus hacedores la representación escénica y la que aloja los entramados dramatúrgicos que complementan el ejercicio escénico; además, permiten generar un sentido a las propuestas dancísticas propias del espectáculo. De esta manera, el significado/movimiento está pensado por el coreógrafo y el significante/cuerpo —que será transmitido por el bailarín— traslada el sentido al escenario y dispone diversos signos corporales. Además, tanto en la danza como en el lenguaje, la significación está mediada por factores externos que la dotan de sentido y que involucran, como no extenderemos más dado el objeto de esta investigación, una variabilidad indefinida.

Para concluir este apartado, debemos retomar el código como elemento unificador en la danza y para ello, en palabras de Yury Ferrer Franco, tal como se citó en Plata (2020, p. 43), se afirma que “es el elemento que le da forma al mensaje que pretende ser compartido”; de esta manera, hablamos de una danza que ha sido preconcebida, bien sea para el escenario por parte de un coreógrafo o que se genera de manera espontánea por los bailadores, que generalmente comparten códigos entre sus pares con una intencionalidad que varía dependiendo el contexto.

De tal manera que la danza, y todo su recorrido evolutivo, nos ha dado lugar a las formas que se establecen desde el escenario y que conviven con los códigos presentes en la danza tradicional. Siendo así, se hace imperativo desarrollar una diferenciación entre la danza tradicional como forma “auténtica” de las comunidades y la danza folclórica desde una concepción estética pensada para los escenarios. Sabiendo, además, que no se presenta una u otra en términos de legitimidad sino que coexisten en la esfera artística y cultural, desarrollando papeles distintos en el medio y cumpliendo, al fin y al cabo, con la preservación de formas culturales dentro de las comunidades regionales.

Danza tradicional

La danza tradicional colombiana obedece a las dinámicas internas de las comunidades, a los procesos de colonización que provocaron el mestizaje dentro de las regiones y a la forma de vida de las personas. La danza surge de manera orgánica en la vida cotidiana y responde a las necesidades de los diversos actores que interactúan allí. También, se ha reconocido la expresión de las comunidades y el saber popular como factores determinantes dentro de la concepción de "nación" al considerarse elementos unificadores a nivel ideológico y estético (Díaz, 1978).

Los cuerpos que ejecutan la danza tradicional son el reflejo de las labores que practican a diario; generalmente, las comunidades rurales se dedican a labores agrícolas, ganaderas y su sustento, dependiendo de la región, se basa en la producción de alimentos o artículos. La danza tradicional se produce en medio de la cotidianidad de las personas, no tiene ninguna estructura definida, ni responde a cánones establecidos; orgánicamente, se genera en medio de una dinámica de encuentro comunitario, que puede darse en cualquier contexto: funeral, fiesta, cosecha, entre otras.

> Puede afirmarse que el 'cuerpo colombiano' que baila danza tradicional tiene una formación particular que lo mueve de otros modos, ya que está poblado de vivencias heredadas y propias que han construido códigos genuinos a partir de simbologías que emergen de los entornos que se habitan y los legados que tejen el entramado de su memoria. (Plata, 2020, p. 42).

Las vivencias que amparan los códigos y símbolos inmersos en la ejecución tradicional de la danza permiten la identificación de los actores fundamentales dentro de esta: portadores y portadoras del saber. Estos personajes, que son los mismos que habitan las comunidades, transforman su experiencia en el movimiento que comunica parte de lo que son y de lo que siente una comunidad específica.

Los portadores —también llamados bailadores y bailadoras—, que aprendieron a bailar por herencia de sus padres y abuelos, no ejecutan la danza desconociendo sus realidades y el movimiento brota de forma espontánea. Figura opuesta la de los bailarines y bailarinas que sí han recibido algún tipo de formación enfocada en la técnica y la producción estética para el escenario.

Con respecto a la ejecución, no existe un vestuario idóneo en la danza tradicional pues podría deducirse que no se usa uno distinto al de entre casa o al de dominguear y, por

consiguiente, es muy posible encontrar a los portadores y portadoras del saber de la danza con botas de trabajo, delantales e incluso con un limpión en el hombro. Además, bajo esta lógica, la danza tradicional tiene como base la música y aunque pareciera redundante afirmarlo, sin música no hay danza tradicional. En principio, las comunidades tocaban sus propias piezas que, igual que la danza, han evolucionado desde la imitación ritual de elementos naturales, y la conexión con las deidades, hasta las piezas contemporáneas.

> Alrededor del encuentro en las chicherías se muestra la figura del trío musical, formato susceptible de cambiar por duetos o incluso solistas, como primer acercamiento a la música; no existían las vitrolas ni el radio y, por supuesto, la única ejecución de danza se daba a partir de los intérpretes en vivo. (Daza Villalba, 2021)[9]

Es de esta manera como, en el caso específico de la vereda Los Soches (Bogotá-Colombia), se determina el recorrido de la danza y la música; en principio —finales del siglo XIX y principios del XX— con intérpretes en vivo; luego, obedeciendo a dinámicas más globalizadas, con vitrolas, tocadiscos, radios y, en contextos más actuales, equipos de sonido o celulares.

Con este respecto, es importante aclarar que la música tradicional —reconocida como "don de todos los pueblos" (Ocampo, 1981, p. 88)—, influenciada por la misma dinámica de la tecnología, ha trascendido y no pertenece estrictamente a un territorio. Aunque los compositores y ritmos hayan nacido en un municipio, región o departamento, en territorios en los que no existe una producción musical propia, como es el caso de la vereda Los Soches, la tradición y lo que consideran como sus músicas son ritmos traídos de otro lado; esta característica no le resta ningún valor a los elementos tradicionales que se construyen a partir de esta dinámica, como tampoco se puede decir que dichos ritmos no les pertenecen.

[9] Manuscrito del autor, sin publicar.



Solangie y Stiven bailando. Fotografía tomada por Nicolás Acero Moreno, 22 de octubre de 2021

En la imágen se puede observar a mi hermana, Solangie Daza Villalba, y a mi persona, bailando tal como nos enseñó nuestra máma, como bailó mi abuela y buscando preservar esta forma de tradición festiva; ya no con faldas grandes o vestidos de paño pero al fin y al cabo mostrando a dos bailadores de la vereda Los Soches.

De aquí, que se entienda que la danza tradicional no ha muerto ni desaparecido, se ha transformado obedeciendo las dinámicas de la cultura y solamente los portadores de este saber determinarán si el cambio ha sido positivo o negativo con respecto a sus aportes en la comunidad.

Lo folclórico

Para introducir a la idea de qué es folclor remito al significado de la palabra folclore[10] de la Real Academia Española en donde se apunta como “conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular”. En

[10] Inicialmente se escribía “folklore” y fue Luis Flores en el marco del primer Congreso Nacional del Folclor Colombiano quien argumentó, filológicamente, por qué debe escribirse “folclor”, como fiel reflejo de la lengua española (Ocampo, 1981).

términos generales, este conjunto de formas culturales hace que una comunidad se distinga de otras y desarrolle códigos colectivos a través de los cuales expresa su identidad. Por supuesto, las formas de saber y conocimiento cultural que se desarrollan en el folclor están, de cierta manera, como oposición al saber occidentalizado y a las formas rígidas del conocimiento.

"Esas cosas que yo canto
dizque las llaman jolclores,
amalaya nombres raros
que se inventan esos señores"
(Julián García, 2021)[11]

La copla, por excelencia, es la forma con la que el campesinado expresa su identidad, saber o descontento. Me permito ejemplificar a través de estos versos la relación del folclor en lo comunitario y por qué, para efectos de este escrito, no lo arrejunto[12] con la danza tradicional.

En primera medida, el coplero dice "que se inventan" porque no reconoce el folclor, término académico, como parte de las expresiones de su comunidad; sobre esto habrá que decir que los "hechos folclóricos" han sido reconocidos como anónimos porque son demasiado antiguos para atribuirles una autoría (Ocampo, 1981) y que este hecho devela dos situaciones; primero, puede ser invención de algún folclorólogo, que toma como base los "hechos populares", y que se escuda en la supuesta antigüedad de la práctica para justificar su creación y; segundo, que legitima el error semántico que se trabajó en el apartado de tradición con respecto a la permanencia estática de las expresiones.

También, dice "esos señores". Unos que vienen de fuera, investigadores y folclorólogos, que sustentan un saber academicista que obedece a otras dinámicas y que no refleja, necesariamente, una realidad comunitaria. Por esta razón se reduce el saber de las comunidades y de sus actores, se intenta condensar el conocimiento popular en libros y creaciones escénicas, y las costumbres comunitarias se trasladan al "lugar de los restos de una estructura social que se apaga" (Ospina, 2019, p. 107). Con respecto a "dizque las llaman

[11] Copla dicha por Julián Abdías Vargas el 15 de diciembre de 2021 en el conversatorio "Campesinas las palabras, campesino el andar". Programa ¿Qué está Paz-ando? Emisora LAUD 90.4 FM Estéreo.

[12] Arrejuntar: acción de unir dos objetos, personas o animales. En este caso, dos categorías de la danza

jolclores” atiende, por supuesto, a la catalogación del folclor y su taxonomía como categorías conceptuales que no son fieles a las realidades comunitarias, como en este caso del campesinado.

Por lo anterior, desligo las condiciones y categorías conceptuales asignadas por el folclor de la ejecución tradicional de la danza. No son sinónimos los adjetivos *tradicional* y *folclórico* dentro de este campo en tanto el segundo, aún cuando deriva del primero, obedece a elementos y códigos ajenos que no necesariamente cumplen un papel dentro de la comunidad y puede llegar a imponerse como fuerza hegemónica.

Danza folclórica

Aunque en términos teóricos —a su vez de creación y difusión— se reitera la importancia de la danza tradicional, en muchos espacios se cataloga así lo que aquí, por todo lo que se ha mencionado anteriormente, se relaciona como danza folclórica. La danza tradicional no se desarrolla bajo ningún patrón y las formas que se establecen son una creación orgánica de los portadores y portadoras del saber, obedeciendo a un contexto específico y a una realidad que solamente viven los actores de la comunidad.

Desde el punto de vista académico, investigativo, creativo y coreográfico, la danza ha tomado valores estéticos y el valor de exhibición[13] se ha impuesto sobre los elementos rituales y tradicionales de las comunidades; de esta manera, “las danzas populares pasan a ser consideradas como ‘manifestaciones culturales menores’” (Plata, 2020, p. 36).

Como consecuencia de la profesionalización y una creciente demanda de la danza como servicio y espectáculo, cada día crece la cantidad de bailarines y bailarinas formados, exclusivamente, para la repetición de esquemas y coreografías que serán llevadas a concursos o teatros. Aunque la democratización de la danza y sus formas signifique el crecimiento y la proyección de estas expresiones, se traslada la postura de las comunidades con respecto a su sentir, se desplazan los códigos comunitarios y se niega el saber que poseen al enfrentarse a las dinámicas de la danza folclórica.

Para profundizar alrededor de algunas dinámicas culturales, podemos decir en palabras de García Canclini, tal como se citó en Mariscal (2018, p. 76), que cuando existe un encuentro de culturas pueden suceder dos fenómenos: la transculturación o la aculturación.

[13] En oposición a la categoría conceptual *valor de culto*, relacionada anteriormente. Véase: Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca

En el primer caso, se adoptan elementos de la cultura dominante, por sincretismo[14] o por hibridación[15] y en el segundo caso la cultura dominante arrasa con todos los elementos y códigos que existen. Además, la forma de transmitir la cultura —generalmente, a través de la tradición oral— de generación en generación recibe el nombre de endoculturación; esta última, a través de la cual se ha legado, a portadores y portadoras, el saber de la danza tradicional y que se adscribe al diálogo de saberes campesinos, para efectos de esta investigación.

Por tanto, se diría que la danza folclórica se trata de una generalidad en la que se unen múltiples formas estéticas que "encubren las prácticas populares y artísticas" (Ospina, 2019, p. 96), modo en el que, por supuesto, se confirma como lugar hegemónico. Dicha cuestión sustenta nuestro argumento al entablar la relación de una danza que sitúa otros espacios y que no obedece a la realidad y al saber de los bailadores porque las propuestas escénicas, los manuales de danza, y otros similares, resultan modificados para que obedezcan desde la forma y no desde el sentido.

En este momento he de aclarar que no acudo a juicios de valor ni intento deslegitimar el trabajo de folclorólogos, investigadores y hacedores de la danza folclórica, sino que el argumento busca reconocer que los contenidos que se sistematizan dentro de lo folclórico, aunque partan del trabajo en comunidades, no tienen la esencia y la organicidad que sí posee la danza y las expresiones tradicionales. De esta manera, la atmósfera de una puesta en escena, de la danza folclórica, no llegará a suplir fielmente el espacio de encuentro festivo de las comunidades.

No se trata de encontrar equivalencias con respecto al papel desarrollado por los artistas comunitarios y por quienes han recibido algún tipo de formación pues el bailarín es para la danza folclórica lo que el bailador es para la danza tradicional; el primero, constituye una forma moldeada por la academia y el segundo hereda el saber y lo desarrolla de forma orgánica e innata en su cuerpo.

En tanto la danza folclórica se ha impuesto sobre el saber tradicional, los bailarines y bailarinas reproducen los cánones de sus maestros y legitiman una verdad que ha sido modificada para el escenario; en ese sentido, desde los procesos de difusión y dirección coreográfica, se desplazan los códigos y el carácter tradicional de la expresión dancística y se instala una forma hegemónica que se consolida, hoy por hoy, como danza folclórica.

[14] La mezcla de elementos de la propia cultura y la que se impone.

[15] Creación de prácticas culturales nuevas, a partir del encuentro entre formas culturales distintas.

De manera que la danza folclórica ha desarrollado un saber coreográfico que, desde la forma, reemplaza los códigos y signos presentes en la danza tradicional; sin embargo, hay que reconocer que un grupo social, perteneciente a cualquier esfera económica o situación académica, utiliza elementos de saber popular porque es innata la posesión de saberes populares (Ocampo, 1981). En concordancia, las formas coreográficas están dadas a partir de los pasos, figuras, secuencias y, en muchos casos, se encuentran sistematizadas en manuales que respaldan la creación[16].

Por otro lado, las creaciones coreográficas que se repiten canónicamente, reciben el nombre de danzas de autor; estas son creaciones de los maestros y maestras de la danza folclórica en el país —sobre todo los pioneros como Jacinto Jaramillo o Delia Zapata Olivella— y todo lo que se derive de aquellas resulta ser una versión. Dicho término fue introducido por el maestro Francisco Abelardo Jaimes Carvajal e intenta reconocer las estructuras coreográficas iniciales de este país (Plata, 2020).

En ese sentido y entendiendo que desde la danza folclórica se heredan la técnica, los pasos y las formas particulares de ejecución de los maestros y coreógrafos es muy posible presenciar discusiones con respecto a "la forma original de la danza folclórica", "la ejecución correcta de los pasos" o incluso "el vestuario idóneo". Aquí se debe partir de dos elementos: el primero, obedece a la base tradicional de la danza y el argumento que nos permite entender que no existen formas propias o idóneas sino que se desarrolla de manera orgánica; segundo, que al tratarse de danza folclórica se hace alusión a la creación artística de una persona y por ende se ha construido libremente desde su experiencia. Por tanto, se puede afirmar que el folclor es una invención de quienes se han formado en la academia y que sus creaciones artísticas no cuentan con otro criterio que el propio. Lo que sí es cierto, es que si la creación folclórica —dígase versión— tiene como base la coreografía, investigación o el vestuario de alguien más debe nombrarse, justo antes de la ejecución o mencionarlo explícitamente, para evitar el plagio.

Por último, la diferenciación que hemos desarrollado entre danza tradicional y danza folclórica, no se plantea con el ánimo de entablar juicios de valor ni demeritar el trabajo coreográfico de los maestros y maestras que han entregado su vida al quehacer de la danza; por el contrario, trata de reconocer la danza folclórica desde sus "transformaciones y

[16] Se debe hacer énfasis en la importancia de este hecho con respecto a la democratización, en términos académicos, pues sin estas producciones el conocimiento con respecto a la danza en Colombia no estaría circulando de la misma manera.

adaptaciones en interacción con las fuerzas de la modernidad" (Ospina, 2019, p. 109) para entenderla como manifestación de los cuerpos contemporáneos y, tal vez, como una evolución que ha permitido la permanencia de la danza colombiana y el reconocimiento de la misma, incluso desde el espectáculo.

Que viva siempre la danza;
que en ella viva por siempre
el amor de quien la baila,
quien la baila desde el vientre.

CAPÍTULO II

MARCO METODOLÓGICO

Tipo de investigación y enfoque

Se retoma la investigación cualitativa como forma de compresión y aplicación de técnicas que permiten esclarecer la relación de un caso específico dentro de la comunidad campesina de la vereda Los Soches y la literatura de referencia alrededor del saber tradicional de la danza.

De esta manera, Báez y Pérez de Tudela (2006) afirma que las experiencias de investigación cualitativa, además de ser las que más se presentan en el ámbito de la investigación científica, suelen caracterizarse por una "longevidad" al tratar temáticas que, aunque no son estáticas, se desarrollan de manera similar a través de la historia. Ciertamente, los procesos de investigación cualitativa nos pueden acercar a la comprensión de fenómenos, formas de pensamiento, múltiples técnicas, entre otras, que ya se han establecido con anterioridad. En concordancia, reconocemos la investigación cualitativa como una forma de hilar los procesos y hechos generados de forma cotidiana con la actividad académica y científica a través de la producción de textos, que fungen como referencia.

Así, podemos encontrar "la compresión de las interacciones que se dan en la realidad (...) y de los mecanismos que intervienen en ellas" (Báez y Pérez de Tudela, 2006, p, 37) como una manera de observar y analizar con detenimiento las múltiples variables que pueden surgir dentro de un caso en específico.

En suma, para efectos de esta investigación, se ha buscado comprender el sentido cultural, las manifestaciones artísticas vinculadas a la tradición festiva y la historia de vida de Virginia Martínez Solórzano; además, analizar la forma en que se puede sistematizar una historia de relaciones comunitarias y tejido festivo para entender, de manera sistemática, esta tradición en la vereda Los Soches.

Posterior a la información obtenida a través de la palabra y la inmersión territorial de manera cotidiana se van "examinando los hechos en sí y revisando los estudios previos, ambas acciones de manera simultánea, a fin de generar una teoría que sea consistente con lo que está observando qué ocurre" (Hernández Sampieri y Mendoza, 2018, p, 7). Bajo esta dinámica ha transcurrido un proceso de observación consciente por más de veinte años y su aplicación reciente hacia la interpretación académica que permite una ampliación del espectro analítico de las circunstancias presentadas alrededor de la experiencia dancística de Virginia Martínez Solórzano.

Esta investigación aunque gira en torno a las relaciones y la experiencia dancística de una portadora del saber tradicional de la danza, se convierte en la posibilidad de reconocer como bailadora a una persona que, por demás, ha iniciado en el mundo de la danza al autor y que ha perpetuado en su familia la tradición festiva como una forma de relación familiar y comunitaria. Por tanto, la observación no obedece a una forma ajena sino que, desde el sentimiento familiar, ha estado presente en mi persona; de esta manera, las relaciones que se ejecutan desde el análisis están situadas bajo la mirada de un heredero del conocimiento tradicional de la portadora.

Por último, tomando como referencia el esquema general de la investigación cualitativa (Hernández Sampieri, 2018, p. 8), se puede argumentar, tal como ha pasado con este proceso investigativo, que la relación cualitativa no se genera de forma lineal sino que todas las etapas, aunque guardan una estrecha relación, no se imponen de forma jerárquica ni se establecen como forma prioritaria ante las otras; por el contrario, se complementan y tienen la virtud de ser retroalimentadas a lo largo del proceso investigativo.

Sistematización de experiencias

La sistematización encuentra la práctica como elemento principal, allí sustenta su sentido y la orientación de sus formas deriva de la misma. Sabiendo que se desarrolla desde el lugar de los sectores populares, se tejen relaciones entre el componente teórico y la práctica; en estas circunstancias, resulta un reto desarrollar un lenguaje que permita un acercamiento enriquecido a la propia experiencia (Barnechea, González y Morgan, 1992).

La sistematización apunta a mejorar la práctica a través de lo que esta misma expresa; además, propiciar la articulación del saber popular y el análisis académico. Estos elementos conceden a los sujetos la posibilidad de reconocerse como tal y así poder verse como actores de la transformación social. También, logra enriquecer o poner en duda el conocimiento teórico a través de la vivencia de la práctica para facilitar la revisión con respecto a lo que se ha establecido desde la academia.

De otro modo, busca que las reflexiones, el cuestionamiento y la confrontación evalúen las formas de entender las realidades y puedan aportar a la construcción y revaloración de las dinámicas comunitarias que se habían visto representadas a través de formas estereotipadas y/o arquetípicas. Los conocimientos que brinda el proceso de sistematización implican el primer nivel de teorización de la práctica y por ende orientan conocimientos más apropiados a nuestra realidad; sin embargo, la sistematización no implica directamente un proceso

teórico, al establecer resultados desde una experiencia en particular (Barnechea, González y Morgan, 1992).

Queda definido que dicha relación entre los procesos generales y particulares permite entender cómo, desde cada experiencia, se puede aportar a la teoría. Aunque en cada una de ellas se reflejan las generalidades, no implica que se repitan de manera mecánica al involucrar allí aspectos como el contexto, los sujetos, su historia, costumbres, entre otras, que la condicionan.

Por tanto, hay que identificar la diferencia entre la experiencia pura y la transformación de ésta en objeto de conocimiento, permitiendo una visión múltiple; además, es posible que una misma experiencia, como la relacionada con el saber de la danza en la vereda Los Soches, pueda abordarse con perspectivas diversas de sistematización y que, dependiendo de diversos factores, dicho abordaje responda a unas necesidades concretas. En ese sentido, la presente sistematización es sólo uno de los caminos que pueden abordarse para el reconocimiento de la danza y la tradición festiva en este territorio.

Diálogo de saberes

Abordar la complejidad de este caso requiere, necesariamente, un acercamiento desde las características de la persona portadora del saber, en este caso, de la danza. De la misma manera, al ser una reconstrucción individual que, potencialmente, pueda acercarnos a la generalidad de una expresión artística y comunitaria se genera a través de lo que aquí se denomina diálogo de saberes campesinos.

Debemos entonces reconocer la prestancia que se ha dado a la universidad como institución que produce y multiplica el conocimiento, además de favorecer los cánones impuestos por las formas imperantes del saber al desconocer que “todas las naciones tienen derecho a gozar de las ventajas de la ciencia y la tecnología, con el objetivo de “progresar” y mejorar las condiciones materiales de vida para todos” (Castro-Gómez, 2007, p.80). De esta manera, la discusión no se emplea únicamente en la forma en que se produce el saber dentro de la universidad ni en la democratización del conocimiento, sino que ese “avance” de la ciencia y la tecnología obedece a modelos que se han impuesto para deslegitimar las formas plurales y comunitarias de acercarse a este.

En esa medida, la academia (y sus múltiples instituciones) se han considerado como el mecanismo que tienen las personas para acceder a aquello que se les había negado y ahora, por efecto de la misma, podrán aportar al desarrollo de la ciencia, del conocimiento y de las obras materiales de la sociedad. Desconociendo, en gran parte, las múltiples formas

en las que se puede acceder al conocimiento y, en ese sentido, aportar al desarrollo de sus comunidades.

Siendo así, el *diálogo de saberes* ha intentado posicionar no sólo el conocimiento articulado entre disciplinas, sino una *episteme* transcultural para que "diferentes formas culturales de conocimiento puedan convivir en el mismo espacio universitario" (Castro-Gómez, 2007, p. 87). Igualmente, aboga por un reconocimiento de las formas múltiples del saber comunitario que se opone a la hegemonía occidental dentro de la producción del saber y resulta ser una forma ideal para la producción de sentidos desde la academia.

Tal como señala Argueta (2012), esta clasificación del saber ha recibido diferentes denominaciones, dentro de ellas se encuentran: Sabiduría popular, Ciencia indígena, Ciencias nativas, Conocimiento campesino o Sistemas de saberes indígenas y campesinos.

Todas estas concuerdan en reconocer a las comunidades en un sentido que incluye su ancestralidad, sus lenguas o formas propias del habla, sus costumbres, su estructura comunitaria, entre las que se encuentran diversas esferas del conocimiento que producen formas de desarrollo y que han llevado a cuestas, entre otras, el avance de la sociedad.

Partimos, en ese sentido, del reconocimiento del campesinado como *sujeto de saber* que, a través de la tradición oral, ha podido transmitir conocimiento a las generaciones que lo suceden. En esa medida la comunidad ha podido mantener su tradición a través del diálogo de saberes campesinos que busca reconocer, a manera de inclusión generacional, una estrategia que permite legar el conocimiento y perpetuar, a través de la palabra, la idiosincrasia de la comunidad campesina.

Partiendo de este hecho y reconociendo la importancia de todos los actores comunitarios dentro de la construcción del conocimiento, este trabajo de investigación se sustenta en la metodología del *diálogo intergeneracional de saberes campesinos* entre Virginia Martínez Solórzano y su bisnieto.

Diálogo de saberes campesinos

Esta propuesta metodológica no tiene instrumentos definidos y no se concibe a través de una forma rígida previamente establecida; obedece a una dinámica que se ajusta a los participantes del diálogo y que puede darse, incluso, desde el juego.

Esta metodología se propone y ha surgido, de manera orgánica, en el trabajo de Martha Alejandra Villalba con la Escuela de Cultura Campesina en Usme y es la apuesta desde la que se reconoce a Virginia Martínez Solórzano como portadora del saber tradicional de la danza.

El diálogo de saberes campesinos engloba, dentro de su espectro, tres cualidades que, en la medida en que se siga desarrollando como propuesta metodológica, pueden variar o replantearse[17]. La primera cualidad obedece al diálogo en sí mismo que se determina a través de un espacio o plataforma común en la que dos o más personas interactúan sobre un tema específico o divagando entre diversas temáticas. El espacio no está limitado y puede ser una cocina, el *tajo*[18] o una tienda y, de igual forma, obedecerá al diálogo de saberes campesinos.

La segunda cualidad tiene que ver con el ser o reconocerse como campesino: generalmente quien se cría en el campo y vive en un territorio rural se reconoce como tal, aunque bajo la figura de *neocampesino* han habitado el territorio personas venidas de las grandes ciudades que deciden cambiar sus hábitos de vida y desean tener una conexión directa con el entorno rural. En esa medida, es indispensable para esta metodología que todos los participantes del diálogo sean campesinos pues su recorrido de vida se concibe como una experiencia cultural. Si dentro del diálogo uno de los participantes es urbano se debe reconocer como diálogo de saberes y no como diálogo de saberes campesinos; además, si uno o más participantes fueran miembros de algún grupo étnico o cultural distinto al campesinado deberá reconocerse como diálogo intercultural de saberes.

La tercera cualidad se basa en el reconocimiento de un sujeto como portador del saber tradicional. Aquí hay que reconocer dos aspectos principales; el primero, que este reconocimiento puede darse de manera individual, es decir, por el mismo portador o generarse de manera externa por alguien que reconoce a la persona como portador o portadora del saber; el segundo aspecto obedece a que todos los campesinos, en tanto partícipes activos de las tradiciones de su comunidad, son portadores de saber. Estos saberes no son una muestra individual y, en casi todos los casos, los campesinos son portadores de múltiples conocimientos que obedecen al desarrollo de diversas prácticas culturales relacionadas con su territorio.

También, se reconocen dos enfoques del diálogo de saberes campesinos: el primero es el enfoque *entre pares* con un acercamiento de campesino a campesino, que se desarrolla

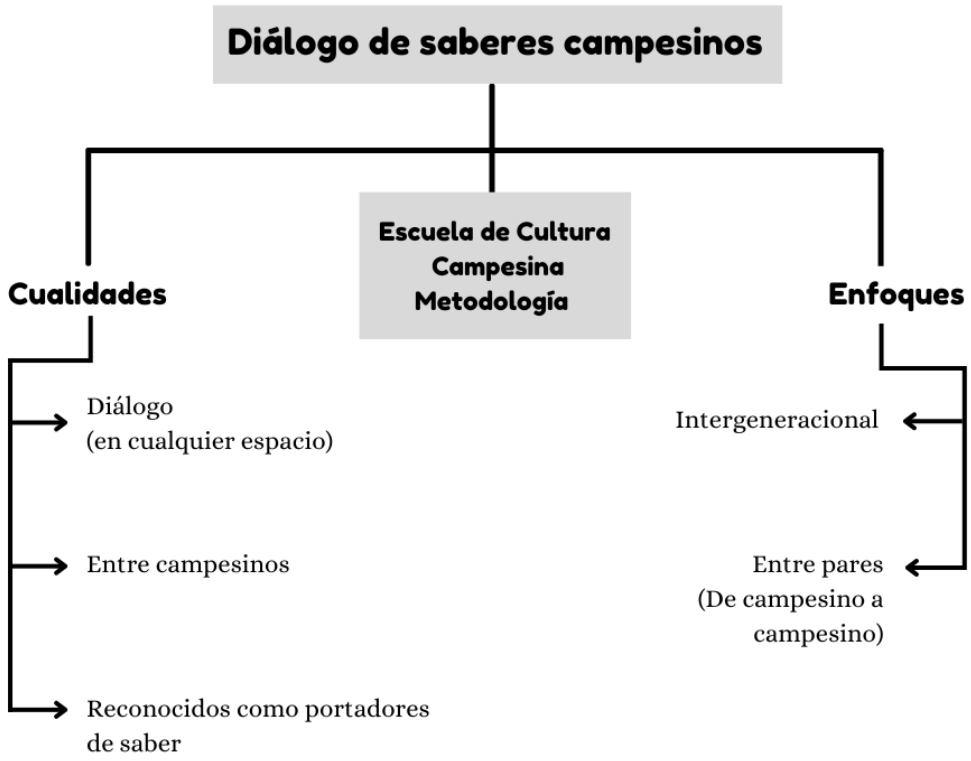
[17] Esta catalogación obedece a una observación propia desarrollada desde el año 2018 en la Escuela de Cultura Campesina (Usme, Bogotá) y que se ha ido estructurando a través de diálogos personales con Martha Alejandra Villalba.

[18] Lugar donde se cosecha. Hace alusión a un *potrero* (parcela de tierra) que ha sido utilizado para la siembra.

entre una o más personas de la misma generación y que, por tanto, han vivido experiencias de vida similares; el segundo enfoque de esta propuesta es el *intergeneracional,* que se da entre una o más personas de diversas generaciones que comparten saberes inherentes a su tipo de crianza y la época en que hayan nacido.

Esta estructura metodológica adquiere un sentido a través de la tradición oral, como saber transversal del campesinado. Y aunque podría decirse que el diálogo de saberes campesinos es únicamente un intercambio de palabras, adquiere un sentido desde el conocimiento popular al tratarse de experiencias heredadas y que, por tanto, se convierten en muestra de saber. Las comunidades campesinas, entonces, han ido construyendo su conocimiento desde el saber que adquieren a partir de los diálogos con sus mayores, o con sus pares, y que siguen multiplicando bajo esta estructura.

Figura 1



Estructura principal del diálogo de saberes campesinos, elaboración propia.

Métodos

Nos encontramos, en este punto, con el método inductivo[19] como una forma de analizar la particularidad de un caso para que, en un ejercicio que cumpla toda la rigurosidad académica, pueda expresar la generalidad de un fenómeno o una práctica comunitaria. Retomando las palabras de Galán González y Martínez Mediano (2014, p, 37) Se puede argumentar que el método inductivo procede de un caso particular hacia la generalidad de una práctica de forma que, desde el análisis de estos casos individuales, se pueda llegar a la elaboración de conclusiones generales.

Al tratarse de un método basado, primordialmente, en la observación se requiere un acercamiento continuo y sistemático al caso del que se espera concretar un análisis; sólo de esta manera se logran descubrir las formas particulares de la práctica y la persona inmersas en este proceso para concretar un análisis profundo de lo que sucede en su cotidianidad como sujetos culturales.

Se debe decir, de igual manera, que al elegirse uno o sólo algunos casos puede no verse reflejada, con precisión científica, la generalidad de un caso comunitario; sin embargo, es indispensable saber que para construir una historia de la danza en la vereda Los Soches y para generar un análisis historiográfico de esta forma de expresión y tradición festiva, es indispensable reconocer a los portadores y portadoras más antiguas y, por desgracia nuestra, de la generación nacida en la década de los años 30 del siglo XX solamente vive Virginia Martínez Solórzano; por ende, las precisiones con respecto a la danza y sus formas en el tiempo sólo se pueden generar a través de los relatos y la experiencia dancística de esta portadora que, a su vez, se convierte en la voz presente de aquellos que ya no están.

[19] Que obedece a la categoría formal de la investigación como procedimiento, igual que el método deductivo e hipotético-deductivo.

CAPÍTULO III

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Para la delimitación de esta investigación resultó imprescindible la vida laboral, personal y artística de Virginia Martínez Solórzano. Misiá Virginia es portadora del saber de la danza y es la persona más longeva de la vereda Los Soches; por tanto, sus memorias en torno a la vida y la conformación de esta comunidad son de una relevancia mayúscula. De manera que la información presentada en este apartado refleja dos sentidos: la vida de Virginia Martínez Solórzano, en tanto portadora de saber, y una discusión alrededor de las memorias de la danza en la vereda Los Soches en el período 1860-1970.

La primera parte se construyó desde una necesidad personal y familiar de rescatar las memorias de una mujer que no solamente ha estado vinculada de múltiples formas a la historia de la vereda sino que ha sido uno de los pilares en la consolidación de espacios comunitarios. Virginia Martínez Solórzano, mi bisabuela, ha sido un referente en defensa de sus derechos como mujer y de la inclusión de la voz femenina en asuntos de la comunidad.

Por otro lado, las memorias de la danza que iniciaron con su voz y experiencia artística, en el transcurso del trabajo de campo, fueron ampliándose y recoge la mirada de muchos más campesinos y campesinas de Los Soches. Asimismo, se ha contrastado la información con múltiples fuentes y, ahora, se puede presentar un recorrido por las memorias de la danza en la vereda Los Soches desde el momento en que llegan los primeros pobladores (1860) hasta que se popularizaron las músicas carrangueras y advierten un cambio de modernidad en las zonas rurales (1970).

Virginia Martínez Solórzano



Virginia Martínez Solórzano, vereda Los Soches. Fotografía tomada por Stiven Daza, 23 de septiembre de 2021.

Virginia Martínez Solórzano, a quien luego se le quitaría el segundo apellido para reducirla como propiedad de un hombre, siempre supo que era una mujer libre; ni siquiera el "de" que aparece en su cédula pudo detener su lucha.

Aunque se dedicó al hogar y a la crianza, asumió su figura de mujer y nunca se permitió estar por debajo de nadie; trabajó, compró su propia ropa, mantuvo su huerta de yerbas y cebolla. Ser esposa —papel al que renunció con entereza— y madre no le impedían luchar por su vida; una vida guiada por el saber heredado de sus abuelas. Las luchas por los derechos humanos, presentes en su familia, iniciaron con esta mujer que siempre se dio espacio en un mundo que buscaba invisibilizar y callar su voz. Su descendencia, afortunadamente, tuvo un gran referente en la búsqueda por vivir bien y en total libertad.

Virginia Martínez Solórzano es una campesina libre, dueña de su tierra y de sí misma. Dueña del amor y del saber que heredó a los suyos, dueña de sus luchas. Es una mujer. Es una madre. Es una campesina sabedora.

Ha vivido toda su vida en la vereda Los Soches. Nació el seis de mayo de mil novecientos treinta y tres, pero su bautizo se realizó el veintiuno, quince días después. Es hija de Luis Martínez Tovar y Arcelia Solórzano Villalobos. Tuvo una infancia regida por el trabajo y la tenacidad de su familia que, tras la muerte temprana de su padre, debió solucionar problemas de orden económico.

Cuenta que, teniendo ocho años, aproximadamente, presenció lo que sería el infarto de su taita*,* quien estaba ensillando un caballo. A pesar de no compartir sino parte de la infancia con él, conserva algunas anécdotas de su presencia:

> Una vez mi papá tenía unas cargas de leña y unas cargas de carbón pa' irse a traer la comida y —tenía que— durar quince días, señora de Dios, que no escampaba un momento. ¡Quince días nos tuvo! ¡Ay! Virgen santísima (V. Martínez, comunicación personal, 2019).

Por ese tiempo, los recorridos hacia Bogotá[20] se hacían solamente para llevar productos o ir de paseo. De esta manera se iban en grupos, como mínimo en parejas, porque las cargas de productos para la venta debían ameritar el viaje que, por ejemplo hacia Las Cruces, podía durar cuatro horas.

> Mi papá tenía la costumbre de hacer una huerta: chuguas, hibias, cubios, habas, de todo áhi por abajo e' la casa. Sembraba eso y lo mismo la leña: tumbaba monte y la ponía a secar en esos veranos y nos ponía a nosotros cargue to' esa leña y métala en la enramada para el invierno, para que no sufriéramos cocinando con leña mojada (V. Martínez, comunicación personal, 2018).

Entre otras cosas, nos muestra que la realidad de las infancias campesinas, como en este caso, está ligada a los quehaceres agrícolas o domésticos; además, que las familias se abastecían de pequeñas parcelas que estaban dedicadas al sostenimiento del hogar, no para la venta en grandes cantidades, y que los oficios relacionados con la cocina eran responsabilidad única de mujeres y niñas.

[20] Muchos de los habitantes rurales, sobre todo los mayores, siguen asumiendo sus recorridos hacia la ciudad urbana como *bajar a Bogotá*.

En otros relatos, Virginia Martínez nos cuenta la forma en que, para mitigar el hambre y el frío del invierno, espescuezaban[21] los chivos que abundaban en el sector o cualquiera de los animales que se mantenían para el consumo familiar.

En general, los recuerdos de infancia con su padre están ligados, por un lado, al trabajo en la tierra: siembra, animales, leña y carbón; por otro, a la comida en abundancia, aún en medio de las inclemencias del páramo.

Virginia Martínez Solórzano logró acceder a la educación primaria que, para ese momento, se impartía en las viviendas de la vereda Los Soches, pero se había acabado el convenio y la docente dejó de asistir. Algún tiempo después, gracias a un acuerdo de su familia con la maestra, siguió estudiando, lejos de su casa. No recuerda con exactitud, pero argumenta que "por los lados de Juan Rey"[22] tuvo que vivir con su maestra, a quien le daban "unos pesos y el mercado" para que ella pudiera aprender a leer, escribir y firmar.

Para una mujer campesina aprender a firmar significaba, entre otras cosas, la posibilidad de recibir la herencia, sus escrituras. Este hecho, por pequeño que parezca, acerca a los campesinos y campesinas, a las mujeres, a la tenencia de su tierra y a la libertad de vender o comprar bienes, pese al problema actual de titulación y catastro.

Como se dijo anteriormente, Virginia Martínez Solórzano y su familia afrontaron, luego de la muerte de su padre, una crisis económica que la obligó a ella y a sus tres hermanos (Maria Agueda (Aguedita), Ernesto e Isidoro) a trabajar en jornales para ayudar con los gastos de alimentación. Además, sus tías Lastenia, Eudobia, Inés y Evangelina, hermanas de su madre, "ayudaban en lo que podían: con tantica mazamorra, con el cuido de los animales".

Para que se pudiera trabajar la tierra y contribuir en aquella crisis, don Felix Martínez y doña Belen Tovar, padres del fallecido, hicieron el reparto y entregaron la herencia correspondiente a la viuda de su hijo. De esta manera, se facilitó la cría de animales y la economía del hogar fue mejorando paulatinamente. Poco tiempo después, Arcelia Solórzano Villalobos, madre de Virginia, recibió la herencia de sus padres: José Solórzano y Justa Villalobos. Este hecho consolidó la superación, al menos económica, de la pérdida:

> Mis tías querían vender la heriencia. Mi tía Inés vendió abajo y mi tía Evangelina le decía a mi máma que le comprara: «Arcelita, reúna la plata que yo le dejo la orillita e' tierra». Y así lo hizo. Nosotros, con Ernesto, le dimos los pesitos que nos ganábamos

[21] Espescuezar: degollar, quitar el pescuezo.

[22] Límite actual entre las localidades de Usme y San Cristóbal.

> al jornal, ella vendió un par de cabalgares, dos chivos gordos, una novilla y una plata que tenía ahorrada. Así fue que ella se hizo a esta tierrita (V. Martínez, comunicación personal, 2022).

Y así, desde hace cinco generaciones, la finca Santa Isabel —ahora repartida— ha pertenecido a la Familia Solórzano Villalobos, luego Martínez Solórzano, después Villalba Martínez, pasó a los Villalba Contreras y todos, quienes pertenecemos a esta familia, tenemos donde meter la cabeza.

Estando más volantona, Virginia empezó a ir a la chichería de doña Teolinda Cristancho Martínez, su pariente, a disfrutar de los agasajos de fin de semana. En este espacio, los hermanos Mardoqueo y Arnulfo Sánchez tocaban torbellinos y rumbas hasta bien entrada la noche.

"Como el palo no 'taba pa cucharas", ayudaba a su madre y llevaban una ollada de envueltos para vender a quienes iban a tomar chicha y bailar; el recorrido tiene unos cuatro kilómetros que se recorrían en una hora y media, por el peso de la olla. Había que atravesar la vereda desde el sector Rincón Grande, vivienda de Arcelia y Virginia, hasta el sector La Escuela, donde quedaba ubicada la chichería.

Su parejo predilecto era Jibo Cristancho, un joven de la misma edad con quien compartía los bailoteos. Dice que él la prefería porque era "liviana pa' la danza".

Sus días de juventud los recuerda como los más felices; disfrutaba en las fiestas, bailaba, ayudaba económicamente en su casa y aprendió a cocinar, otro de los saberes que conserva. Aprendió a hacer rellena de su tía Eudobia, quien llevaba piquete a donde misiá Teolinda:

> Eso no dejaban ni el rastro e' la olla. Mi tía Eudobia tenía la costumbre de hacer chorizos, ella vivía aquí abajo. Hacía los chorizos sobre un picadero: picaban la carne bien chirritica, finitica, y después la regolvían con cominos, con orégano, con tomillo, cebolla. To' eso lo revolvían y quedaban una delicia.
>
> Haga de cuenta henchir morcilla y henchir chorizos, es lo mismo. La dejaban ese día por la noche y al otro día echaban a envasar todo eso.
>
> Había unas estufas que hacían para cocinar el máiz pa la chicha, unas estufas grandes, le hacían la puerta pa meterle la leña. Bultos enteros de máiz que ponían a cocinar áhi. Y esa gente el día sábado llegaban y saque brasa y eche chorizos pa' cocinar. ¡Ay! pero era que eran deliciosos (V. Martínez, comunicación personal, 2020).

También, narra los pasos para la elaboración de tortas y mantecadas. Virginia Martínez horneaba, en la estufa de carbón, estos amasijos para su familia en navidad o semana santa. La receta incluye, por ejemplo, la recolección de la nata de leche para la elaboración de mantequilla:

> Es la sola nata de la mantequilla: una comparación, se echa toda la mantequilla que uno alcance a recoger en una semana y, luego, la deja áhi quieta, no la molesta. (...) Se aprieta bien apretada y se pone a un lado —se refiere a un lado de la cocina, en cualquier lugar—. Se deja pal día que vaya a hacer el amasijo. Así es la mantequilla, eso queda tiesa (V. Martínez, comunicación personal, 2019).

Por otro lado, uno de los recuerdos más potentes, que conserva con nostalgia, tiene que ver con el que sería su hermano adoptivo: Benito Navarrete.

> Es que lo trajo don Marcolino pa' que le ayudara, pero ese pobre niño allá, en ese Boquerón, encalambrado y con un pite e' camisa.
> Entonces mi mamá lo vio dizque allá lavando paredes, con un frío de padre y señor nuestro. Mi mamita, tan buena como era, le dijo que qué hacía por áhi. Principió a contarle que la máma se le había muerto, creo que era, y entonces a ella le dio mucho pesar de ver esa criatura en semejante frío.
> ─¿Se quiere venir con yo?
> ─Pues si me recibe yo si le acepto, dizque le dijo.
> Y entonces ella le dijo que cogiera por ese camellón abajo hasta que llegara a una casa grande, que áhi cogiera pa' entro por un caminito angosto y que áhi ya taba la casa.
> Y así lo hizo, por áhi llegó.
> No fue sino mudarlo porque había un baúl lleno con la ropa que era de Isidoro, entonces no tocó comprarle chiros ni nada (V. Martínez, comunicación personal, 2022).

Poco a poco Benito, su ahora hermano, se ganó el cariño de todos; ayudaba en los quehaceres, salía con ellos al pueblo. Jamás sintió rechazo por no ser hijo legítimo. Cuando tuvo edad se fue a prestar servicio militar, luego se dedicó a trabajar y

compró una casa con su compañera. No tuvieron hijos, por lo menos hasta que Virginia, antes de que él se distanciara, supo. Jamás volvió a ver a su hermano, a quien quería por ser "acomedido y berriondo".

La edad adolescente de Virginia duraría poco, pues, como relata, llegó a su vida un jóven venido de Chipaque: trabajador y buen mozo. Según decían sus tías, la familia del muchacho era pobre, el papá también se les había muerto y desde sutes trabajaban. Eran cuatro hermanos: Daniel, Aparicio, Balbina y Próspero, con este último principió a entrevistarse.

Así, decidió casarse con Próspero Villalba Baquero el día 26 de abril de 1947, a la edad de 14 años. Para poder casarse "la contrayente fue dispensada del impedimento de menor de edad por el Arzobispo Ricardo Pinther Revert" (Parroquia de Usme, Arquidiócesis de Bogotá, 1947).

Por la edad que tenía y porque, en palabras de ella, *sabían lo que era bueno*, Arcelia, su madre, y Evangelina, su tía, se oponían al matrimonio. Finalmente, decidió irse sola para el pueblo y, con la presencia única de sus padrinos, casarse con el hombre que en ese momento amaba. Tuvo siete hijos que son: Floralba (QEPD), Guillermo, Silvia (QEPD), Alfonso, Hermencia, Belisario y Eladio.

Como se casó a escondidas su mamá dejó de hablarle, tuvo que vivir con su nueva familia y la situación no fue, precisamente, de su agrado. Cuando quedó embarazada pidió a su madre "una orillita e' tierra pa' parar un rancho". Lo hicieron, Próspero y ella, con bloques de adobe y techo de paja.

Todos sus hijos nacieron en el hospital San Juan de Dios y ella debía salir sola a coger flota. Se subía frente al hospital y recomendaba al conductor que no fuese tan brusco, para no sentir dolor. Llegaba al kilómetro catorce de la carretera a oriente, donde quedaba ubicada una de las tiendas más reconocidas de la vereda, y echaba pata, con la criatura cargada, hasta su casa. Cuenta que ni su esposo, ni su madre, acompañaron los recorridos y que todas sus dietas[23], por duras que fueran, las pasó en medio del oficio y el servicio de la casa.

Siempre trabajó en la tierra que heredó de su madre, misma que ayudó a comprar con sus primeros jornales, y que consiguieron con tanto esfuerzo. Se dedicó a criar a todos sus

[23] *La dieta* consiste en un reposo postparto que realiza la mujer, mientras su matriz se acomoda. Dura cuarenta días y son las otras mujeres de la familia quienes ayudan a mantenerla.

hijos y enseñó por parejo, a hombres y mujeres, los oficios del hogar: moler, cocinar, ordeñar y lavar.

Siempre mantuvo una huerta e' yerbas y cebolla, con estos productos proveía parte del mercado y sus necesidades propias. Su esposo, aunque trabajador, dedicaba gran parte de sus jornales a las tiendas y poco quería invertir. Trabajar entonces la tierra, herencia de su madre, se convirtió en la forma de salir adelante e ir enseñando a sus hijos e hijas el valor del trabajo, incluso doméstico. Como pocas en la región, Virginia fue una madre que enseñó a barrer y cocinar sin ningún tapujo: *aprendan pa cuando yo me muera*, decía.

Toda su vida, resumida en estas cuántas líneas, forjó un carácter ejemplar que no permitía los abusos. En esa medida, cuando su esposo —después de más de cuarenta años de matrimonio— quiso seguir imponiéndose como señor de sus tierras y del hogar, decidió acabar con su vínculo. No permitió, nunca, que alguien tomara decisiones sobre sus bienes, su dinero y, hasta el día de hoy, es dueña de su vida.

Dice que uno de los primeros actos que pudo hacer, después de separarse, fue comprar su propia ropa. Esto, aunque pequeño, muestra un antes y después de su vida: "yo sí empecé a encargar mis batas donde la señorita María, de a veinticinco me costaban. A mí me gustaban floridas, así verde o así moradita" (V. Martínez, comunicación personal, 2021).

Asumió su vida, sus prendas, su tierra, asumió su carácter de mujer y sabedora. Sin duda alguna, esta circunstancia permitió, por ejemplo, que su familia pudiese liderar algunos procesos campesinos en la vereda. Es, indiscutiblemente, el soporte de las luchas en su familia.

Hoy por hoy ha heredado la tierra a sus hijos, dejó construir a su familia y propició un ambiente familiar en, la ya dividida, Santa Isabel. Habrá que decir que Virginia Martínez Solórzano, asumiendo su vida como mujer, madre y sabedora, ha germinado un semillero de liderazgos campesinos en su familia; es así que las luchas campesinas, familiares y comunitarias, se gestaron a través del ejemplo de esta mujer, que vivió su vida bajo las riendas del trabajo en la tierra y de su carácter retador.

Ella, individualmente, recoge el no aguantar, el sobreponerse. Ella recoge el luchar por la vida, por los hijos, por su tierra y libertad.

La vida de Virginia Martínez Solórzano, mi bisabuela, permite reconocer que las luchas campesinas se paren, se crían, se sostienen con las manos mientras se muele o bate el chocolate.

Antecedentes y elementos base para el reconocimiento de una memoria colectiva de la danza

Tiguaque: la consolidación de una comunidad

Se ha logrado establecer, según una investigación de Martha Alejandra Villalba[24], que la señora Justa Villalobos y su esposo José Solórzano llegaron a mediados del año mil ochocientos sesenta (1860) y se convirtieron en la primera familia habitante de lo que se conocía como Tiguaque. Ellos, que venían de Chipaque (Cundinamarca), compraron la tierra a don Gerardo Torres.

Sin que se hayan podido establecer las causas o una información anterior, se sabe que dos señores se habían repartido estas tierras; se pararon en la Cuchilla del Gavilán, límite actual entre Los Soches y el barrio El Refugio, e hicieron una zanja que iba de occidente a oriente. De la zanja hacia el sur, hasta la quebrada El Amoladero, le correspondió a Torres y la porción restante, cuyo límite es la quebrada La Yomasa, fue para González.

De esta manera, la parte más alta, tierra de Torres y que ahora es el sector Rincón Grande, fue habitada por la familia Solórzano Villalobos. La compra, para ser exactos, comprendió el terreno entre la quebrada Las Tetillas y El Amoladero, pasando por allí dos caminos nacionales[25].

La familia creció y al hogar de los Solórzano Villalobos llegaron: Arcelia, Lastenia, Eudobia, Inés, Evangelina, José, Críspulo y Martiniano. Los ocho hijos empezarían a trabajar en diversas labores del campo y el cuido de animales, sobre todo cabros; además, había que tumbar monte para hacer potreros útiles en la siembra de yerbas y trigo.

Sobre los años setenta, llegaron a la vereda, provenientes de Nuevo Colón (Boyacá), doña Antonia Marantá y don Lisandro Liberato; sus hijos fueron José Ángel, Pacífico, Dioselina, Librada, Alejandrina, Lisandro, Beatriz y José Gabriel. La familia Liberato Marantá

[24] Desde un interés profesional y familiar, que le ha llevado más de diez años, Martha Alejandra Villalba Contreras ha reconstruido la historia de la vereda Los Soches. Gracias a los manuscritos, a sus libros y a información que aún no se encuentra publicada, se pudo desarrollar una triangulación con datos de fuentes primarias que han desaparecido y de los que, gracias a dicho trabajo, se encuentra registro escrito y sonoro. Agradezco el acceso a esta información, que ha permitido la construcción de este trabajo.

[25] Por este sector atraviesan los caminos nacionales El Botadero y Montelargo.

se dedicaría, además de labores agrícolas, a la producción y venta de amasijos —tortas, panes, mantecadas, almojabanas, rosquillas, envueltos, entre otras—.

Asimismo, llegaron don Eustasio Cristancho y su esposa Adelaida Marín, liberales de Chocontá (Cundinamarca), y se dedicaron al oficio de la lana. También, llegaron de Usme don Félix Martínez y doña Adelaida Belén Tovar; don José Flores y su esposa Martina Orjuela, sobre la década del noventa del siglo XIX.

La vereda Tiguaque, por su ubicación estratégica, era un territorio importante en la conexión entre municipios; por el oriente, se alzaba un camino nacional —ya desaparecido— guiado por la ronda de la quebrada Los Cáquezas. Este afluente recibió el nombre porque los caminantes de oriente provenían, sobre todo, de este municipio; además, era paso obligado para los viajeros que iban de Villavicencio a comerciar a Las Cruces, o cualquier otro barrio del centro de la ciudad. También, pasaba el camino nacional que, en las primeras décadas del siglo XX, se convirtió en la Carretera a Oriente; además, los caminos nacionales El Botadero y Montelargo facilitaban la conexión con Los Molinos y los municipios de Bosa y Fontibón.

Esta característica del territorio como conexión y paso obligado de caminantes, permitió crear un comercio incipiente, que se fortaleció con el tiempo, a partir de la creación de chicherías; asimismo, las familias, que tenían oficios heredados de sus territorios de origen, empezaron a comerciar con municipios de las que ahora conocemos como las provincias de Oriente y Sumapaz, en Cundinamarca[26]. En ese sentido, las conexiones comerciales y culturales estaban más arraigadas con los municipios de Chipaque, Cáqueza, Pasca y Cabrera (Villalba, M., Arévalo, C., comunicación personal, 2022).

La primera chichería surgió en un predio de la familia Liberato Marantá. Inició debajo de un toldo, sostenida por varas, y se ubicó en el punto en que cruza el camino de los cáquezas con la carretera a oriente; luego, se construyó una casona con espacio de vivienda, cría de cerdos y una estancia para la tienda. La edificación, que cuenta con poco más de 140 años, aún se mantiene como restaurante e impulsó, a finales del siglo XIX, uno de los oficios que más contribuyó a las economías familiares y femeninas en la vereda Tiguaque.

[26] Según la ordenanza 023 de 1998, se organiza al departamento de Cundinamarca en 15 provincias, que agrupan a los 116 municipios. La provincia de Oriente: Cáqueza (cabecera municipal), Chipaque, Choachí, Fómeque, Fosca, Guayabetal, Gutiérrez, Quetame, Ubaque y Une; la provincia de Sumapaz: Fusagasugá (cabecera municipal), Arbeláez, Cabrera, Granada, Pandi, Pasca, San Bernardo, Silvania, Tibacuy y Venecia (Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2005)

Las últimas tres o cuatro décadas del siglo XIX, entonces, permitieron la consolidación de una comunidad en la vereda. El intercambio de productos y oficios, la *mano e' vuelta,* y el tránsito de comerciantes y campesinos de otras regiones permitirían asentar unas características culturales basadas en la mixtura que suscita el encuentro de migrantes de diversos territorios. Además, las chicherías se encargaron de afianzar los rasgos culturales a través del encuentro festivo, como se desarrollará más adelante.

Por una decisión política y administrativa de la Presidencia de la República de Colombia, en el año 1954 se organizó el Distrito Especial de Bogotá. Para esto, a la ciudad capital, se sumaron los municipios de Usme, Fontibón, Bosa, Engativá, Suba y Usaquén (Presidencia de la República de Colombia, 1954). Esta decisión promovió la construcción de barrios y ciudadelas y, por razones desconocidas, la vereda Tiguaque pasó a llamarse Los Soches, en acuerdo entre la Alcaldía Menor y representantes de la comunidad.

Trabajar y sobrevivir

> "Aquí cada quien hacía su oficio. No era sino que amaneciera para uno 'tar afuera trabajando" (Cristancho, F, entrevista de Villalba, 2015)

La condición de migrantes, en la que llegó la mayoría de familias a la vereda Tiguaque, hizo que tuvieran grandes necesidades; entre otras, porque había que alimentar una cifra considerable de hijos, las ranchas que pudieron levantar eran precarias y, en general, había que vivir del día a día.

Como lo menciona don Félix Cristancho (QEPD), sus padres y abuelos se dedicaron únicamente a trabajar. Las condiciones de vida, en medio de las inclemencias del páramo y en un territorio que era inhabitado, suponían una carga extensiva de trabajo que se fue supliendo con el crecimiento de los hijos y la posibilidad del trabajo familiar. Sin embargo, durante muchos años los primeros habitantes se dedicaron de forma exclusiva a tumbar monte, hacer cargas de leña, a sembrar pequeñas huertas y mantener animales para su propio consumo.

De igual modo, los oficios de la lana, las yerbas y los amasijos, que habían traído los padres, constituyeron un alivio económico que, prontamente, hizo que las familias pudieran adquirir algunos terrenos y mejorar las condiciones básicas de vida en las que llegaron a la vereda.

Luego, a principios del siglo XX, habiendo despejado suficiente terreno, se popularizó la siembra de trigo y cebada; estos cultivos constituyeron, definitivamente, la forma colectiva del trabajo que se conoce como *Mano e' vuelta*, que aún se mantiene en Los Soches y que se ha convertido en una apuesta comunitaria dentro del campesinado en torno al trabajo y las luchas por la tierra (Cely, 2020; Villalba, 2018).

El trigo se llevaba a Los Molinos, al Molino de Cundinamarca (Guerrero, E y Gutiérrez, H, comunicación personal, 2017); con este nombre se conocía al molino que se ubica en lo que actualmente es la localidad de Rafael Uribe Uribe y para llegar desde la vereda se tenían que recorrer, aproximadamente, quince kilómetros. Normalmente, se usaban cinco o seis cabalgares para transportar el trigo y la jornada iniciaba poco antes de las tres de la mañana.

Todas las familias de la vereda, sin poseer cultivos a gran escala, mantenían huertas caseras que inicialmente se trabajaban de forma compartida y cada vez más se convirtieron en oficio femenino; las huertas de cubios, habas, hibias, tallos, papa, yerbas y cebolla estaban en función de los hogares y, en tiempos de invierno, se compartían con las familias colindantes. Asimismo, se mantenían animales como cabros, gallinas y cerdos para el alimento del hogar o para la venta e intercambio; comúnmente, el intercambio de tierras se daba por animales y productos agrícolas pues más importante que la ganancia era que todos tuvieran donde meter la cabeza.

Por otro lado, era muy probable que el ganado que traían de oriente se *espiara*, es decir, que producto de largas jornadas de camino sus cascos resultaran agrietados o desgastados. Este hecho provocaba que los animales no pudieran avanzar más y había que sacrificarlos; de esta manera, en la vereda Tiguaque empezaron a negociar *puahí* uno que otro animalito que se convertía en un ingreso adicional (Contreras, M, comunicación personal, 2021).

Con respecto a los ranchos, cada quien se acomodaba como podía, eran unas casiticas terribles. Les chiflaba el agua hasta por debajo e' las cujas. La construcción de viviendas se hacía en adobe, es decir con ladrillos de barro y greda, y en algunos casos había que complementar con lonas (Melo, A, entrevista de Villalba, 2012). En ocasiones las cocinas se alzaban en bahareque, con el ánimo de aligerar la construcción.

La vereda Tiguaque, por su ubicación, era un frailejonal, es decir que las condiciones climáticas provocaban salir corriendo (Cristancho, F, entrevista de Villalba, 2012). Sin embargo, los fogones, forma en que se cocinaba antes de las estufas de carbón, proveían un alivio a la situación; además, aprovechando el ambiente en que estaba inmersa la vereda, se

cocinaba con aceite de frailejón, mismo que se extraía en tarros o vasijas (Vergara, B, entrevista de Villalba, 2014).

Por lo anterior, se puede afirmar que en las últimas cuatro décadas del siglo XIX, en lo que se conocía como la vereda Tiguaque, jurisdicción del Municipio de Usme (Cundinamarca), se consolidó una pequeña comunidad en torno a actividades agrícolas y oficios que permitían la subsistencia. El hecho de ayudarse con las labores y de promover el trabajo familiar constituyó una realidad enmarcada en lo colectivo, en el apoyo entre vecinos que llegaron desplazados y que salieron adelante juntos. Clave para entender el tejido social y por qué se mantiene casi un siglo después.

La Guerra, que duró más de mil días

Dos cosas llevé a la guerra,
dos cosas truje con yo,
el bendito escapulario
y tu retrato mi amor;

(Robledo, 1901, como se citó en Restrepo, 2009, p. 113)

La Guerra cambió, por completo, la forma de relacionarse con los territorios y las dinámicas cotidianas al interior de la comunidad. A finales del siglo XIX todas las familias de la vereda tenían, al menos, un par de muchachos en edad para combatir y las madres no estaban dispuestas a regalar sus hijos.

Don Félix Cristancho Martínez, nacido en la década de los treinta, recuerda a sus padres decir que cuando explotó la guerra ya no se podía ir, al menos frecuentemente, a Chipaque. Se sabe que eran los caminantes y arrieros quienes se enteraban de los movimientos y asaltos de las tropas, por tanto reproducían la información que permitía o no los desplazamientos (Deas, 2006, p. 182).

Tampoco se podía cocinar de día, “porque donde se viera humear un rancho ahí mismo caía toda esa plaga” (Martínez, comunicación personal, 2020). Hubo que cocinar de noche, no se podía trabajar, las huertas y parcelas había que taparlas con chiquero porque el gobierno y las tropas usaban los *empréstitos forzosos*: tomaban cualquier bien, a su antojo, pa mantener a los combatientes (Restrepo, 2009, p. 22)

A los hijos tocó esconderlos. Al menos en Rincón Grande, sector montañoso de la vereda, metieron a los hijos de todos entre una mata inmensa de cansabrazo; allí, acurrucados y sin hablar mucho, permanecían días y noches para que ni el ejército ni las guerrillas los encontraran. Las madres, que cocinaban en las noches, se hacían al monte con las ollas entre el pañolón, cubiertas con ruanas o trapos, y les llevaban comida, una sola vez al día. Asimismo, en las casas había que consumir los alimentos fríos, mientras se escuchaban las balas que iban en doble sentido desde El Uval y el Boquerón.

Estos hechos victimizantes orientaron la vida de los pobladores iniciales de la vereda Los Soches, antes conocida como Tiguaque, pues eran desplazados de las guerras civiles de 1860 y 1876 que, como todos los habitantes, mayoritariamente rurales, del Estado-nación que apenas se conformaba, estaban sumidos en la pobreza absoluta como consecuencia de las guerras civiles de las últimas décadas del siglo XIX (Restrepo, 2009; Martínez Carreño, 1996).

La chichería y el surgimiento de un espacio de tradición.

El encuentro festivo, que sentaría las bases de una comunidad en la vereda, se creó alrededor de la chicha y el piquete. Inicialmente, incluso antes de que llegasen los músicos, las personas necesitaron un espacio de encuentro a partir de la comida y las bebidas fermentadas. Las familias se reunían después de sus jornadas de trabajo para liberar la carga y compartir porque a fin de cuentas, en palabras de Martha Villalba, aquí los que no son familia, resultan siendo compadres.

Por otro lado, el sustento económico que significó la construcción de estos espacios se debe, entre otras, a su versatilidad. En un mismo espacio se encontraba licor, comida, música, productos. Las cargas relacionadas con las chicherías, generalmente, eran repartidas entre las mujeres de la casa: unas iban al monte a destilar, otras hacían la chicha y atendían, y entre todas se repartían las cargas domésticas. Estos espacios, que ofrecían incluso venta de animales, eran todo un complejo de actividades que hoy se mantienen.

El destilado artesanal de aguardiente, la producción de chicha y chirrinchi estuvieron prohibidos y había que hacerlos por debajo e' cuerda. La policía hacía redadas y, por ende, tocaba hacerlo, generalmente, entre el monte. En la chichería de doña Fideligna Rodríguez, misiá Filucha, reconocida por su buen chirrinchi, enterraban los barriles para que fermentara mejor pero, sobre todo, para poder esconderlos de la autoridad. Cuentan que, en alguna ocasión, no hubo tiempo de esconderlos y llegó la policía; Herbelia, una de las hijas de Filucha, extendió su falda inmensa y se sentó sobre el barril, que estaba a medio enterrar. Desde allí

hizo conversación, persuadió a los policías, deseó un buen resto de día y se libró de la cárcel, o de pagarles algo e' plata.

También, se empezó a negociar en estos espacios la carne de animales espiados y algún tiempo después ya compraban el animal pa vender por libras. Los caminantes preferían vender una o dos reses en la vereda y aliviar la carga que llevaban a Bogotá. Se mataban hasta dos marranos el día miércoles, que sigue siendo el día en que se empiezan las labores relacionadas con el piquete. El miércoles se mata, se alistan los productos, el jueves se hinche rellena, longaniza, chorizos y el viernes se vende todo. En Chipaque los días de piquete son miércoles y sábado, que coinciden con el mercado.

Cuando se construyó la Carretera a Oriente se alzó la construcción de La Alemana, cervecería en la que trabajaron gran número de campesinos y campesinas de la vereda. En ese momento, las chicherías pasaron a ser tiendas pues la cerveza desplazó a las bebidas artesanales y las redadas en contra de estas fueron cada vez más fuertes.

Siendo así, existieron al menos cuatro chicherías en la vereda Tiguaque, todas administradas por mujeres: doña Fideligna e Isabel Rodríguez, Librada Liberato Marantá y Teolinda Cristancho Martínez. Después, la chichería de misiá Filucha se convirtió en el piqueteadero El Muñeco; la de doña Isabel se convirtió en la tienda de doña Flor María Hurtado (km 14 carretera a oriente); en casa de doña Librada funciona un restaurante y piqueteadero, y la chichería de doña Teolinda desapareció.

Actualmente, en Los Soches, están activas quince tiendas que siguen almacenando, semana a semana, memorias corporales y formas de entender un territorio desde la danza y el encuentro festivo. De todas, sólo una, La Caseta, es administrada por un hombre. El tejido social y las economías familiares, por supuesto, siguen siendo responsabilidad de las mujeres.

¿Le provoca una, compadre?

1. María Villalobos (Tienda)
2. Emilia Contreras (Tienda)
3. Nubia Liberato (Tienda)
4. Don Germán, La Caseta (Tienda)
5. Rocío Cristancho (Tienda)
6. Marleny Liberato (Tienda)
7. Nelcy Cárdenas (Tienda y gallina)
8. Leonor Cárdenas (Tienda, piquete y gallina)

9. Martha Contreras (Tienda y restaurante)
10. Yadira Nomesque (Tienda y restaurante)
11. Marucha Contreras (Tienda y restaurante)
12. Matilde Cristancho (Tienda y piqueteadero)
13. Oliva Daza (Tienda y piqueteadero)
14. Nohemí Solórzano (Tienda y piqueteadero)
15. Francy Romero (Tienda, postres y piquete)

En las chicherías y tiendas se gestan amores, peleas a punta e' planazos, relaciones comerciales; fue en una chichería que se supo del asesinato de Gaitán y en una tienda que se sabe quién marcó el gol. Aquí seguimos, y seguiremos, con una amarga pa' la sed.

A boliar paso, mijitos.

Aquí se ha buscado plasmar un recorrido de los cuerpos, del vestuario, de la música, pero sobre todo de lo que se recuerda de ellos, de las formas en que la comunidad campesina de la vereda Los Soches se ha mantenido a flote a través del encuentro festivo.

El análisis, entre chiste y chanza, es un recorrido por las faldas, enaguas, por los nudos del pañolón. Eso sí, nos sabrán perdonar a los hombres, que supimos que el pantalón servía, y ahí nos quedamos. Nos han vestido igualiticos a todos, toda la vida.

Esta historia, que es un cuento, recoge las memorias de un cuerpo que son muchos, de una danza que se ha bailao' hace más de un siglo y que seguirá sanjuaniándose, incluso a través de esta palabra escrita.

Como diría misiá Procesa, *a eso venimos*. A boliar paso, mijitos.

1860



Misiá Justa y misiá Martina, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

Cuando principiaron a llegar a la vereda, toiticas las señoras tenían faldas largas, prensadas o recogidas, de color negro. No se sabe si porque la tela era barata, por gusto o por qué razón, todas las señoras vestían de forma similar.

El único calzado al que los campesinos y campesinas podían acceder eran las alpargatas, hechas de fique, que resultando incómodas para trabajar y caminar en terrenos pantanosos, era preferible echárselas al hombro. Se sujetaban con galones negros, que vendían por metros o el rollo, si usted podía comprarlo.

Se usaban los calzones bombachos, que llegaban más abajo de la rodilla. Estos se cosían con tela diagonal, apretaban con caucho y terminaban, los que valían más, con un decorado en encaje; encima, se usaba la enagua, de seda o diagonal, que tenía el mismo largor que la falda. Se amarraba a la cintura con dos cordones que iban en medio de la pretina. La falda, como ya se mencionó, generalmente era negra; también, hubo faldas verdes, carmelitas o azules. Para los fríos del páramo, era popular que estas fueran de lana o bayeta y, por supuesto, pesaban como el carajo. Las camisas eran casi siempre de manga larga y

podía variar el color; sin embargo, era muy popular el uso de las camisas blancas, que en la medida en que se desliyeran, había que cortarles las mangas. La ropa interior se complementaba con una franela, tejida con lana o algodón.

Para ocasiones especiales, salir a misa o ir a la plaza, era obligatorio el uso del pañolón. Sobre todo se usaba el pañolón negro. Si la señora tenía con qué, se compraba uno de macramé (tradicionalmente triangular) y elaborado con galón de seda. Los pañolones también se disponían en colores oscuros. Adicionalmente, se utilizaba un saco de lana, cerrado o de botones, para abrigar.

Pa la cabeza, sombrero e' fieltro y trenza; podían usarse una o dos, o una de pescado, que terminaban con una cinta de color.

Reitero que recién llegados los habitantes de la vereda Tiguaque se dedicaron únicamente al trabajo y no existían en la vereda espacios de encuentro festivo; por tanto, al menos en lo que corresponde a esta década, no existe un análisis de la danza y la música.

1880



La aguadora, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

Superada las penurias iniciales, los habitantes de la vereda Tiguaque empezaron a modernizar sus formas de vestir. A Chipaque (Cundinamarca), siendo el pueblo de ir a mercar, principiaron a llegar telas pepiaditas, o de flores. De esta manera, las señoras empezaron a

utilizar las faldas y blusas de acuerdo a la moda que se imponía. Además, surgieron los juegos combinados entre las telas de la blusa y la falda. Ahora las blusas tenían varias alforzas, encajes, millaré. Engallaron la vestimenta.

Es importante, en este punto, rescatar el valor que tenía para las señoras el uso del delantal; se usaba para la protección de la ropa y porque sus bolsillos resultaban prácticos a la hora de tener el pañuelo para sonarse, un limpión, los fósforos y una que otra habita pa echar a la muela. Para mil ochocientos ochenta se usaba, únicamente, delantales cruzados, que garantizaban una cobertura amplia.



Señor con zurriaga y sombrero, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

Con respecto a los hombres, la verdad es que, no hay mucho que decir. También se calzaban con alpargatas y sus sombreros eran idénticos. No existía una distinción de género para el uso de los mismos.

Usaban, como ropa interior, los calzoncillos de amarrar al dedo gordo: una pieza larga, casi como el pantalón, hecha de tela diagonal, que tenía una cuerda para amarrar arriba del

tobillo. Encima un pantalón de dril, de lino, o un overol, dependiendo del trabajo; el cinturón, cuentan, siempre fue de cuero, al menos por estos lares no se veían cinturones de cabuya.

Se usaba una camisa de abotonar, manga larga, que igual que las señoras, al principio eran blancas y luego fueron variando. Encima un saquito de lana y la ruana que, cuando no hacía frío, se colocaba doblada sobre el hombro. No podía faltar la zurriaga en la mano. Lejos de sostenerse, pues no era un bordón, se usaba para defenderse en caso de peleas o pa espantar a los perros.

Desde mediados del siglo XIX, hasta la década de los setenta del siglo XX (casi cien años después), la vestimenta de los hombres siguió siendo la misma, salvo por los materiales. Por tanto, las descripciones del vestuario seguirán siendo exclusivamente de las mujeres, quienes cambiaron significativamente a lo largo del siglo.

Torbellino y par de vueltas

Habiéndose consolidado una forma de relación comunitaria en torno a la chicha surgió la necesidad de amenizar el encuentro. Así pues, llamaban a los músicos de Las Cruces o de Chipaque pa' que tocaran uno que otro torbellino, único ritmo que se conocía en Tiguaque.

Ponían una o dos docenas de velas alrededor y todas las parejas se paraban a brincar. Corporalmente, el torbellino se bailaba pal' frente y pa' atrás. Iba y venía el movimiento acompañado de la *julepa*[27]. Uno, dos, tres pal frente; uno, dos, tres pa atrás. Las señoras acompasaban el movimiento con la falda, y los señores con el sombrero, jugaban con la zurriaga, todos iban en el círculo; ahora pal otro lado, y dé busté una vuelta pa allá.

Así, moviéndose libremente, levantando las enaguas, porque se alcanzaban a ver hasta los calzones, bailaban y tomaban chicha los habitantes de la vereda Tiguaque. Entre chicha y torbellino se gestó una comunidad.

[27] Movimiento en que el cuerpo sube y baja. Es decir, samaqueándose.

1900



Pa’ misa, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

Para inicios del siglo XX, estando en medio de la Guerra, los habitantes de la vereda Tiguaque tuvieron que restringir los encuentros festivos y desconfiar de cuanto caminante pasaba por el territorio. Además, como ya se mencionó, la vida cotidiana se detuvo por causa de los constantes enfrentamientos y el accionar violento de las tropas.

Con respecto al vestuario, empezó a popularizarse el uso de sombreros de ala ancha, a los que se llamaba *panza de burro* (Barriga, 2013) o sombreros altos de *palmiche* o *jipijapa*; asimismo, fue a inicios de siglo cuando se asentó el uso de ruanas, con el ánimo de ocultar machetes, y faldas amplias que permitieran transportar, de manera secreta, licores o alimentos para ayudarse a sobrevivir en el marco de la guerra; de esta manera, las señoras empezaron a usar faltriqueras, que amarraban debajo de la falda, para esconder el dinero. Incluso, siendo el soporte de sus familias, le cosían bolsillos internos a las faldas y enaguas, como forma de mantener economías subterráneas, de contrabando (Cely, A, comunicación personal, 2021).

En este periodo de tránsito entre siglos era popular el uso de tela de bayeta para las faldas que valían hasta 250 pesos. Asimismo, las mujeres empezaron a incluir el galón de seda y las alforzas como elementos decorativos para la parte baja de la falda y algunas se adornaban hasta con dos boleros.

También, se usaban mantos, velos o mantillas para ir a misa; era obligación, para las mujeres, usar alguna prenda que cubriera su cabello. Los velos podían ser negros, o blancos, generalmente tejidos en hilo; del mismo modo, se usaban mantillas, que eran prendas un poco más grandes y llevaban encaje. Sin embargo, cuando, por alguna razón, olvidaban la prenda se hacía uso del pañolón sobre la cabeza.

En la vereda Tiguaque, y su división del trabajo, empezaron a elaborar sacos y chales en técnica de dos agujas, principalmente. A partir de este punto se hacían encargos entre vecinas pues, además, casi todas aprendieron a tejer.

Meras rumbas y torbellinos

Después de superadas las secuelas de la Guerra de los Mil Días, se interpretaban torbellinos, guabinas y rumbas (Martínez, V, comunicación personal, 2020). Estos nuevos ritmos, traídos de otros lares, ambientaron el inicio de un nuevo siglo y así, la vuelta a las chicherías y los espacios de encuentro comunitario. También, se crearon nuevas tiendas dedicadas a la venta de piquete y amasijos. Más familias se dedicaron a destilar aguardiente, chirrinchi y a producir chicha.

Con respecto a la *rumba criolla*, hay quienes afirman que es la forma inicial de nombrar al *bambuco fiestero*, mientras que otros rotularon sus discos como aires boyacenses o polkas (Bernal, 2018). Al margen de la discusión teórica, las rumbas se convirtieron en el ritmo favorito de Tiguaque y, en algunas ocasiones, hacían repetir tres o cuatro veces una canción. También, Virginia Martínez asegura que ni ella, ni su familia en tiempos de las chicherías, bailaron el bambuco: “eso no sonaba. Que yo recuerde fue hasta que sonó en la radio [...] con los Tolimenses, y Garzón y Collazos, y todos esos discos. Pero antes puaquí no. Eso eran meras rumbas y torbellinos” (Martínez, V, comunicación personal, 2020).

La rumba se baila sanjuaniándose de un lado al otro o moviendo la cadera. Quienes optaban por la primera opción, generalmente, alzaban el pie hacia adelante; además, las manos iban cruzadas en la espalda y las mujeres movían la falda pa allá y pa acá.

Por otro lado, algunas mujeres preferían moverse con las manos empuñadas en la cintura, mientras sostenían la falda. Igual que el torbellino, consistía en un juego constante

entre las parejas y hubo algunos que la bailaban agarrados, como luego se bailarían los merengues.

1920



Carmelina y Balbina Baquero, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

Durante esta década, que marcaría el inicio de al menos la tercera generación de la vereda Tiguaque, el comercio y las relaciones con otros territorios fué creciendo. La familia Solórzano, dueña de una extensión mayoritaria en la montaña, comerciaba con leña en el centro de la ciudad. Mientras doña Justa y don José mantenían productos en alguna esquina mandaban a algún hijo, montado en un burro, a feriar los atados, o las cargas. “Los ataditos de a peso, de a dos pesos, y con eso la gente tenía pa cocinar o calentarse” (Martínez, V, comunicación personal, 2019).

El vestuario no reflejaría mayor cambio sino por el hecho de que algunas muchachas, en ese contacto más cercano con la ciudad, se empleaban como internas para familias de

clase media; de esta manera, empezaban a usar blusas cerradas o enaguas de seda, generalmente regaladas por sus patronas. Asimismo, se diversificó el uso de colores, materiales y formas para el sombrero. Podía ser de cuero, colores como el rosado o utilizar plumas más grandes y coloridas; prueba, también, de que las condiciones económicas de aquellos migrantes iniciales habían mejorado.

Por otro lado, teniendo la posibilidad de desplazamiento, los habitantes de la vereda empezaron a asistir a misa cada ocho días. Arrancaban pa Chipaque, o pa Usme, donde había fiestas patronales en honor a San Pedro.

Las fiestas de San Pedro, además de la misa, se convertían en una reunión alrededor del piquete, del marrano y la chicha. Era la única celebración, fuera de la Semana Santa. Los habitantes de Usme, después de la procesión, celebraban con músicos. Constituye entonces otro elemento unificador dentro de la comunidad campesina y una nueva forma de encuentro festivo de carácter religioso.

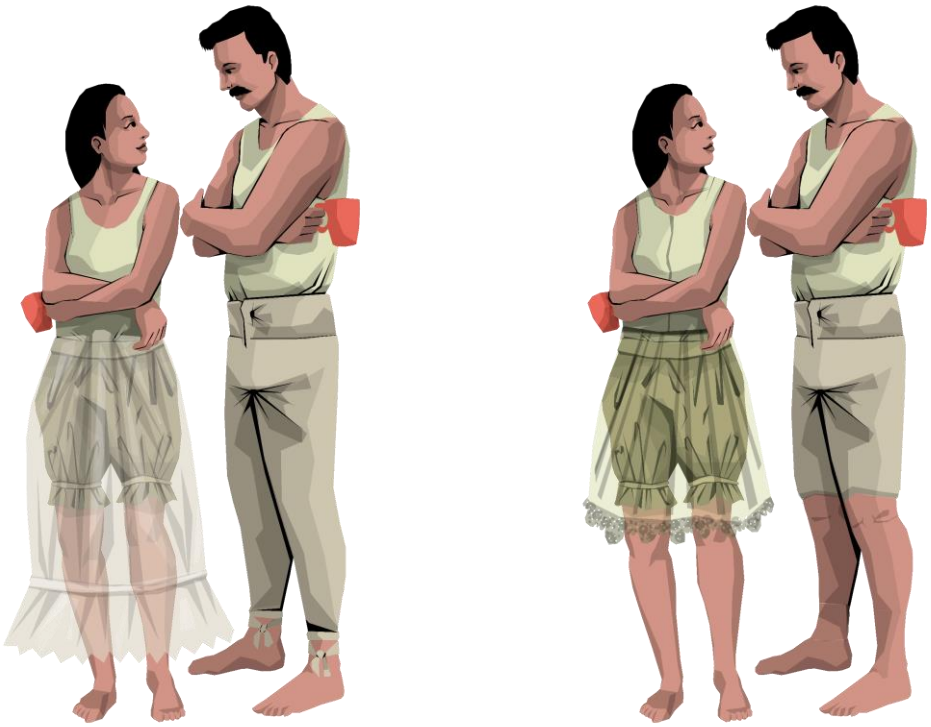
Esta tradición corresponde a la temprana adoctrinación del territorio. Según información publicada en conmemoración de los trescientos años de la Parroquia, se puede decir que los primeros ejercicios de evangelización empezaron antes del 2 de marzo de 1718 cuando, por decreto del arzobispo Francisco del Rincón, se crea la parroquia San Pedro de Usme[28] (Arquidiócesis de Bogotá, 2018). Se vendría a bendecir la primera piedra para la construcción del templo el 17 de octubre de 1887 y se constituyó toda una tradición afianzada en los principios católicos. Por tanto, se convirtió en obligación bautizar a los chinitos en Usme y muchos de los hogares, que estaban sin matrimonio, lo recibieron para estar en paz con Dios.

Aquí, es importante resaltar que los ritos católicos, y la religiosidad en general, son uno de los caminos que los habitantes tienen para reunirse y celebrar; por tanto, más que ir a misa y cumplir con los sacramentos, la importancia radica en el encuentro mismo. Porque San Isidro y San Pedro, por la chicha y el cordero.

[28] La iglesia católica reconoce como parroquia a un territorio establecido con ciertos límites. Por ejemplo, la parroquia San Pedro de Usme comprende el territorio actual de Usme y Sumapaz.

1930

¡Se subieron las enaguas!



Evolución de las prendas íntimas, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

En esta década se gestó el cambio definitivo de las formas de vestir, de relacionarse y se introdujeron nuevos ritmos musicales. En la década de los treintas, que en realidad se extiende hasta los años cincuenta del siglo XX, se podría decir que existió una ruptura o quiebre y pareciera que nace una nueva vereda, una nueva comunidad. Hay un tránsito de modernidades en la vereda Tiguaque.

Como se ejemplifica en las imágenes, y como se había descrito anteriormente, las enaguas cubrían toda la pierna y los calzoncillos se amarraban al tobillo; sin embargo, en esta década nace una pieza íntima femenina: la combinación. Se llama así porque mezcla, en una sola pieza, la enagua y la franela, las combina. De igual manera, podía ser de seda, de tela diagonal, de bayeta, de algodón; las hay amarillas, blancas, rosadas, con encaje, con dos o tres alforzas. Además, en esta década se elimina el uso de faldas largas y se popularizan las batas, nueva prenda que también combina la falda, que ahora va hasta abajo de la rodilla, con la blusa.

Podría decirse, al menos con estos elementos iniciales, que se buscaba la comodidad a la hora de vestirse. También, era muchísimo más económico comprar tres o cuatro metros de tela floriada y hacer una sola pieza.

Los hombres dejaron de usar el calzoncillo largo y acortaron la medida, abajo de la rodilla; sin embargo, siguen sin innovar con respecto a su vestuario.



Arcelia Solórzano, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

A diferencia de las faldas, las batas se caracterizan por sus colores llamativos y generalmente tienen flores estampadas. Algunas tenían cuello alto y otras se adornaban con cuellos que sobresalían del saco, como se aprecia en la ilustración. Asimismo, podían ser manga larga, tres cuartos o sin mangas, dependía de la cantidad de tela que la señora pudiera comprar o de su estilo personal. Además, por tratarse de una pieza enteriza, tiene dos o tres botones al frente y una cremallera pequeña al lado, con el ánimo de ponersela cómodamente; también, tiene dos cintas, hechas con el mismo material, a la altura de la cintura, que permite ajustarla de adelante hacia atrás, donde se hace una roseta. Todas las batas son piezas

prensadas y, por tanto, al girar en medio del baile, se *encocan*, dando un efecto visual muy llamativo.

Algunas señoras preferían usar faldas rotondas, que generalmente eran plisadas y terminaban con un bolero. De todas maneras, unas y otras prendas, se abrían a la altura de la cintura para bailar; hacia finales de la década, como los bailes ya eran *emparejados*, una mano iba al parejo y la otra pa la falda.

Algunos años después, llegó a la vereda, influencia de Usme y los demás municipios del Sumapaz, una falda recta de paño, también de colores oscuros, que se usaba con saco de sastre; además, haciendo uso de los recién llegados zapatos de material, principiaron a usar medias veladas de tipo bucanera. Este vestuario, que dista completamente del que se había usado en los municipios, se convirtió en el predilecto para las señoras de los centros poblados y se gestó una clara distinción de vestido. Se empezó a considerar que las batas, o faldas plisadas, eran mucho más *populacheras*.



Doña Antonia, ilustración digital, serie On tan mis enaguas, 2022

En la chichería de Misiá Teolinda, una de las más recordadas, se reunían toiticos alrededor de los hermanos Arnulfo y Mardoqueo Sánchez que con guitarra y tiple, interpretaban las músicas populares y los hacían bailar hasta bien entrada la noche. Los hermanos Sanchez, que en algunas ocasiones venían acompañados por un requintista, eran oriundos de Chipaque y, por tanto, interpretaban torbellinos, rumbas y una que otra guabina; estos ritmos unían, también, a dichos territorios.

Hacia finales de los años treinta, como consecuencia de los inviernos inclementes, los músicos asistían con menor frecuencia y los habitantes de la vereda, sin tener experiencia en la interpretación musical, no podían disfrutar de sus melodías favoritas.

Cuando los músicos principiaron a no venir, y con la necesidad de animar la fiesta, llegó a la chichería de doña Teolinda una vitrola con un *cargamento*[29] de discos, de esta manera podían tener acceso a música variada en cualquier momento y las fiestas de los sábados seguían ofreciendo la misma calidad de los músicos en vivo. Esta se convirtió en la posibilidad de continuar con los *agasajos* llenos de música y unión comunitaria.

Ven, ven, niña de mi amor.
Ven, ven, niña de mi amor;
ven a mi ranchito que te espera con ardor
que te espera con ardor.

Guabina Chiquinquireña, compuesta por Alberto Urdaneta (1925)

Canciones como esta —que para unos es bambuco y para otros, por el nombre, es guabina— fue una de las melodías que llegó en los cargamentos y luego, en las visitas esporádicas de los músicos, pedían que se tocara. Es una de las canciones favoritas de Virginia Martínez Solórzano, quien a sus ochenta y nueve años la sigue cantando; además, ella recuerda a sus tías, es decir las hijas de José Solórzano y Justa Villalobos, bailando y *boleando* las enaguas pa allá y pa acá. “Como la canción da los ritmos exactos, pam, pam, entonces ellas cada vez que cambiaba volteaban la falda, la mandaban hacia el frente” (Martínez, V, comunicación personal, 2021).

[29] Aunque Virginia Martínez y Félix Cristancho lo describen con esta palabra, se trataba de un cajón de madera, de aproximadamente un metro de alto, en que se apilaban los discos.

Los músicos seguían yendo para San Pedro, o uno que otro sábado y cuando tocaban torbellinos doña Arcelia Solórzano, misiá Procesa Baquero y Carmelina Baquero se hacían pa la mitad a bailar *El Tres.* Competían entre ellas, mientras trenzaban el movimiento, a ver cuál alzaba más la falda; así, giraban y avanzaban las tres para que sus enaguas se encocaran lo más alto posible.

Cuenta Virginia Martínez que, llegando de un viaje a Chiquinquirá, misiá Procesa pasó por la chichería, que estaba repleta e' gente.

—Baile, misiá Procesa— le gritó alguien desde adentro.
—A eso venimos, divina señora— le respondió, blandiendo el sombrero, y se puso a bailar.

La radio

Hacia los años cuarenta llegó el primer radio a la vereda Los Soches, una posibilidad de acercarse a otros territorios a través de la música y las historias que se narraban. De allí surgió la conocencia de nuevos aires musicales: los merengues campesinos y las rancheras mexicanas. Los primeros, en palabras de Virginia Martínez, con un sonsonete parecido al de las rumbas y con letras que evocan los amores del campo y las relaciones entre pueblos que, gracias a los viajes en tren, ya podían conectarse.

La relación musical con el merengue campesino desplazó a las rumbas y torbellinos, y se convirtió en el ritmo musical preferido de los habitantes de la vereda Tiguaque. Claramente, disfrutaban de este ritmo que se les hacía puramente familiar con toda la influencia en sus letras y sus melodías que llamaban a las parejas a gozar, tomados de los brazos.

Otras personas confirman que la venida de los merengues campesinos a este territorio no se generó con la llegada de este *aparatejo* sino que varios de los últimos músicos en vivo ya traían *una que otra canción de esas y los discos de la vitrola ya venían así*. Sea cual sea el tiempo en el que llegaron estas canciones a la vereda se puede afirmar que, gracias a este avance tecnológico, la cobertura y resonancia de este ritmo se acentuó en la comunidad.

De las fuentes consultadas, que ya habían nacido para finales de los treinta, únicamente vive Virginia Martínez, por ende definir una fecha específica que determine la llegada del merengue campesino como ritmo a este territorio resulta muy difícil; por tanto, aunque la memoria de una persona de casi noventa años no precise fechas con exactitud, se puede presentar este acercamiento al merengue campesino como ritmo que se introdujo con la llegada de la radio o como resultado de las últimas interpretaciones de la música en vivo.

***Échale cinco al piano y que siga el vacilón*[30]**

Con respecto a *las mexicanas,* como se le dice a las rancheras, sí se puede afirmar que vinieron a través de la radio. Para finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se había popularizado la compra de este aparato que sintonizaba canciones y programas. A falta de energía eléctrica, funcionaba con pilas.

La música mexicana vendría a influenciar, altamente, las expresiones musicales de la Colombia de mitad de siglo, con letras que se acercan a la cotidianidad de las personas. Con una gran admiración por la cultura mexicana empezaron a introducir dentro de su tradición las rancheras que permitían cantar a grito herido.

La voz masculina y recia de Antonio Aguilar era contrastada con la tenacidad de las Hermanas Padilla, y estos referentes musicales se convirtieron en ídolos para la comunidad.

***¿Cómo me compongo yo en el día de hoy?*[31]**

En ese ir y venir de músicas, y como influencia del caribe colombiano, llegaron las voces de intérpretes como Guillermo Buitrago y don Julio Bovea. Estos dos personajes, que recuerdan los habitantes de la vereda Los Soches, serían los primeros intérpretes de la música vallenata en el interior del país y además lograron establecer un género merenguiadito que, de forma inmediata, sería uno de los principales en las fiestas y encuentros de los habitantes de la vereda Los Soches.

Las mujeres a mi no me quieren
porque es que yo no tengo plata.
Las mujeres se van con los ricos,
siempre les resulta lata.[32]

[30] Fragmento de la canción *Échale cinco al piano* de Antonio Aguilar.

[31] Fragmento de la canción *Grito vagabundo* de Guillermo Buitrago. Esta canción estuvo censurada durante el gobierno del conservador Laureano Gómez (Radio Nacional de Colombia, 2019)

[32] Canción *las mujeres a mi no me quieren,* interpretada por Guillermo de Jesús Buitrago.

Canciones como esta, muestra del vallenato sabanero, empezaron a ser tarareadas o silbadas en las actividades cotidianas. La sabrosura del ritmo provocaba que las personas en días festivos bailaran, a la luz de la vela, hasta tarde la noche.[33]

Para que las vitrolas no murieran, siguieron llegando discos repletos de estas canciones a la vereda y aún hoy hacen parte de colecciones personales y familiares[34]. Algunos cantantes posteriores y agrupaciones contemporáneas han realizado acercamientos a estos temas musicales, sobre todo, para época decembrina.

1950



Misiá Genoveva y don Cipriano



Don Próspero y misiá Virginia

ilustraciones digitales, serie On tan mis enaguas, 2022

[33] Expresión usada para referirse a las altas horas de la noche.

[34] Resalto la importancia de la colección de discos de vinilo que tiene Alfonso Villalba Martínez, campesino de Los Soches, para la construcción de estas generalidades. Él los ha conservado durante más de cuarenta años en su hogar.

Hacia la mitad de siglo era evidente la distinción entre una y otra forma de vestir. Tal como se ejemplifica en las imágenes, algunos habitantes preferían las batas, ruanas y, en general, una vestimenta de índole rural mientras que otros se inclinaban por los trajes de sastre.

Este hecho es consecuencia de la migración de campesinos y campesinas de la vereda hacia la ciudad urbana. Para el año 1954, como se mencionó, el municipio de Usme (Cundinamarca) se incluyó al perímetro urbano del Distrito Especial de Bogotá. Se gestó, apresuradamente, la construcción de barrios y el desplazamiento de muchos campesinos y campesinas; muchos, motivados por la idea de progreso, vendieron grandes extensiones de tierra para comprar una casita en los barrios nacientes del sur oriente de la ciudad.

Además, la mayoría de muchachas se estaba empleando en la ciudad, en casas de familia o minoritariamente en fábricas y se convirtió en costumbre el uso de trajes mucho más urbanos, con el ánimo de pasar desapercibidas en la ciudad y no ser reconocidas como campesinas. Este sería el inicio de lo que se conoce como la "aculturación" del campesinado en Usme a través de la vergüenza cultural, haciéndolos sentir apenados de cualquier rasgo que los identifique como parte de la comunidad (Villalba, 2018)

Hacia los años veinte algunas mujeres jóvenes de la vereda habían empezado a emplearse como internas porque el desplazamiento hasta Tiguaque era complicado; sin embargo, con la construcción de la Carretera a Oriente en los años cuarenta, y el tránsito de *Guayuribas* y *Bolivarianos*[35], se podía ir y regresar el mismo día. Además, las familias que podían pagar el servicio de limpieza ya no se ubicaban únicamente en el centro y norte de la ciudad y algunas mujeres trabajaban en barrios como el Veinte de Julio; esto generó que ahora la mayoría de muchachas se dedicaran al oficio y que, como consecuencia, la comunidad se viera ampliamente permeada por rasgos urbanos, como no había sucedido antes.

Otro hecho que marcó el cambio definitivo de los elementos culturales en la vereda fue el cambio de nombre, que muy pocas personas recuerdan. Usme, dejando de ser un municipio, con el ánimo de administrar lo mejor posible el territorio, pidió a la comunidad los límites territoriales de la vereda; en ese momento fue don Benedicto Cristancho quien lideró

[35] Nombre de las dos principales empresas de transporte intermunicipal que empezaron a operar desde Bogotá hacia el oriente de Cundinamarca y el Meta. Salían de la calle primera con carrera décima y la segunda parada la tenían sobre la calle 27 sur, en el barrio Veinte de Julio.

el acompañamiento a la nueva alcaldía con quienes decidieron la inclusión de El Porvenir como nuevo sector, con el ánimo de que no se urbanizara y, sin que se tengan claras las razones, la vereda pasó de llamarse Tiguaque a Los Soches. “Fuí yo, con los señores de la Alcaldía, quien decidió el nombre. Y se llama Los Soches por los animalitos que antes abundaban por aquí” (Cristancho, B, entrevista de Villalba, 2013).

Por otro lado, la religiosidad en la vereda, por ende las formas de encuentro y relación con lo festivo, ahora estaba conectada con otros territorios de manera más ágil. La gente empezó a irse en tren para Chiquinquirá y Chocontá; también, iban a misa al Veinte de Julio y al barrio Egipto. Este hecho asentó nuevas relaciones culturales y el vestuario, por ejemplo, tendría influencia de aquellos viajes: “Próspero me regaló este pañolón en Chiquinquirá, valió ciento veinte pesos. Apenas lo ví quedé enamorada y me lo cobijé, no más por preguntar; entonces él me dio la plata y así es que lo tengo” (Martínez, V, comunicación personal, 2020).

Para esta década ya se había consolidado el merengue campesino, o merengue andino, en una especie de mezcla con el vallenato sabanero de Buitrago y Bovea (Ocampo Hernández, 2014). Estos ritmos, sabrosones y cadenciosos, desplazarían a las rumbas criollas como ritmo principal. Amores de pueblo y una guitarra puntera consolidaron una música campesina que se presentaba con agrupaciones rurales, aficionadas y profesionales, y que permitieron el encuentro de músicos en las tiendas.

Uno de los artistas más influyentes sería Romulo Caicedo pues se le reconoce como pionero en el género de la música popular y, a través de su amplio repertorio musical, recorrió el campo de los merengues campesinos, las rancheras, entre otras. Tras varios años vigente en la cotidianidad festiva de los habitantes de la vereda Los Soches, Caicedo sería reconocido como el *cantante predilecto* para la época decembrina; sus canciones sonaban en la radio mientras la familia se reunía alrededor del pesebre y compartía la cena de Nochebuena o el día de Navidad. Así pues, fue hacia la década de los sesenta que se empezó a celebrar esta tradición. Un nuevo espacio de encuentro y relación comunitaria había nacido en Los Soches.

Por otro lado, dos de los ritmos más importantes en la tradición de la vereda son la música guasca y carrilera, que suponen un enfrentamiento teórico y musical. Hay quienes las reconocen por separado pero de forma inversa, unos le achacan el nombre *guascarrilera* a cualquier expresión popular y otros deciden tomar distancia para no entrar en terrenos movedizos.

Ahora, debemos tener claro que en algún punto la música solamente se clasificaba en música clásica y música popular; también, se identificaban los ritmos folclóricos que, en cierta medida, respaldan una especie de élite de compositores reconocidos. Entonces los ritmos

populares que sonaban en las cantinas, bares y en las reuniones de barrios y veredas se veían marginados y eran conocidos con algunos nombres que, en ese momento, resultaban despectivos.

Se dice que la música carrilera recibió su nombre porque se traían los discos en el tren desde otros territorios. La música mexicana, con voces desgarradas y una melancolía contagiosa, tendría una acogida entre las personas de distintas regiones del país, aunque se popularizó inicialmente en el departamento de Antioquia.

Como una suerte de imitación o como reinterpretación de los aires mexicanos, los intérpretes, en gran medida sin conocimiento académico, empezaron a tocar canciones que mezclaban las músicas tradicionales de sus regiones con rancheras, corridos y huapangos mexicanos. De esta mezcla nació la denominada música carrilera que los colombianos reconocen como muestra auténtica de su tradición (Montero, A; Tabares, S y Gaviria, J, material de clase, 2021)[36].

Con un nuevo aire musical que se escuchaba en todas las cantinas, tiendas y bares empezaron a surgir en la industria algunos duetos como *Los Relicarios* (José Muñoz y Germán Rengifo) y las que luego se reconocerían como las reinas de la música carrilera*,* Nelly y Fabiola, Las Hermanitas Calle. Por supuesto, se quedó en la tradición de las personas como un género colombiano y como uno de los sellos de visibilización cultural a nivel internacional.

Con respecto a la música *guasca* hay que decir que, como género musical, está influenciada por la música parrandera paisa, por las rumbas y los merengues. La controversia se genera en sí, por lo menos en esta región, la música guasca permeó al merengue o si sucedió a la inversa. Sin embargo, en cualquiera de los sentidos que haya ocurrido, estos géneros están presentes dentro de la cotidianidad de las personas y engrandecen la tradición de la misma manera.

Entonces, partiendo de que la guasca viene influenciada por la música parrandera paisa y que se complementa con las rumbas y el merengue, sabemos que, contrario a lo que se dice, no son lo mismo. Tampoco es el mismo género que la carrilera.

Uno de los desencuentros consiste en que la música carrilera es sobre todo de despecho y tiene un mayor acercamiento a la ranchera y la música guasca es un género bailable.

[36] Esta información fue obtenida a través de las clases de Álvaro Montero (Risaralda), Silvio Tabares (Caldas) y Juan Gaviria (Antioquia), a través de un proceso de formación liderado por la Compañía de Danza Andares Colombianos en el marco de la beca "¡La función continúa!" de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte -SCRD

Claramente en las cantinas también se baila la carrilera pero la guasca es “más gozada, como el mismo paso del merengue'' (Contreras, M; Villalba, B y Tunjuelo, E, comunicaciones personales, 2020).

Además, se sabe que *guasca* es como se reconocía, término despectivo, al campesino paisa, al cafetero y que, por tanto, se denominó a su género como tal. “Esa es la música de los guascas”. Así, se bautizó a un género gozado del antioqueño y cafetero (Gaviria, J. Material de clase, 2021).

Podemos decir que, en lo que respecta a la vereda Los Soches, se les reconoce por separado: la música guasca como ese género gozado y la carrilera como música de cantina y despecho. Por último, el nombre *guascarrilera* es usado, sobre todo, por personas que no diferencian el uno del otro o que, como bien lo dijimos, usan esta definición para cualquier género popular.

Llegaste a mí…

Seguían corriendo los años setentas y los referentes musicales llegaban para deleitar a la audiencia. *Sonaban en las radios, pero tal cualito*[37]*, solo a unos nos gustaba*, dice don Belisario Villalba cuando recuerda sus primeros acercamientos al vallenato de los Hermanos Meriño y Zuleta.

Una inmensa comprensión
en verdad ella me ofrecía.
De mi parte, estimación
y eso ella lo sabía[38]

Como lo decíamos anteriormente, el camino de las músicas del caribe colombiano se había dado paso a través de los vallenatos, de las letras de Escalona y de intérpretes como Julio Bovea; después, a finales de la década del setenta, se harían populares con las composiciones de Poncho y Emiliano, los hermanos Zuleta, y las canciones de los Hermanos Meriño, quienes tendrían varios vocalistas a lo largo de su carrera artística. Inicialmente, el

[37] Tal cualito: uno que otro.

[38] Fragmento de la canción *Llegaste a mí*, compuesta por los Hermanos Meriño e interpretada por Silvio Brito.

vallenato contaba historias propias de su región y con el tiempo se fue dando paso a las canciones cargadas de dedicatoria y amor por las mujeres. Luego, se harían populares Rafel Orozco y Diomedes Díaz con letras cercanas a las personas y una melodía particular que marcó un sello propio en las tiendas de la vereda Los Soches.

Después, llegaría un antes y después en las músicas campesinas con el surgimiento de la música carranguera.

Y esta historia, continúa…

CONCLUSIONES

El encuentro festivo es, naturalmente, la base de la comunidad campesina de la vereda Los Soches. Lo ha sido desde que fue Tiguaque y ha logrado la unión de todos y todas como luego se lograría a partir de las luchas por la tierra en la década del noventa.

Cuando llegaron los primeros pobladores, misiá Justa y don José, traían consigo una identidad gestada en el municipio de Chipaque; luego, se mezclaría con la identidad boyacense, con la del norte de Cundinamarca y con las formas culturales del municipio de Usme.

Este principio del encuentro, de la mezcla de tradiciones, de la condición de migrantes que los hacía iguales, permitió ir construyendo un tejido en torno a las características de sus territorios y a sus propias falencias, que se encargaban de suplir los otros. La mano e' vuelta, principio de la colectividad agrícola, se fue expandiendo a los demás campos de la vida. Se ayudaron a construir los ranchos, a cocinar para los obreros, a llevar las cargas pal' centro; también, pa' cocinar en junta en San Pedro o enviarse comida en Semana Santa. El hecho de reunirse, luego, en cualquier espacio a compartir el alimento y el trago hizo que se iniciara un encuentro adicional en torno a la celebración. Inició el encuentro festivo.

Por otro lado, es importante reconocer al campesinado colombiano como ente de saber, mismo que ha sido transmitido a través de la tradición oral. Esta herencia no solo ha permitido que los saberes, los oficios y las prácticas culturales se mantengan, sino que han posicionado a los sujetos campesinos desde un conocimiento transversal del mundo que los rodea, de la tierra que aman y defienden, y del legado que han recibido de sus abuelos y abuelas.

Esta realidad comunitaria, en la que todos los campesinos y campesinas bailan, siembran, cocinan, entre otras, permitió visibilizar en una mujer, en Virginia Martínez Solórzano, el conocimiento que construyó a partir de su herencia cultural, de su experiencia en torno al encuentro festivo y que ahora, a sus noventa años, se ha sistematizado con el ánimo de reconstruir las memorias de la danza en la vereda Los Soches.

Suele reconocerse, entonces, al campesinado como productor de alimentos, artículos y productos que se han construido con el ánimo de suplir necesidades de quienes habitan las ciudades. Los chales, ruanas, sombreros y en general las prendas de vestir han sido catalogadas como artesanía, y utilizadas de modo accesorio por quienes acuden a ellas. Precisamente, se pretende con esta recopilación de memorias que, descubriendo el origen y las implicaciones comunitarias de una prenda, se pueda interpretar su uso más allá del

vestuario mismo y se infiera que la evolución del vestuario ha implicado una relación con el ambiente, con otros territorios, y que tiene acances más profundos que los del mero vestir de negro, o ponerse un trapo en la cabeza.

Entonces, el hecho de reconocer otra de las realidades del campesinado, que tiene que ver con la necesidad de reunirse para celebrar, propicia otros diálogos, que muchas veces se deslegitiman, en torno a lo que implica ser campesino, más allá de la tierra y del trabajo. Se diría entonces que, aunque la agricultura sea uno de nuestros saberes, y la base principal de las economías campesinas, no es una realidad que nos condicione y pueda resumir lo que hemos sido como sujetos culturales. La agricultura es algo de lo que hacemos, pero no es lo que somos.

Un campesino que celebra su cosecha a punta de aguardiente, que ruega a San Isidro, que se consagra a la Virgen del Carmen, es un campesino que se ha desarrollado en medio de la tradición festiva que, además, tiene una de sus bases en el encuentro religioso. Esta característica obedece, al menos en Usme, a la evangelización que completa más de trescientos años. Se ha consolidado una tradición en torno a las celebración, que se ha impulsado desde las parroquias, pero que puede gestarse en el patio de las casas, o en la chichería como epicentro de la festividad.

Es importante argumentar que las celebraciones y gran porcentaje de los encuentros comunitarios residen en eventos de tipo religioso: bautizos, primeras comuniones, confirmaciones, matrimonios, funerales, fiestas patronales en honor a San Pedro, celebración de la Semana Santa, Día de todos los Santos, celebración de la Virgen del Carmen, Procesión de San Isidro Labrador, Navidad, Año Nuevo, eucaristía mensual del Señor de los Milagros, fiesta de la Inmaculada Concepción, fiesta de la Santa Cruz, entre otras. En esa medida, durante el año, hay por lo menos quince encuentros en torno al deber cristiano del campesinado, sin contar la eucaristía dominical.

Este hecho consolida una forma de relación particular que sucede justo después del encuentro religioso. Por ejemplo, desde el trabajo en las plazas de mercado, unas y otras se cuidaban la mercancía mientras iban a misa, unas de nueve y otras de doce en Chipaque. Durante el trabajo, después de ir a misa, se reunían a echar piquete y en las tardes, sobre todo los hombres, a tomar cerveza. En las celebraciones que mencionamos, después de la misa, o del sepelio, la gente sale hacia los piqueteaderos y, justo después, a las tiendas.
Hacia el año 2005, por motivos de salubridad, prohibieron la velación de muertos en casas y salones comunales, como era costumbre en barrios populares y veredas de todo el país (El Tiempo, 2005). Anteriormente, los funerales eran un desfile de comida, preparada por todas

las vecinas que apenas llegaba la noticia se disponían a ayudar y se consumían grandes cantidades de aguardiente. Algunos hombres iban al cementerio de Usme y disponían el hueco, y luego salían todos en procesión, rezando y con el ataúd en guando. Ahora, todas las personas acompañan a la familia hasta la sala de velación, y proceden a llegar al pueblo[39]. Las exequias de cualquier habitante de Los Soches pueden superar las doscientas personas, que desbordan la iglesia hasta el atrio, y llenan por completo el cementerio. Hace parte del encuentro, del rito funerario mismo, el hecho de acompañar a la familia, y nadie se queda en casa. Luego, todos llenan los piqueteaderos de Usme centro, también llenan las tiendas. Los ritos católicos, siempre, terminan en torno a la comida, el trago, y la música.

Esa construcción de una comunidad en medio de la chicha y la danza, sigue siendo un elemento unificador. Los habitantes, vecinos, familiares y compadres, se reúnen para celebrar, para honrar, o en medio de las rogativas, con el ánimo de encontrarse, de seguir asumiéndose como parte de una comunidad enmarcada en lo festivo.

Por otro lado, evocar las memorias de una tradición implica una clara responsabilidad con la información de quienes, a lo largo de su vida, han mantenido una comunidad alrededor de la fiesta y del encuentro. Además, me sumo a las palabras de Restrepo (2009, p. 13) cuando dice que es “la otra historia, la de los otros personajes de la Historia”. Aquí, por ejemplo, el hecho de que tres mujeres campesinas se levanten la falda para bailar torbellino, que se ajusten un par de aguardientes pa’ girar y bambolear las enaguas, implica una disrupción con el prototipo de mujer campesina; incluso, desde el metarrelato folclórico, se asume una posición débil, fácil de conquistar con un pañuelo. Estas memorias demuestran que este lado, el que se ha ocultado, tiene aún mucho por decir. Aún queda memoria por recoger.

Quizá, las memorias de la danza en la vereda Los Soches en el periodo 1860-1970 nos permitan reconocer parte de esas historias cotidianas, domésticas, populares y campesinas que tanto han incomodado a lo institucional, que se ha impuesto sobre ellas. Aquí, en oposición a la figura hegemónica de coreógrafos y folclorólogos, tuvieron voz y protagonismo campesinos y campesinas, bailadores y bailadoras, que han encontrado en su expresión dancística una oportunidad de mantener unida a la familia y a su comunidad.

Ahora, la vereda Los Soches puede ser reconocida a través de una expresión artística que lleva ejecutándose al menos ciento cuarenta años. Esta expresión, y su rasgo más visible

[39] Es común que se reconozca con esta expresión a la plaza fundacional de Usme. Seguramente como reminiscencia de lo que fue el centro poblado del municipio.

que es el vestuario, llevaron a un recorrido por el territorio que se remonta al año 2018 y a través del que se reconoce a Virginia Martínez Solórzano como principal protagonista. Estos años de reconocimiento y escucha atenta, en el marco del diálogo de saberes campesinos, han permitido el análisis de las memorias y nos ha llevado, hoy por hoy, a la construcción de generalidades que abarcan las provincias de Oriente y Sumapaz, en Cundinamarca. Se espera que este material permita espacios de diálogo con actores de la danza y que pueda aportar a las visiones de este lenguaje artístico en el departamento.

También, espero que este documento pueda aportar, de múltiples maneras, a la deconstrucción de algunos relatos folclóricos que se han impuesto desde una visión academicista, sesgada y lejana a la realidad y el contexto del campesinado. El reconocimiento de una danza tradicional desde su organicidad, desde la herencia que se recibe, implica descolocar algunas fuentes de creación y difusión en danza que, pensada para la escena, busca su lugar de enunciación en lo popular y tradicional con el ánimo de suplantar o ganar alguna posición. Por otro lado, rescato la visión de creadores y bailarines que, siendo consecuentes, asumen que su papel de formación para el espectáculo se encuentra dentro de la esfera de lo folclórico, que los esquemas y las estructuras canónicas de la expresión danzada riñen con la danza tradicional y que, por supuesto, el hecho de compartir con una comunidad durante las fiestas patronales no hace de ellos una figura de autoridad para expresar las identidades colectivas, o regir sus discursos/creaciones desde lo comunitario y tradicional.

En ese sentido, estas memorias buscan reconocer la danza como nuestra, desde el recorrido comunitario que campesinos y campesinas han tenido a lo largo de las décadas. Así, que nosotros, los actores de la comunidad, no tengamos que ver lo que para la academia significa danzar, que no se vuelva a decir a ningún campesino que su postura, y sus pasos, no son válidos. Esta es nuestra danza, estas son nuestras memorias.

Subyace en todos estos detalles que la danza tradicional, como práctica comunitaria, ha tenido que modificarse para que una y otra generación la reciba como suya. El vestuario es un claro ejemplo de las modificaciones que ha tenido a lo largo del siglo XX. Es una muestra de que en la comunidad campesina de la vereda Los Soches las prendas sí han sido una extensión del cuerpo mismo; lejos del adorno de los escenarios, es un objeto cultural que ha trascendido generaciones y al que, en el marco de esta investigación, pudimos acercarnos para que dijera algo, para que develara la evolución de una identidad.

Queda por aclarar que la recopilación y el análisis de las memorias de la danza, como lenguaje que ha amparado al autor desde su niñez, implica una suerte de contrapartida a las

comunidades que se han construido a través de la tradición festiva, a quienes bailan torbellinos, y a las mujeres que han acunado en mí el amor por este territorio. El arraigo territorial, base para la construcción académica y para la defensa del campesinado, permite que en los espacios a los que hemos podido acceder, con mucha dificultad, campesinos y campesinas alcemos nuestras voces, digamos nuestras verdades, y tomemos con verdadera determinación el lugar que se nos ha negado desde el privilegio de unos pocos.

Que esta sea una oportunidad para que otros campesinos y campesinas adviertan que llegar y mantenerse en la educación superior es posible; que es necesario tumbar mucho de lo que se ha dicho sobre nosotros, rebatir con argumentos sólidos lo que significa ser campesino, en el marco de lo cultural, y que en algún momento seremos nosotros quienes hablemos en las galerías de arte, en los grandes teatros de este país. No es justo que quien nunca se ha untado las manos de tierra teorice nuestras vidas y nos obligue a ver, desde sentados, cómo se baila un torbellino.

RECOMENDACIONES

Sugiero la lectura del “Diccionario de Jerga Popular Campesina”[40] pues permitirá entender algunos de los términos que fueron usados en este trabajo. La segunda versión está disponible en el siguiente enlace:

Recomiendo a quienes se acerquen a este texto, si alguien lo hiciere, a reconocer que algunos términos como máiz, máma, busté, áhi fueron escritos con el ánimo de enfatizar en la pronunciación que la mayoría de campesinos de Los Soches utiliza. No se trata de un

[40] Esta publicación contiene 650 expresiones y 7 leyendas de la vereda Los Soches. Ha sido un trabajo de investigación de cinco años que busca sistematizar parte de la tradición oral de los habitantes de la vereda.

error lingüístico. El habla popular y lo que la academia ha llamado “modismos” es nuestra palabra y nuestro saber.

En concordancia, considero importante que quienes realicen cualquier ejercicio de investigación, formación o cualquiera que involucre un acercamiento con comunidades sepa que encontrarse con la palabra y la memoria, en este caso campesina, es una posibilidad de entrar al seno de lo comunitario; las comunidades no somos objeto de colección o medios para titularse. En ese sentido, recomiendo leer este documento en perspectiva, sabiendo que lo escribió un campesino que logró acceder a la educación superior pública; además, que las luchas por la tierra y la soberanía también serán por la no instrumentalización de nuestro conocimiento. Que la academia, y sus intereses, no menoscaben nuestros saberes.

ANEXOS



Exposición *¿On tan mis enaguas?*, muestra artística principal del II Festival de las Luchas Campesinas y disponible en la Casa de la Memoria de la vereda Los Soches durante el mes de septiembre de 2022. Archivo personal del autor.



Lanzamiento de la exposición que contó con la presencia de Virginia Martínez Solórzano y treinta personas de la comunidad campesina de la vereda Los Soches.



Exposición *¿On tan mis enaguas?*. Archivo personal del autor. Durante el mes de septiembre de 2022 más de setenta personas recorrieron la exposición.



Línea del tiempo. Exposición *¿On tan mis enaguas?* Casa de la Memoria de la vereda Los Soches. Archivo personal del autor, septiembre de 2022.

REFERENCIAS

Arévalo, Javier. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60 (3), 925-956.

Argueta, Arturo. (2012). El diálogo de saberes, una utopía realista. *Revista Integra Educativa*, 5(3). http://www.scielo.org.bo/pdf/rieiii/v5n3/v5n3a02.pdf.

Arquidiócesis de Bogotá. (2018, febrero 15). *Jubileo 300 años Parroquia San Pedro de Usme*. Consultado noviembre 16, 2021. https://psanpedrodeusme.arquibogota.org.co/centro-de-informacion/articulos/jubileo-300-anos-parroquia-san-pedro-de-usme.

Assman, Jan. (2003). *Moisés el egipcio*. Madrid: Anaya.

Báez y Pérez de Tudela, Juan. (2006). *Investigación cualitativa*. ESIC Editorial.

Barriga Monroy, Martha. (2013). Vida social y costumbres en la Bogotá de 1880-1920. Una sociedad de dominio masculino. *El Artista*, *10*, 240-260.

Barnechea, María Mercedes., González, Estela., y Morgan, Maria. (1992.). *¿Y cómo lo hace? Propuesta de método de sistematización*. Perú: Taller Permanente de Sistematización -CEAAL.

Barthes, Roland. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: ediciones Paidós.

Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

Bernal, Manuel. (2018). La rumba criolla en Bogotá; 1936-1948. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

Castro Gómez, Santiago. (2007). Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En *El Giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Cely, Andrea. (2020). *La lucha campesina como forma de vida: Colombia 1850-2015*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Centro de estudios avanzados.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014 a). *Memoria histórica en el ámbito territorial: orientaciones para autoridades territoriales*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá. (https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2079005/).

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014 b). *Narrativas de vida y de memoria, Cuatro aproximaciones biográficas a la realidad social del país*. Prólogo de Juan Carlos Moyano. Bogotá: Dirección de Museo - CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). *Recordar y narrar el conflicto: herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá. (https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2079041/).

Corporación Nacional para la Educación Rural -COREDUCAR. (2017). *Los retos de la educación rural son los retos de la democracia en Colombia*. Memoria General. V Congreso Nacional de Educación Rural. Bogotá.

Cuevas, Constanza. (2008). *Recuperación colectiva de la historia, memoria social y pensamiento crítico*. Tesis doctoral. Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Deas, Malcom. (2006). *Del poder y la gramática*. Bogotá: Taurus.

Decreto 3640 de 1954. *Por el cual se organiza el Distrito Especial de Bogotá*. Presidencia de la República de Colombia. 17 de diciembre de 1954.

Díaz, Roberto. (1978). El folclor y la investigación folclórica: un problema ideológico. *Revista Casa de las Américas*, 110, 19-28.

El tiempo. (2005). *Prohíben velar muertos en casas*. Redacción. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1623179

Frías, Humberto., y Rodríguez, José. (1982). Hacia una nueva interpretación del folklore, el sentido común y las realizaciones populares. *Eme Eme: Estudios Dominicanos*, 11(61), 21-43.

Fuentes, Álvaro. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. Editorial Icono.

Galán González, Arturo., y Martínez Mediano, Catalina. (2014). *Técnicas e instrumentos de recogida y análisis de datos* (C. Martínez Mediano, Ed.). UNED.

Hernández Sampieri, Roberto., y Mendoza, Paulina. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativas, cualitativas y mixtas*. McGraw-Hill Interamericana.

Hobsbawm, Eric., y Terence, Ranger. (1983). *La invención de la tradición*. Cambridge: Cambridge University Press.

Malinowski, Bronislaw. (1948). *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Mariscal, José. (2018). Revisión a la promoción de la cultura local: preguntas para repensar la acción cultural. En *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Martínez Carreño, Ayda. (1996). “La vida material en los espacios domésticos”. En Beatriz Castro, *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Bogotá: Norma.

Ocampo Hernández, Nicole. (2014). *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio.* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional-Pontificia Universidad Javeriana.

Ocampo, Javier. (1981). *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Manizales: Biblioteca de escritores caldenses.

Ochoa, Juan. (2017). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena, 70*(226), pp. 31 – 52.

https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886.

Ordoñez, Roberto., y Torres, Angel. (2020). Danza Relacional: Audiencia activa en la expresión de arte escénica contemporánea. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral,* (31) (pp 28-48). https://doi.org/10.34096/tdf.n31.7633.

Ospina, Martha. (2019). *El bullerengue colombiano entre el peinao y el despeluque: subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Pardo, Andrés. (1966). *Poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*. Bogotá: Tercer Mundo.

Parroquia de Usme, Arquidiócesis de Bogotá. (1947, abril 26). *Libro VII* [Folio 459, Número 247].

Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. (2005). *Manual de danzas folclóricas del departamento de Cundinamarca*. Bogotá: Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor.

Plata, Hanz. (2020). *Danza tradicional contemporánea rutas e indagaciones para la formación y la creación*. Bogotá: Editorial La Esfinge.

Radio Nacional de Colombia. (2019, septiembre 25). “Un ‘grito vagabundo’ en la radio”. En *Historias de onda larga.* Podcast audio. https://www.radionacional.co/podcast/historias-de-onda-larga-memorias-de-radio-en-colombia/un-grito-vagabundo-en-la-radio.

Real Academia Española. (s.f.). *Folclore*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 12 de enero de 2022 de https://dle.rae.es/folclore#7udZXjB.

Restrepo Rodríguez, Ana María. (2009). *Literatura y memoria: sobre la narrativa de las guerras civiles en Colombia a finales del siglo XIX*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Simpson, Graeme. (1998). *A brief evaluation of South Africa’s truth and reconciliation*

commission: some lessons for societies in transition. Center for the Study of Violence and Reconciliation.

Torres, Alfonso. (2016). La recuperación colectiva de la historia y memoria como práctica educativa popular. *Decisio. Saberes para la Acción en Educación de Adultos*, 16(22), 43-44. https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio_43_44/decisio-43-44.pdf.

Vansina, Jan. (1985). *Oral Tradition as History*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Villalba, Martha. *El Saber campesino como base para un modelo educativo propio, Escuela de Cultura Campesina los Soches.* [Proyecto Aplicado o Tesis, Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD]. Repositorio Institucional UNAD, 2018. https://repository.unad.edu.co/handle/10596/20921.

Wigman, Mary. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: ediciones del Aguazul.