

EPIGRAFE

En las costas tórridas de nuestros mares y a lo largo del Magdalena y otros ríos, se han esparcido propiciamente los africanos... y se baila la *cumbia* o *cumbiamba* con sin igual desenvoltura y frenesí rayano en el delirio...

(...) bajad a bailar la *cumbia* so las frondas entoldadas del Atrato, en los jardines que bordean a Barranquilla, bajo los emparrados de Cartagena, y en el jamás como se lo merecería alabado vergel indescriptible que ciñe entre sus ramas y sus frutos, pámpanos y flores, perfumes y armonías a Mompós, la Valerosa...

Antonio José Restrepo ("Ñito")

(Cancionero de Antioquia —“De la Poesía Popular en Colombia”—, discurso en la sesión de gala de la Academia Colombiana de la Poesía, Teatro Colón, Bogotá, 20 de julio de 1911).

Es un brote de esa Africa lejana, que llevan en su sangre y que sus ojos nunca vieron; es un rito sagrado ante un Eros cruel y dolorido. ¡Oh, fuego, que así ardes en la cera oscura de la colmena agreste, como en los ampos nevados de las abejas rubias!

(...) Aquello se inflama; en cada mano llamea un blandón; las candelas divagan de aquí para allá... Los tamboriles y los caramillos siguen y siguen; sigue la gaita y el bombo; arden las fogatas y el embolismo no cesa... Viene después... la “Gaitera” y otras danzas, menos complicadas; en fin, esos padres de la *cumbia* y abuelos de ese *tango* dominador...

Tomás Carrasquilla.

(“La Marquesa de Yolombó”.-Obras Completas).

PROLEGOMENOS:

No se encuentra en el diccionario castellano el vocablo *cumbia*, ni su derivación, o variante, *cumbiamba*. La tercera denominación, *fandango*, enteramente castiza, define un antiguo baile español, muy popular, y su tañido. Su diminutivo, *fandanguillo*, se refiere, de modo exclusivo, a la variedad andaluza, típica, del fandango, en boga hasta mediados del siglo XVIII. Algunos señalan su origen en la zona minera de Huelva y creen que los árabes lo llevaron, en su forma primitiva, del Africa. Fandanguero, o fandanguera, es el hombre o la mujer, que tiene afición, en general, a bailes y diversiones y, en particular, al fandango. Y, por último, fandanguear se ha convertido en sinónimo de jaranear. Bien sabemos que jarana tiene variadas acepciones en América: en Cuba es chanza o burla, mientras en Guatemala es engaño, y en Honduras trampa (por deuda); pero su significado español y universal es algazara, diversión bulliciosa de gente ordinaria. Esto es, en resumen, todo lo que informa la Academia de la Lengua.

La única voz similar a *cumbia*, que acoge la Academia Española, es la de *cumbé*: "cierto baile de negros y tañido de este baile". Y *cumbes* (sin tilde), se llaman los negros que habitan en Bata, en la Guinea continental española.

Si se atan cabos, se puede deducir que la *cumbia* —de origen mestizo, y más tarde, sometida al influjo hispánico, hasta convertirse en nuestros días en un baile triétnico— ha debido pasar por sucesivas etapas de evolución, desde su lejana inspiración africana hasta su conjunción con las modalidades indígenas americanas y, posteriormente, con la predominante interferencia de los ams coloniales. No sería, pues, sorprendente hallar —con más

abundantes y sistemáticos recursos de investigación— parentesco etimológico y también coreográfico, entre *cumbia* y *cumbé*, lo cual nos transportaría a la tierra de los negros arrancados por la inhumana codicia esclavista de las comarcas occidentales del Africa.

La relación entre *cumbia* y *cumbiamba* es de sencilla explicación: la *cumbiamba*, en su origen, no es la *cumbia*, como baile, sino el lugar donde se baila la *cumbia*.

Parece que llegó, hace rato, el momento de que la Academia Colombiana de la Lengua, como correspondiente de la matriz española, introduzca en el diccionario estas palabras, honda y definitivamente vinculadas a la historia nacional colombiana.

Lo de *fandango* se presta para dos suposiciones diferentes: baile popular, o afición a las diversiones. Probablemente algunos chapetones y criollos adoptaron ese nombre por extensión o semejanza, en buen sentido. Pero, si acaso otros lo hicieron con torcida intención, o con despectiva actitud, tal vez aludían a *jaranear*, o sea, a la *algazara* o *diversión bulliciosa* de gente ordinaria...

Ancestro.

La búsqueda del nombre —para cuyo logro se requiere la paciente tarea de remontar la corriente de la historia hasta las fuentes del origen— es algo que corresponde a los investigadores eruditos y reclama el aporte entusiasta y metódico de estudiosos bien dotados. Es una labor para el cercano porvenir.

La comprobación del origen de la *cumbia* se liga a la integración del coctel americano y llega a las raíces de nuestro ancestro triétnico, cuyos tres ingredientes, mezclados ya en diferentes proporciones, forman la síntesis de la Nación colombiana.

El tañido propio de los instrumentos que acompañan con su música la coreografía de la *cumbia* así lo demuestra: tambores de acento negro; flautas de gemido indígena; el vestido y el canto revelan el estilo hispánico.

En el baile, la mujer representa el aporte indígena y el varón ocupa el puesto del negroide.

El continuo contacto de indios y negros durante la servidumbre colonial, y su ayuntamiento bajo las circunstancias impuestas por su común sumisión a los amos esclavistas, debía producir, entre sus consecuencias, el acercamiento y la parcial fusión de sus

expresiones musicales: la melancólica gaita o flauta indígena, en cercano contraste con la alegre e impetuosa resonancia del tambor africano. Así surgió este ritmo que llamamos cumbia y que hoy encarna el sentir de una caudalosa porción del pueblo colombiano.

Y el ayuntamiento etnográfico ha quedado simbolizado, de modo peculiar y elocuente, en los distintos papeles que corresponden en el baile de la cumbia a cada sexo. La mujer, como queda dicho, representa la parte indígena, con sus movimientos más pasivos, que algunos consideran casi hieráticos. Ella lleva en alto, como antorcha, el manojito de espermas (antiguamente eran mechones, usuales en los regocijos públicos), con el cual se alumbraba y a la vez se defiende del insistente asedio del varón, quien durante el baile no cesa en su pertinaz galanteo y le corresponde el aporte del ritmo negro, con las contorsiones y piruetas que admite la plena libertad de expresión.

Epoca y ambiente: al pie de las murallas.

Al comienzo, las cumbias primitivas no incluían canto; eran simples melodías. Con el canto y con el vestuario penetró en la cumbia, como tercero en discordia, o mejor, como tercero en armonía, la idiosincrasia hispana. Sobre este tercer factor de nuestra triangular base folclórica se han suscitado, y persisten, actitudes polémicas, casi todas de mero prejuicio racista en contra de lo africano y en pro de lo español. Tales posiciones subjetivas se examinan, de paso, más adelante.

El tráfico organizado de esclavos procedentes del Africa, financiado por las potencias europeas, tuvo su punto de partida alrededor de 1441, o sea, medio siglo antes del primer viaje de Cristóbal Colón hacia el desconocido Oeste.

Durante los siglos XV y XVI, ese tráfico negrero alcanzó gigantescas proporciones, por las rutas marinas que conducían al Nuevo Continente. Y continuó hasta mediados del siglo XIX, ya en vísperas de la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos de América del Norte.

Cartagena de Indias, escenario de la amorosa y mística dedicación de Pedro Claver, pero también codiciado objetivo de los agresivos y depredadores piratas, era, en el apogeo del tráfico negrero, un gran mercado —o, más propiamente, feria de ganado

humano—, desde el cual se distribuían los negros que se destinaban al laboreo de las minas en el interior, ante la incapacidad de los indios para resistir tan agobiadoras faenas.

Llegó el momento en que el poder español se empeñó afanosamente en la ciclópea empresa de la construcción de las murallas. Y los negros, de poderosos músculos, a pesar del maltrato, el abandono y las enfermedades, tenían sobre sus hombros todo el peso de la obra (como los esclavos de la antigüedad que levantaron las pirámides faraónicas).

Los negros cautivos, carne de muralla, tenían una sola obsesión: la fuga. Se remontaban, se convertían en cimarrones, para librarse de la esclavitud, y algunas veces burlaban a los perros de presa y alcanzaban la libertad. Los fugitivos se internaban en las selvas. Los que allí lograron reunirse, bajo la dirección del rey negro Bencos-Bihio, fundaron un poblado que se conoce todavía con el nombre de Palenque. Un genuino núcleo africano en la tierra de América, donde por primera vez en este Continente se agruparon hombres rebeldes para proclamar y defender su independencia.

Por su parte, los indios —sobre todo los de ascendencia caribe— libraron cruenta y desigual lucha contra la armadura, el caballo, el sabueso y la pólvora, que daban superioridad bélica a los barbudos peninsulares. Al fin, vencidos, diezmados, los antiguos dueños de la tierra despojada, quedaron sometidos a los nuevos amos.

En esa época, negros e indios ocupaban el mismo plano dentro de la sociedad esclavista y feudal. En las tradicionales fiestas de La Candelaria, por ejemplo, los discriminados siervos no podían ocupar las tarimas que ellos mismos, con sus adoloridas manos, construían para realzar la prominencia de blancos chapetones y de criollos privilegiados.

Los indios, que llegaban a Cartagena desde diferentes sitios con sus flautas y tambores de doble repercusión, se unían a los negros, con sus potentes tambores de un solo parche. Se congregaban alrededor de las tarimas de los dominadores, o al frente. Debían guardar cautelosa o respetuosa distancia.

Al principio, indios y negros se alumbraban con una fogata central y bailaban alrededor del fuego, mientras los músicos se situaban a un lado. Más tarde, el fuego fue substituído por un árbol, llamado Bohorque, que transplantaban al centro de la plaza

y cuyas ramas adornaban con objetos de colores. Al fin, con el correr del tiempo, los músicos pasaron a ocupar la parte central. Esto ocurre hasta el presente. Y como ya no son los chapetones los que dominan y monopolizan las tarimas, pues los músicos se encaraman en una para sobresalir. Las parejas los circundan.

Las murallas envejecieron. Pasaron a ser mudos e imponentes testimonios de un ilustre y heroico pasado. Y también una sin igual atracción turística en el presente —y más en el futuro—, como singular “corralito de piedra”... Pero la cumbia, que nació al pie de sus bastiones cuando se colocaban las primeras piedras, renueva su juventud en cada festival, de generación en generación.

La cumbia tuvo cuna de piedra.

Regiones: la “subienda” de la cumbia.

La cumbia no se quedó en su pétreo cuna, dentro del recinto amurallado. Su fuego y su ritmo se fueron muy lejos, hacia muchas regiones. Avanzó, como “subienda” musical, por los ríos, contra la corriente; conquistó los puertos, las aldeas del interior, las haciendas.

Se podría hacer un mapa especial para mostrar los extensos dominios de la cumbia:

De Cartagena, donde nació, se extendió a todo Bolívar y a Córdoba, cuyas sabanas son las mismas. Remontó el valle del Sinú, pasó rápidamente hacia los Departamentos del Atlántico y del Magdalena. Y, desde luego, conquistó todo el extenso valle del río Magdalena hasta arriba del salto o rápidos, de Honda. Lo mismo aconteció en el norte de Antioquia, por el Bajo Cauca y el Nechí, llevada por “bajeros” y mineros. Estos —negros en su totalidad, en la época de la Colonia— llevaron hasta la montaña, como lo describieron, con la maestría de su elocuencia, Tomás Carrasquilla y Antonio José Restrepo, toda la rica variedad de los ritmos y bailes africanos.

Las tierras de la cumbia forman, probablemente, el más dilatado y variado latifundio del país.

Variantes: con unidad característica.

Por doquier, la cumbia es el eje central de las festividades populares. En cada comarca cambia de nombre. Los usos y cos-

tumbres le imprimieron variaciones. Pero ninguna modalidad parceladora ha logrado desdibujar sus características esenciales, típicas, unitarias. Por el contrario, otros bailes han recibido su influencia y han alcanzado aspectos de similitud o de imitación.

Las características esenciales de la cumbia —al lado de los instrumentos, el vestuario y, por supuesto, los movimientos, posiciones y pasos de su coreografía— se mantienen vivas, en general.

Solamente en el Atlántico, donde se llama cumbiamba, suelen cambiar el movimiento circular, con la música al centro, por el desfile callejero. Y las mujeres, por lo regular, no usan velas y tienden a entrelazarse.

En el Departamento del Magdalena, el uso del acordeón imprime otra característica; pero se conserva la coreografía.

En Córdoba bailan en el mismo sitio del fandango, el ritmo de porro o de puya. Es decir, todos los ritmos se bailan alrededor de la cumbia, con coreografía análoga.

Las características esenciales que distinguen la cumbia, son:

- a) Música en tinglado, o tarima central;
- b) Las mujeres portan en la diestra uno o varios haces o manojos, de espermas, (antes usaban mechones);
- c) Es un baile con luz propia, no refleja, para alumbrar y lucir en la noche.

Es tanto el apego y el aprecio a la costumbre de llevar velas, que el mayor orgullo de una mujer consiste en poder mostrar al día siguiente, o al final de las festividades, los muchos paquetes de espermas que sus “parejos” le han ofrendado en cada baile y que ha consumido sin doblegarse ante la fatiga y sin perder el compás...

Sudheim, citado por don Benigno A. Gutiérrez, en su estudio del folclor de Antioquia y Caldas (Cancionero de Antioquia), ha logrado, entre muchas, la mejor descripción sintética de la cumbia:

“Baile popular al que sólo asiste la gente de escalera abajo y en que las parejas, sin tocarse, ni menos agarrarse, giran hieráticamente en derredor del centro, llevando las hembras un paquete de velas encendidas, enhiesto, a manera de antorcha. En medio del círculo que describen se coloca la música, que no cuenta con más de una flauta de caña, un bombo y otro instrumento indígena conocido por *guaches*. Agreguemos que el paquete de velas debe darlo el varón, que la música cuenta también con un porro o tambor,

aun con dos, y un par de maracas y a veces se agrega la *guacharaca*, o sea la carrasca; la flauta se hace de caña de millo y produce sonido agudo”.

Este “retrato” en prosa de la cumbia ahorra muchas palabras. No obstante, es necesario insistir, y abundar en los detalles, para presentar una imagen completa; cabal, de todo el desarrollo coreográfico de esta tradicional expresión del mestizaje colombiano.

Vestuario: “el calor no está en la sábana”...

El aporte español se aprecia en la cumbia, principalmente, en el vestuario. Las mujeres lucen amplias polleras. Hay dos estilos de blusas: unas son cerradas, con manga de tres cuartos; llevan volantes en las mangas y también en el remate de la blusa, que cae a unos 50 centímetros del hombro; por la espalda va entallada a la cintura y por delante totalmente suelta. En las tierras más calidas usan un tipo de blusa escotada, con un gran volante que rodea los hombros y en la cintura va sujeta a la falda. Los hombres siempre visten de blanco. Los pantalones tienen un recogido en la parte de atrás, llamado de “repollo”. La camisa lleva cuello redondo, como de militar, con pechera muy adornada; manga larga, con puño cerrado. También llevan los varones pañuelo rojo alrededor del cuello, sombrero de “concha de jovo”, mochila y, para complementar el atuendo, la vaina viuda de machete. Además, las mujeres se adornan la cabeza con flores.

Por estos aspectos, el pudor, en medio del sudor, queda a salvo.

Conjuntos: gaitas, caña de millo, acordeón.

Los instrumentos musicales, típicos, de la cumbia, se clasifican en tres grupos o conjuntos distintos:

Gaitas. Consta de dos gaitas: macho y hembra; ésta tiene 5 orificios y el macho uno. La hembra registra la melodía y el macho marca el compás, acompañado por una maraca de origen indígena. Cada gaita lleva en la parte superior una cabeza de cera y carbón de madera, y una ranura por donde se impulsa y se aspira el aire (se hace del tronco de una pluma de pavo o pato). Los tambores también son dos: el mayor, de unos 70 centímetros

de alto (la boca más abierta se cubre con piel de venado o de tatabra), y otro pequeño, denominado "llamador", de unos 30 centímetros de alto y cubierto con piel en uno de sus extremos. El mayor marca, con la gaita hembra, la melodía; el menor, con la gaita macho, el compás.

Caña de millo. Este es el instrumento principal. Es una flauta pequeña, de unos 30 centímetros de largo. Se toca transversalmente. En un extremo tiene 4 orificios y en el otro una pequeña lengüeta de 3 centímetros de largo, ligeramente levantada por una hebra de hilo un poco grueso, para impulsar el aire. Se acompaña con 3 tambores; uno de doble repercusión, de origen indígena, y dos iguales a los descritos en el conjunto de gaitas (mayor y menor, o llamador). Se complementa el sonido con un *guacho* de guadua o de bambú, lleno de semillas. Y, como a falta de bambú buenas son latas... se usan también algunos sustitutos metálicos, de latón.

Acordeón. Este instrumento europeo es secundado por una caja de doble repercusión, de unos 30 centímetros de alto (o de un solo parche, pero del mismo tamaño); por una *guacharaca* (o trozo de "caña de lata", llamado así porque se hace de un bambú especial que tiene ese curioso nombre); la *guacharaca* es hueca en una tercera parte de su grueso, tiene ranuras a todo lo largo y otras transversales. Se rasca con una costilla de res o con una peinilla.

Coreografía de la cumbia: en la noria del ritmo.

Presentamos a continuación, en su orden lógico, consecuente, sucesivo y esquemático —en conjunto y en detalle— el desarrollo del baile de la cumbia:

1. Coreografía o trayectoria del baile de la cumbia.
2. Los 7 pasos de la cumbia.
3. Posición inicial de la mujer y del hombre, y el respectivo movimiento de los pies.
4. Las parejas: movimientos combinados y alternos, del tronco y los brazos, para hombres y mujeres.

1. *Escena inicial: doble fila india - semicírculo y encuentro.*

Esquema de la coreografía: los bailarines entran en escena desde el fondo, en doble fila india. Las mujeres por la izquierda; los hombres por la derecha.

Trazan un semicírculo. Las cabezas de ambas filas se encuentran en el punto medio y delantero de la escena.

Continúa el semicírculo. Siguen los hombres a un lado y las mujeres al otro. Se encuentran nuevamente en el punto medio, como lo indica el esquema.

Al encontrarse cada pareja, hombre y mujer, dan una vuelta sobre sí mismos, en el mismo puesto.

Luégo avanzan hasta cerrar el círculo de la cumbia.

(Esquema número 1).

2. *Las 7 fases o pasos de la cumbia: galanteo sin contacto.*

Esta es la trayectoria del baile, a través de sus siete pasos:

Primer paso. Repiqueteo del tambor. Las mujeres describen el primer círculo y conservan su formación. Se enfrenta cada pareja. La mujer amaga a su compañero y éste rehuye el amago. Inmediatamente, siempre conservando la formación del círculo, las mujeres avanzan.

(Esquema número 2).

Segundo paso. La pareja masculina ejecuta un círculo alrededor de la pareja femenina. Lo inicia detrás de ésta y vuelve a su punto de partida.

Tercer paso. El hombre insinúa colocar su antebrazo izquierdo sobre los hombros de la mujer para invitarla a dar una vuelta con él. La "suelta" (imaginariamente), se separa y, a la vez, gira sobre sí mismo, mientras la mujer completa la suya y sigue adelante.

(Esquema número 3).

Cuarto paso. La mujer describe un círculo corrido alrededor del hombre. Empieza por el lado izquierdo y sigue adelante.

(Esquema número 4).

Quinto paso. El varón inicia otra vuelta alrededor de su pareja. Pasa primero por delante. Le hace figuras y coqueteos. Completa la vuelta por detrás y vuelve a su puesto inicial.

(Esquema número 5).

Sexto paso. La mujer retrocede entonces tres pasos, gira sobre sí misma y amaga como si quisiera quemar al hombre con su haz de espermas. Y continúa luego hacia adelante.

(Esquema número 6).

Séptimo y último paso. El hombre insinúa (sin hacerlo) tomar a su pareja por la cintura. Se alejan juntos.

(Esquema número 7).

3. *Posición inicial y movimiento de los pies en los siete pasos.*

Mujer: posición inicial, de pie, normal. Brazo derecho en alto. Empuña uno o varios paquetes de espermas. La mano izquierda levantada a la altura de la cintura, sostiene un extremo de la falda o pollera.

(Esquema P - F = P. I.)

Movimiento femenino de los pies:

a) El pie izquierdo da un paso hacia adelante, sin levantarlo del suelo. Y en seguida el pie derecho avanza medio paso con relación al izquierdo. Este movimiento se repite continuamente.

b) Se juntan los pies. Ambos se mueven, con pasitos muy cortos: primero el izquierdo y luego el derecho. Seguido, sucesivamente.

c) Pies juntos. Apoyarse sobre los talones. Girar ambos pies, juntos, primero a la izquierda y luego a la derecha.

d) Para las vueltas, la mujer da cuatro pasos comunes y corrientes. Luego describe un pequeño círculo en el mismo puesto y sigue adelante, con el paso inicial.

e) Las vueltas corridas alrededor de la pareja masculina se hacen también con pasos comunes; pero con mayor rapidez y en número de 8.

f) Para los retrocesos: 3 pasos comunes hacia atrás. Se empieza con el pie derecho e inmediatamente se ejecutan los 4 pasos de la vuelta en el mismo puesto.

Hombre: posición inicial, de pie, normal. Ambos brazos en alto.
(Esquema P - M = P. I.)

Movimiento masculino de los pies:

a) Paso de base: el pie izquierdo se mantiene en su puesto; el derecho se mueve hacia atrás un paso. Apoyo permanente en la parte anterior del pie. El derecho busca la dirección que lleva el izquierdo.

b) El izquierdo se mueve hacia la derecha, sin desprender el talón; el derecho da un paso hacia la izquierda y busca de nuevo la dirección del izquierdo.

c) Un nuevo paso del izquierdo; gira hacia la derecha, mientras el derecho lo hace hacia la derecha y busca otra vez la dirección del pie izquierdo. Esto se repite continuamente, a voluntad del bailarín.

Contraste fundamental y advertencia necesaria.—La mujer baila deslizando sobre el suelo; nunca levanta los pies. En cambio, el hombre apoya siempre el pie izquierdo, totalmente, sobre el suelo; y el derecho sólo apoya la parte anterior.

4. *El ritmo de las parejas: movimientos de tronco y brazos.*

La siguiente descripción corresponde a los movimientos combinados y alternos de las parejas, con las diferentes actitudes del hombre y de la mujer. Se indican, en particular, como complemento de los pasos ya anotados, los movimientos del tronco, los brazos y las piernas. Y la forma de coordinar el curso de las vueltas para mantener el ritmo.

a) Ya se explicó que la mujer, al entrar en escena, mantiene el cuerpo erguido y lleva en su diestra las velas, mientras la siniestra mantiene en alto la falda —al nivel de la cintura— y la mueve hacia adelante y hacia atrás, al compás de la música. Al finalizar la primera vuelta, cuando la mujer se encuentra con su pareja masculina, se suspende el movimiento de la falda. Entonces los pies se juntan y avanzan, serenamente. Así la mujer lleva el ritmo con todo el cuerpo, casi imperceptiblemente. De este modo continúa hasta el momento en que las parejas se encuentran y describen la primera vuelta, en tanto que el hombre insinúa pasar el brazo por la cintura de su pareja. A continuación, cada

pareja da la vuelta, sin tocarse, para cerrar el círculo de la cumbia.

b) Para las vueltas, la mujer semiflexiona las piernas, inclina el tronco hacia adelante y con el brazo derecho, que mantiene las espermas en alto, trata de quemar la barbilla del compañero. Esto se hace rápidamente, ágilmente. Y el hombre, sorprendido, inclina el cuerpo hacia atrás, con igual rapidez, para esquivar la quemadura. Sin perder momento, el hombre vuelve a su posición normal con los brazos levantados, como si quisiera abrazar a su pareja, quien nunca toca.

c) En las vueltas corridas, la mujer también semiflexiona las piernas e inclina ligeramente el cuerpo, para salirle adelante al hombre. Ella continúa siempre hacia adelante y cumple sin cesar la norma de velar por la conservación de la rueda de la cumbia.

d) El varón mantiene, dentro de la rueda de la cumbia, la primacía del libre movimiento: se agacha, gira sobre sus talones, describe círculos y coquetea; como un gato, siempre anda al alcance de la hembra, reclama su sonrisa y, si la consigue, su cuerpo vibra bajo el influjo de la música, pues la mujer no es, en la intocable rueda de la cumbia, más que el incentivo que lo anima para compenetrarse con el ritmo.

CONCLUSION

La cumbia: síntesis musical de la Nación colombiana.

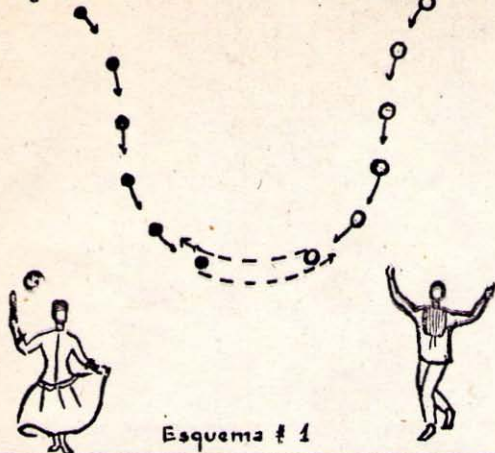
Tales son, en resumen —dentro de esta reseña histórica y coreográfica—, el origen, la evolución, las variantes, la extensión, el influjo, el estilo, las características especiales y los movimientos propios de la cumbia colombiana, típica y secular expresión de nuestro mestizaje. Un equipo o conjunto coreográfico en el que confluyen la rítmica euforia del negro, la cadenciosa melancolía del indio y el donaire del español.

Es como una síntesis musical de nuestra nacionalidad.

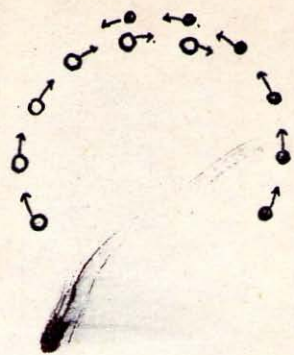
Y, por los vestidos, pero, sobre todo, por el hecho singular de que la mujer apenas simboliza un rítmico *tabú*, cualquier junta de censura la puede aceptar para menores...

Ezquierda
Mujeres

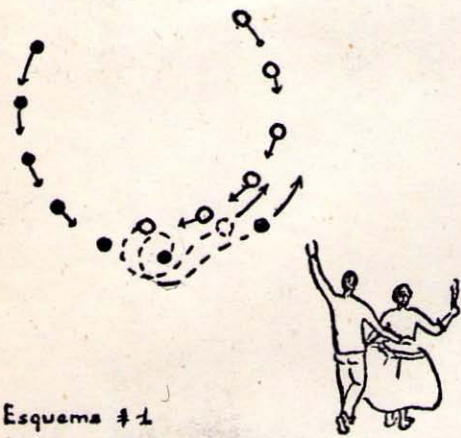
Derecha
Hombres



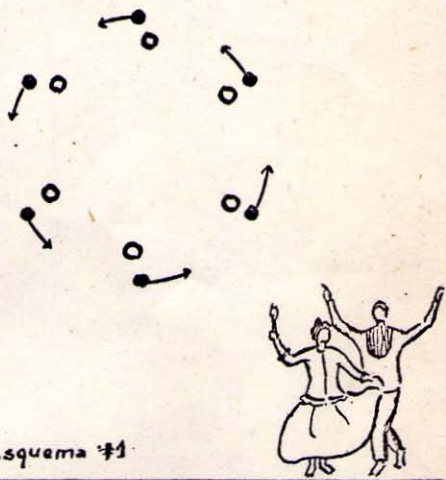
Esquema # 1



Esquema # 1



Esquema # 1



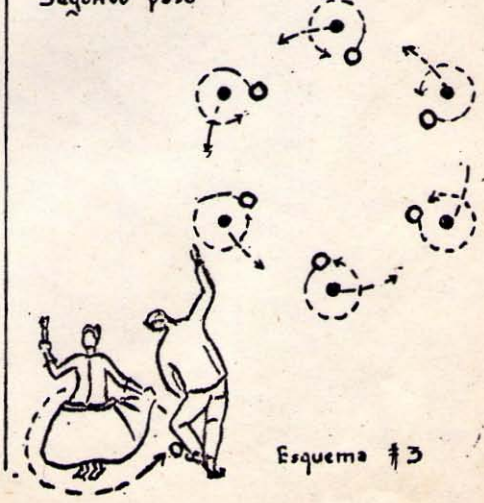
Esquema # 1

Primer paso



Esquema # 2

Segundo paso



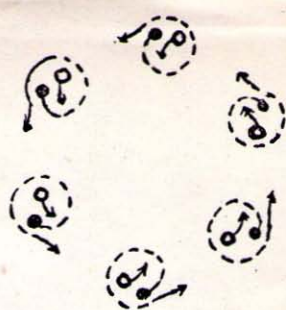
Esquema # 3

Primer paso



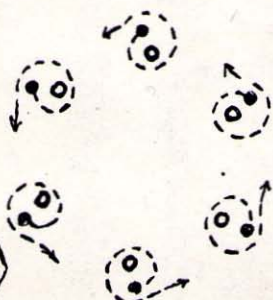
Esquema # 4

Tercer paso



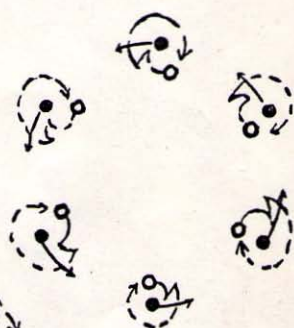
Esquema # 4

Cuarto paso



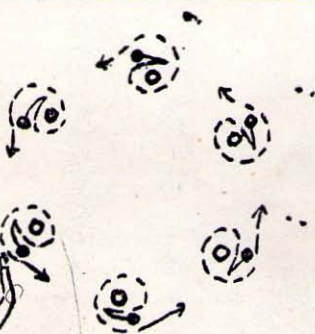
Esquema # 5

Quinto paso



Esquema # 6

Sexto paso



Esquema # 7

Salida



Esquema # 8

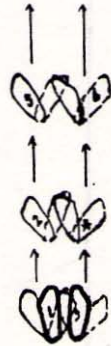
Pasos para la mujer



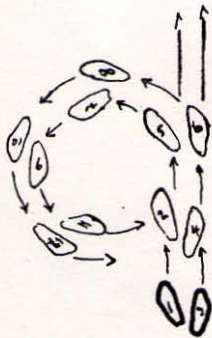
PF = PI (a)



(b)



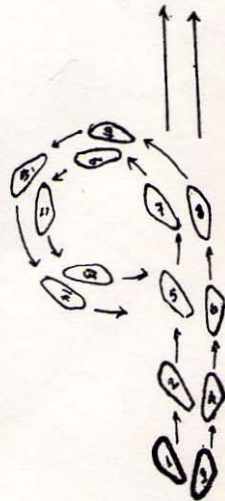
(c)



(d-e)



(f)



(g)

Pasos para el hombro



PM - PI (a)



(b-c)