

# **CN D**

# **ARCHIVE LOS DAROF**

# **1958-1968**

Ivan Jimenez (porteur) et  
Francisco Arboleda (collaborateur)

Aide à la recherche et au patrimoine  
en danse 2022 – synthèse dec.2023

## Synthèse du projet

« Archive Los Darof 1958-1968 », par **Ivan Jimenez** (porteur) et **Francisco Arboleda** (collaborateur)

[recherche appliquée]

### Qui étaient Los Darof ?

En Colombie, à partir de la fin des années 1950, la danseuse, chorégraphe et pédagogue Ofelia Betancur Rueda (née en 1929) et le danseur et chorégraphe Darío Arboleda Iturregui (1937-2004) commencent une activité professionnelle centrée sur l'interprétation des danses colombiennes et sud-américaines dites « folkloriques » : bambucos, sanjuanitos et marineras andins ; mapalés et cumbias caribéennes ; joropos orénoques ; malambos et chacareras rioplatenses... Pendant dix ans, sous le nom de Los Darof – issu de l'union des initiales de leurs prénoms, Dar-Of –, les conjoints et partenaires de travail performant ces danses dans des cadres socio-professionnels très divers : places publiques, théâtres, entreprises, festivals, boîtes de nuit, grills, plateaux télé... Leur répertoire s'enrichit de manière considérable pendant les quatre ans d'une tournée sud-américaine (1959-1963) qui commence à Cali, la ville où ils habitaient, les amenant par la suite en Équateur, au Pérou, au Chili, en Argentine, en Uruguay et au Brésil. De l'activité professionnelle de Los Darof, à peine mentionnée dans l'historiographie de la danse scénique en Colombie<sup>1</sup>, il est possible de cerner certains aspects à partir des documents conservés par leur famille : entre autres, le lien étroit entre leur pratique du « folklore stylisé » et la circulation internationale des musiques régionales de la Colombie grâce à l'industrie du phonographe ; ou bien, la tension entre l'identité « latino-américaine » qu'ils prônaient et l'hybridation avec les genres associés à la modernité des États-Unis, tels le rock n'roll.

### Point de départ du projet

Le projet d'élaborer une archive de la trajectoire professionnelle de Los Darof entre la fin des années 1950 et la fin des années 1960 a été possible grâce à l'échange régulier et à l'amitié entre le danseur et chorégraphe Francisco Arboleda et le chercheur en danse Ivan Jimenez, tous les deux d'origine colombienne. Leur collaboration a commencé en 2016 avec une recherche sur

---

<sup>1</sup> Voir PARRA GAITÁN Raúl, *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2019 ; ATUESTA Juliana, CARVAJAL Bibiana, LAGOS Andrés, ROA Margarita, *Huellas y Tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2014 ; OROZCO Natalia (dir.), *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*, Bogotá, Alambique, IDARTES, Ministerio de Cultura, 2012.

l'interdisciplinarité et l'interculturalité dans le travail mené par l'association Pasos al Viento<sup>2</sup> au Gimnasio Campestre Marie Curie (GCMC), situé aux alentours de Bogotá. Inspirée du dispositif français « Danse à l'école », cette association proposait aux collégiens et lycéens des ateliers de danse dite contemporaine et de danses folkloriques colombiennes. Pendant l'été 2016, lors d'une rencontre amicale, de façon informelle, Francisco Arboleda a voulu partager avec les convives certaines photos de ses parents : dans ces images en noir et blanc, qui visiblement dataient d'une autre époque, on voyait Ana Ofelia Betancur, sa mère, et Darío Arboleda, son père, du temps de leur jeunesse, en tenue de spectacle. On y reconnaissait les costumes de plusieurs danses régionales de la Colombie. Dans d'autres photos, ils portaient des tenues en plumes et paillettes utilisées dans les numéros des revues musicales. La richesse gestuelle et esthétique de ces quelques images a attiré le regard de chercheur d'Ivan Jimenez, qui y a d'emblée reconnu une ressource précieuse pour entamer une recherche en histoire culturelle de la danse scénique en Colombie. Ces photos, dans quelles circonstances avaient-elles été prises ? Est-ce que la famille Arboleda Betancur en avait conservées d'autres ? C'est alors que Francisco Arboleda a brièvement raconté que dans les années 1960, ses parents avaient constitué un duo de folklore dansé et qu'ils avaient fait une tournée sud-américaine pendant quelques années. Ils étaient connus sous le nom de Los Darof, issu de la jonction des initiales de leurs prénoms, Dar-Of.

Par la suite, entre 2016 et 2017, au fil des rencontres à Paris et à Bogotá, la collection de photos sur la trajectoire de Los Darof a augmenté : au total, nous avons pu réunir cent-cinq photos en noir et blanc, une photo en couleur et vingt-et-une coupures de presse, dont la plupart ne comporte aucune mention ni sur la source ni sur la date de publication. D'autres documents documents que Darío Arboleda a eu le soin de préparer de son vivant se sont intégrés dans la collection. D'abord, trois cahiers qu'il avait fait relier par ordre chronologique, avec des photocopies des programmes, des affiches et des coupures de presse sur sa carrière d'interprète entre la fin des années 1950 et l'année 2004, en Amérique latine et en Europe. Ensuite, trois carnets écrits à la main, en espagnol, correspondant aux mémoires que Darío Arboleda a rédigés à Paris, à la fin des années 1990, sous le titre de *Mi Pasión por la Danza*. En fin, lors d'une recherche de terrain à Bogotá, Ivan Jimenez et Francisco Arboleda, aidés de la sœur et de la nièce de ce dernier – Juliana Arboleda et Gabriela Penagos –, ont pu réaliser deux entretiens avec Ofelia Betancur, les 8 et 9 avril 2017. En effet, au fur et mesure de la constitution de la collection de documents, la mémoire de la danseuse devenait un point d'appui indispensable, autant

---

<sup>2</sup> Créée en 2008 à l'initiative de Francisco Arboleda et Fiona Notaras, deux danseurs résidant à Paris, l'association Pasos al Viento (Pas dans le Vent) envisage la danse comme un « outil pédagogique et de sensibilisation artistique, en dialogue avec d'autres domaines (culture, science, environnement) ». [www.pasosalviento.com](http://www.pasosalviento.com)

pour obtenir des repères temporels et des données factuelles, que pour mieux cerner le sens de ce qu'on appelait « folklore moderne », « folklore stylisé » ou « folklore acrobatique » dans les années 1960.

Grâce à l'Aide à la recherche et au patrimoine en danse du CN D, obtenue en 2022, les documents qui viennent d'être énumérés ont été réunis dans l'archive Los Darof 1958-1968. Celle-ci comporte principalement deux ressources. La première est un dossier avec les photos et les coupures de presse numérisées et classées, disponible à la médiathèque du CN D et dans un site web externe. La deuxième est un ouvrage intitulé *Los Darof, memorias de un dúo de danza (1958-1968)*, qui sera publié en espagnol, en avril 2024 chez la maison d'édition colombienne La Silueta, avec le soutien du laboratoire IMAGER de l'UPEC. Cet ouvrage est composé : d'une introduction écrite par Ivan Jimenez, éditeur scientifique et porteur du projet ; des mémoires de Darío Arboleda ; de la transcription des entretiens avec Ofelia Betancur ; et des souvenirs des trois enfants du couple, Francisco, Alma et Juliana Arboleda Betancourt<sup>3</sup>.

### Démarche méthodologique

Fondée sur la complémentarité des deux regards, celui d'un chercheur en danse et celui d'un danseur-chorégraphe et pédagogue, la constitution de l'archive Los Darof 1958-1968 prend appui sur une mémoire familiale très riche, dans laquelle interagissent les souvenirs des trois enfants du couple : Francisco, Alma et Juliana Arboleda Betancourt. Les apports de leur mémoire familiale ont été mis en perspective à la lumière de plusieurs repères méthodologiques :

– Démarche historique/historiographique :

Les documents conservés par la famille Arboleda Betancur ont été recoupés avec d'autres sources primaires et secondaires sur l'histoire politique et culturelle de la Colombie, afin de mieux connaître le contexte de production et réception des discours sur le nationalisme et le folklore, et sur d'autres éléments importants pour une histoire sociale du métier de danseur/danseuse, dont :

- a) les lieux et pratiques sociales de divertissement de la danse dans les capitales latino-américaines des années 1960 ;
- b) les identifications (régionales, nationales, transnationales) qui sont à l'œuvre dans leur répertoire de « folklore stylisé ».

---

<sup>3</sup> Il y a une différence dans l'orthographe des noms : Betancur pour Ofelia et Betancourt pour le deuxième nom des enfants.

Par ailleurs, les études récentes sur le transnationalisme dans les Amériques<sup>4</sup> et les principes épistémologiques de la micro-histoire<sup>5</sup>, nous ont aidé à mieux cerner certains aspects spécifiques de la trajectoire professionnelle de Los Darof : les supports matériels ou institutionnels de leur contact avec les discours nationalistes et latino-américanistes ; la circulation transnationale des divers savoirs en danse qu'ils/elles ont incorporés ; les réseaux de sociabilité et les stratégies personnelles ayant facilité leurs tournées au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. L'itinéraire du duo colombien à travers les capitales latino-américaines nous a amenés à examiner l'interrelation entre le folklore dansé, l'industrie du phonographe, la diffusion de musiques par la radio et la télévision et les lieux de loisir et divertissement des années 1960<sup>6</sup>.

– Analyse des pratiques de répertoire

Une étude sur le sentiment nationaliste chez Los Darof exige de prendre en compte leur « micro-politique du répertoire »<sup>7</sup>, car ce dernier est porteur des imaginaires qu'ils considèrent comme représentatifs de la diversité culturelle colombienne. Leur activité professionnelle ayant été principalement centrée sur la pratique du « folklore stylisé » et des genres mineurs de l'entertainment, une question a guidé notre exploration des documents rassemblés : comment le désir de produire sur scène une certaine représentativité de la nation colombienne orientait-il leurs choix (adaptations spatiales, formelles, spectaculaires) en matière de répertoire de danses régionales (bambuco, torbellino, joropo, guabina, cumbia, entre autres) ?

– Analyse du mouvement : écarts entre discours et pratiques

Considérée comme une pratique du regard d'inspiration phénoménologique, l'analyse du mouvement dansé aide à cerner le travail imaginaire et sensoriel qui est à l'œuvre dans l'expressivité du geste<sup>8</sup>. Photographies, documents audio-visuels, dits et écrits des artistes ont fourni les traces pour ce genre d'analyse, dans lequel il s'est agi de montrer les transferts culturels souvent dissimulés sous les étiquettes identitaires apposées aux danses. Du côté de Los Darof, l'analyse du mouvement a soulevé

---

<sup>4</sup> MICHAUD Marie-Christine et al. (dir.), *Ici, là-bas, ailleurs : le transnationalisme dans les Amériques (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Les Perséides, 2022.

<sup>5</sup> Voir GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44 ; et REVEL Jacques, *Jeux d'échelles : la microanalyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>6</sup> Trois recherches importantes ont été particulièrement utiles pour situer le répertoire des musiques utilisées par Los Darof : HERNANDEZ SALGAR Oscar, *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*, La Habana, Casa de las Américas, 2014 ; SANTAMARÍA DELGADO Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2014 ; WADE Peter, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, tr. Adolfo González Henríquez, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2003.

<sup>7</sup> LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires*, Pantin, CN D, 2017.

<sup>8</sup> ROQUET Christine, *Vu du geste*, Pantin, CN D, coll. « recherches », 2019.

quelques tensions : d’abord la discordance entre la texture « paysanne » des danses folkloriques, selon l’expression d’Ofelia Betancur, et les modulations urbaines exigées par les divers contextes de l’entertainment<sup>9</sup> où ils se produisaient – le raccourcissement des jupes, par exemple –. De plus, à contre-courant de l’enseigne latino-américaniste du duo, force est de constater que c’est dans les genres dansés importés des États-Unis qu’ils ont puisés les élans de modernité pour leurs performances.

– Recherche documentaire

Au départ, nous avons envisagé de consulter des fonds d’archive en Équateur, au Pérou, au Chili, en Argentine, en Uruguay et au Brésil afin de compléter les informations factuelles sur les photos et les coupures de presse conservées par la famille Arboleda Betancur. Nous avons surtout prévu de consulter les archives audiovisuelles des pays mentionnés, dans l’espoir de trouver des extraits des émissions de télévision auxquelles le duo avait participé. Cependant, l’ampleur de cette démarche débordait les moyens dont nous disposons, de sorte que nous avons privilégié la consultation des archives en Colombie, notamment celles de l’Instituto Popular de Cultura (IPC) à la ville de Cali<sup>10</sup>.

– Approche sociolinguistique :

En ce qui concerne les entretiens avec Ofelia et les mémoires de Darío, le travail minutieux d’édition que nous avons mené jusqu’à présent prend appui sur l’approche sociolinguistique de la *glotopolítica*<sup>11</sup>. Il s’agit de restituer les tournures et les rythmes propres à la voix d’un danseur, d’une danseuse, sans que ces aspects soient atténués par le poids des normes linguistiques institutionnalisées.

## Axes thématiques de la recherche

### a) Cali : ville de convergence de deux parcours migratoires

Bien que la trajectoire professionnelle de Los Darof se déroule pendant el Frente Nacional (1958-1974)<sup>12</sup>, certains documents de l’archive, à commencer par les mémoires de Darío, incitent à

---

<sup>9</sup> Au sens d’un « divertissement accessible au plus grand nombre ». Voir BEURÉ Fanny, *That’s entertainment*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 48.

<sup>10</sup> Une source particulièrement utile a été le numéro 10/12 de la revue *Páginas de cultura*, 2017, avec un dossier consacré à l’histoire de l’IPEC.

<sup>11</sup> ARNOUX Elvira et DEL VALLE José, « Las representaciones ideológicas del lenguaje. Discurso glotopolítico y panhispanismo », Spanish in *Context*, n° 7-1, 2010, pp. 1-24. Voir aussi, OESTERREICHER Wulf, 1994. « Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología », in T. Kotschi, W. Oesterreicher, & K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Iberoamericana, 1994, p. 317-340.

<sup>12</sup> Période d’alternance au gouvernement entre les deux partis traditionnels, libéral et conservateur.

prendre en compte la période précédente de la Violence<sup>13</sup> et la prise du pouvoir par les militaires<sup>14</sup>. Un exode rural vers les villes se produit en raison de la Violence bipartisane qui marquait les campagnes.

C'est dans ce contexte que s'inscrivent les parcours migratoires d'Ofelia et Darío<sup>15</sup> sur la cordillère occidentale.

Née à Armenia, capitale du département de Quindío, elle finit sa formation d'institutrice à la Escuela Normal de Señoritas de Manizales<sup>16</sup>, institution où elle s'initie aux danses colombiennes – guabina, pasillo, bambuco – et aux danses « internationales – déboulés, pirouettes, pointes et un arc parfait – » avec des formatrices venues de la capitale : « on y donnait une valeur à la chorégraphie pour compléter la formation pédagogique des enfants », raconte-elle. Après l'obtention de son diplôme, elle part à Cali pour travailler au Liceo Benalcázar, établissement privé où « l'on donnait énormément d'importance à la danse »<sup>17</sup>. En parallèle, elle prend des cours de ballet classique avec Giovanni Brinati, un professeur italien réputé – « très dur, très propre » –, à la Escuela Departamental de Danza<sup>18</sup> du conservatoire Antonio María Valencia. Ensuite, elle part à Tuluá pour enseigner dans une école privée. Ofelia se rappelle que grâce à l'esprit entrepreneur de la directrice, toujours prête à organiser des manifestations artistiques pour la ville, elle y rencontre Gonzalo Hernández<sup>19</sup>, interprète de bandola, et à son avis, un transmetteur exceptionnel des enseignements sur le folklore de Jacinto Jaramillo<sup>20</sup>. Elle résume ainsi ce parcours : « j'avais les fondements en classique du conservatoire, et les bases en folklore de cet élève magnifique [de Jaramillo] ».

En ce qui concerne Darío, du côté de la branche maternelle, on retrouve un grand-père qui a probablement encouragé le contact du milieu familial avec les arts de la scène et les traditions de l'Espagne. César Iturregui<sup>21</sup>, son grand-père, était un comédien basque qui à la suite d'une tournée en

---

<sup>13</sup> Dans l'histoire de la « démocratie restreinte et fondamentalement traditionnelle », la Violence correspond à une période [entre 1946 et 1953] marquée par la recrudescence de la confrontation entre les deux partis traditionnels, les Conservateurs et les Libéraux. PÉCAUT Daniel, *L'Ordre et la violence. Évolution sociopolitique de la Colombie entre 1930 et 1953*, Paris, EHESS, 1987.

<sup>14</sup> La dictature de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) et junte militaire (1957-1958).

<sup>15</sup> Prénoms les plus utilisés pour appeler les deux interprètes.

<sup>16</sup> Obtention d'un certificat en 1951 et d'un diplôme en 1952.

<sup>17</sup> Entretiens avec Ofelia Betancur

<sup>18</sup> Fondée en 1954, elle fera partie de l'Instituto Departamental de Bellas Artes.

<sup>19</sup> Membre du célèbre trio Los Hernández, en 1949 il fonde une école de musique pour les classes aisées de Medellín. <https://www.eje21.com.co/2018/04/para-recordar-hoy-a-pacho-hernandez-y-sus-hermanos/>

<sup>20</sup> Danseur, chorégraphe, artiste transdisciplinaire, chercheur et pédagogue, Jacinto Jaramillo (1908-1998) est l'une des figures majeures de l'articulation entre folklore et danse moderne – dans la tradition d'Isadora Duncan – en Colombie. Voir JARAMILLO Jacinto, *Danzas y cantos de Colombia*, Bogotá, Federación Nacional de Cafeteros, 1997. À propos de son œuvre, voir PARRA GAITÁN Raúl, *El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2015, [en ligne], [https://issuu.com/plandanza/docs/el\\_potro\\_azul](https://issuu.com/plandanza/docs/el_potro_azul), page consultée le 12/11/2019, et du même auteur, *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2019, p. 58-66 [en ligne], page consultée le 12/11/2019.

<sup>21</sup> <http://academiacaldensedehistoria.blogspot.com/2017/02/>

Colombie, dans les années 1920, avait décidé de s'installer avec sa famille et sa troupe espagnole à Anserma, dans le département du Risaralda. Il se verra proposer la direction d'une école primaire par les notables du village, et il sera reconnu comme un promoteur du développement éducatif et culturel au niveau local. Du temps de la jeunesse de Darío, les danses de l'Espagne avaient une grande visibilité et il est probable qu'il en ait lui-même acquis une certaine connaissance, car sur une photo datée de 1956, sous l'aspect intemporel des icônes du cinéma, on le voit en costume traditionnel espagnol, avec des castagnettes dans ses mains. Sur d'autres photos de l'archive, il apparaît avec Carmen Aragón, fondatrice d'une académie de danse qui lui propose de la rejoindre à Cali pour travailler comme soliste de sa compagnie et pour qu'il continue sa formation en zapateo, flamenco et paso doble.

Gloria Castro, fondatrice d'Incolballet, figure importante du champ de la danse à Cali et en Colombie, confirme l'existence de cette enseignante ainsi que « la popularité des danses espagnoles »<sup>22</sup> dans les années 1950. Elle souligne l'importance de l'école de Bellas Artes pour la formation en danse et l'atmosphère particulièrement propice aux échanges entre musiciens, danseurs, comédiens et plasticiens qui régnait dans la ville. Les indices que Darío Arboleda donne sur sa formation<sup>23</sup> coïncident avec les souvenirs de Gloria Castro sur les réseaux des lieux de pratique de la danse. Dans un article de presse, Darío fait mention des cours qu'il a pris à l'Instituto de Danzas Folklóricas (sic.)<sup>24</sup>. Ailleurs<sup>25</sup>, il parle de sa formation avec Mario Roncco, professeur de danse classique, et aux cours qu'il prend à la Escuela Popular de Folklor (sic.). L'établissement qu'il évoque de manière imprécise est l'Instituto Popular de Cultura de Cali, fondé en 1947<sup>26</sup>. Cette donnée est très éclairante, car elle permet de relier la formation en folklore de Darío et Ofelia à l'histoire d'une configuration discursive dans laquelle « l'invention de la culture populaire comme "folklore" »<sup>27</sup> va se produire, dans le souci d'éduquer de vastes secteurs de la population.

## b) Le folklore comme culture nationale en Colombie

Dans le contexte colombien, selon une configuration idéologique qui prit forme dans les années 1940, le mot folklore indique le rattachement des manifestations de la danse, la littérature, la musique,

---

<sup>22</sup> Entretien avec Ivan Jimenez, le 9 novembre 2023.

<sup>23</sup> « Aclamados internacionalmente, ignorados en Colombia », ca. 1964 et YEPES LEMA José, « Pareja de Bailarines de Colombia con Nombre Ruso », ca. 1968, publication colombienne non indiquée.

<sup>24</sup> Photocopie d'une coupure de presse de Montevideo, non intitulée, datant probablement de 1963.

<sup>25</sup> YEPES LEMA José, art. cit.

<sup>26</sup> <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/>

<sup>27</sup> SILVA Renán, « República Liberal y cultura popular en Colombia, 1930-1946 », Documentos de trabajo, n° 53, Cali, CIDSE, 2000, p. 10. Notre traduction.



l'artisanat, et d'autres pratiques, à l'une des régions communément reconnues au sein du territoire national : au nord et à l'ouest, les littoraux de l'Atlantique et du Pacifique ; au milieu, les trois cordillères des Andes qui traversent le pays en diagonale, du sud-ouest au nord-est ; à l'est et au sud, les plaines (llanos) de l'Orénoque et la forêt amazonienne. Il s'agit là d'un découpage géographique et culturel – et non administratif –, auquel la catégorie indigène est parfois ajoutée pour englober les traditions amérindiennes. Dans chaque région, en raison du passé colonial, des réappropriations et des mises en tension se sont produites entre les cultures précolombiennes, européennes et africaines. Il en découle une grande diversité de danses métisses au sein de laquelle Los Darof font des choix : ils gardent notamment la guabina, el bambuco, et el sanjuanero andins ; la cumbia et el mapalé caribéens et el joropo llanero.

Pour cerner l'atmosphère idéologique au sein de laquelle Ofelia et Darío ont cultivé leur intérêt pour le folklore, il est indispensable de prendre en compte la politique culturelle à l'intention des « masses populaires » qui d'abord formulée dans la période de la República Liberal (1930-1946), laissera encore un impact durable pendant el Frente Nacional (1958-1974). Ce sont les recherches de Renán Silva en histoire culturelle, qui nous aident à avancer dans cette partie de notre étude. Les deux partis traditionnels ont, malgré leur rivalité, plus d'un point de convergence : au niveau économique, le même penchant à favoriser les intérêts d'un corporatisme libéral (los gremios) ; au niveau social, la crainte d'un soulèvement des foules<sup>28</sup> qui donne lieu à des politiques éducatives et culturelles à l'intention du « peuple », dans lesquelles le folklore devient une pierre angulaire pour l'articulation de l' « âme nationale ». Plus proches qu'ils ne l'admettent, les intellectuels des deux partis traditionnels partagent le même intérêt pour les thématiques du folklore, sur la base de l'idéologie de la « typologie humaine [et d'un] vieux déterminisme<sup>29</sup> », hérité d'Europe, selon lequel les processus sociaux découleraient des facteurs dits « naturels » tels la race, le climat et la géographie. À l'intérieur du consensus sur le partage entre élites et masses populaires, les intellectuels libéraux, notamment ceux qui seront à la tête du ministère de l'Éducation, considèrent « [le peuple] comme un enfant qui a besoin et qui mérite d'être instruit par [une cette sorte] d'État major de la culture<sup>30</sup> ». Ce qui marque leur différence par rapport aux conservateurs, c'est le rôle actif qu'ils accordent à ce peuple dans la constitution d'une citoyenneté en temps de paix et la « transformation du pays<sup>31</sup> ». Ainsi, au moyen d'un programme de travail, d'un

---

<sup>28</sup> PÉCAUT Daniel, *L'Ordre et la violence...*, op. cit.

<sup>29</sup> SILVA Renán, « Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 », *Historia y Sociedad*, n° 8, 2002, p. 13-14.

<sup>30</sup> SILVA Renán, « República Liberal y cultura popular en Colombia, 1930-1946 », art. cit., p. 13.

<sup>31</sup> Ibid., p. 9.

réseau institutionnel et d'une diffusion médiatique, ils s'attèleront à une « revalorisation de lo popular<sup>32</sup> » en deux sens : d'une part, par l'impulsion données aux recherches sur les cultures régionales, qu'ils envisagent comme des réservoirs de l' « âme nationale », et d'autre part, par la mission d'extensión consistant à élargir l'accès aux objets de la culture lettrée ou savante.

Parmi les dispositifs mis en place, à partir de 1935, il y a le Proyecto de Cultura Aldeana du ministre Luis López de Mesa, avec des cinémas, bibliothèques et spectacles folkloriques itinérants, et à partir de 1936, à l'initiative de Gustavo Santos, directeur de la section de Beaux-Arts, la formation en musique et dessin pour les professeurs des écoles. Plus tard, entre 1942 et 1943, avec la Encuesta Folclórica Nacional<sup>33</sup> organisée par la Sección Cultura Popular et le bureau d'Extensión Cultural du ministère de l'Éducation, les enseignants du primaire prendront le rôle d'ethnographes et se verront confier des formulaires qui sans des critères méthodologiques très affinés<sup>34</sup> visaient à caractériser « la personnalité concrète de chacune de nos régions géographiques, de chacun de nos groupes humains<sup>35</sup> ». Au total, mille réponses auront été adressées à la Comisión Folklórica Nacional qui en trois ans n'avance guère dans l'analyse et qui finit par en perdre une bonne partie à la suite d'un changement de siège.

Dans le sillage des travaux de Silva, l'historien Raúl Parra s'est intéressé aux conséquences de cette « institutionnalisation de la culture nationale<sup>36</sup> » sur le champ chorégraphique en Colombie. Il commence par rappeler qu'au moment où Germán Arciniegas devient ministre de l'Éducation en 1946, la Comisión Folklórica entame une deuxième étape avec son rattachement à l'Instituto Etnológico Nacional et le lancement de la Revista de folklore. Après sept numéros (1947-1951), la publication change de nom : entre 1952 et 1970, elle devient la Revista Colombiana de Folclor, et entre 1971 et 2011, la Nueva Revista Colombiana de Folclor. Attentif aux ressorts institutionnels permettant aux danseurs de recevoir une formation en folklore colombien, Parra attire l'attention sur la fondation de l'Instituto Popular de Cultura (IPC) à Cali, l'établissement évoqué par Darío. Composé de quatre écoles – danse, théâtre, musique et arts plastiques –, d'une bibliothèque, d'une discothèque et d'un théâtre,

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 17.

<sup>33</sup> L'orientation « descriptive et taxinomique » de l'enquête est en partie due aux enseignements de Marcelino de Castellví, un missionnaire catalan, spécialiste de la région amazonienne et maître des folkloristes colombiens des années 1940. Le discours d'Antonio J. Restrepo sur la copla (1911), genre de poésie populaire, marque aussi un jalon important car il établit les attributs de lo folklórico : « pureté, ancienneté, anonymat et caractère collectif de la manifestation en question, âge avancé des personnes référentes ». Ibid., pp. 25 et 31-33.

<sup>34</sup> « Lieu géographique, tradition historique, logement, costumes régionaux, nourriture, artisanat, sorcellerie et divination, fêtes populaires, musiques et danses de la région, poésie, légende et lexiques régionaux ». SILVA Renán, « Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 », art. cit., p. 13.

<sup>35</sup> SILVA Renán, « República Liberal y cultura popular en Colombia, 1930-1946 », art. cit., p. 25.

<sup>36</sup> PARRA GAITÁN Raúl, *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2019, p. 28.

sa mission était d' « assurer la formation artistique et culturelle des personnes du secteur populaire de la ville<sup>37</sup> ». D'où son emplacement dans un quartier ouvrier, où des activités en plein air – pièces de théâtre et de danse, concerts, récitals – étaient réalisées. Lorsque, à la fin des années 1950, Darío se rend aux cours de l'IPC, cette structure avait déjà dix ans d'activité et disposait, depuis l'année 1953, d'un ensemble folklorique dirigé par la professeure Yolanda Azuero Ariza.

Au moment de la rencontre entre Darío et Ofelia, l'année 1957 ou 1958, malgré une période prolongée de gouvernements conservateurs et militaires, l'engouement pour le folklore n'avait pas disparu : on en veut pour preuve la défense du patrimoine folklorique prônée en 1951 par Rafael Azula Barrera<sup>38</sup>, ministre de l'Éducation, et un peu plus tard, sous la dictature militaire de Rojas Pinilla, l'inclusion d'un récital de danses folkloriques dans la première émission de télévision, le 14 juin 1954<sup>39</sup>. Quant aux folkloristes de la décennie précédente, ils étaient toujours en activité. En accord avec la finalité éducative des débuts de la télévision, Jacinto Jaramillo dirige l'émission *Apuntes sobre el folklore* à partir de 1958<sup>40</sup>. L'année d'avant, il avait fondé le Centro Nacional de Investigaciones Folclóricas à Bogotá, en collaboration avec Abimael Sierra et Guillermo Abadía Morales<sup>41</sup>. Ce dernier nous intéresse en particulier, non seulement parce qu'il est l'auteur d'une œuvre considérable et le fondateur du Centro de Estudios Folclóricos<sup>42</sup>, mais aussi parce que, à côté de Javier Ocampo López<sup>43</sup>, c'est l'un des maîtres à penser d'Ofelia. À tel point qu'elle peut encore dire par cœur les leçons de son *Compendio general* : « n'importe quel folklore du monde est divisé en folklore musical, littéraire, dansant et démosophique... Démos veut dire peuple et sophia, c'est la science, n'est-ce pas? C'est le savoir du peuple<sup>44</sup> ».

Suivant ce fil chronologique, il est possible de reconstituer en partie le champ du folklore dansé dans les années 1950 et 1960. Dans ces deux décennies, les groupes de danses folkloriques croissent

---

<sup>37</sup> Caractérisation tirée d'un article de *Páginas de cultura* (1964), cité dans PARRA Raúl, op. cit., p. 33.

<sup>38</sup> « S'il y a quelqu'un qui a estimé au plus haut point le folklore dans les années 1950 en Colombie c'était justement les Conservateurs ». SILVA Renán, « Reflexiones sobre la cultura popular », art. cit., p. 24.

<sup>39</sup> ACOSTA Luisa, op. cit., p. 263.

<sup>40</sup> PARRA Raúl, *Revelaciones*, op. cit., p. 34 et p. 60.

<sup>41</sup> Guillermo Abadía Morales (1912-2010) commence à publier ses études sur le folklore à partir des années 1930 et ensuite il dirigera plusieurs émissions de la Radiodifusora Nacional : *Ciclos de folklore*, *La sociedad primitiva del Indio*, *Folklore coreográfico*, *Cursillo de folklore et Actualidad folclórica*. Parmi les principaux aboutissements de son œuvre, il y a le *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977 (3<sup>e</sup> éd.).

<sup>42</sup> Il s'agit du CEDEFIM (Centro de Estudios Folclóricos y Musicales) du Conservatoire de Musique de la Universidad Nacional de Colombia, fondé en 1959 sous la présidence du Libéral Alberto Lleras Camargo (1958-1962).

<sup>43</sup> Javier Ocampo López (n. 1939). Parmi ses nombreuses publications, voir par exemple *Las Fiestas y el Folclor en Colombia*, Bogotá, El Áncora, 1985.

<sup>44</sup> Sur les quatre domaines du folklore et la définition de la dimension « démosophique », voir ABADÍA MORALES Guillermo, *Compendio...*, op. cit., p. 28-35.

en nombre. À Bogotá, la danseuse et chercheuse Delia Zapata<sup>45</sup> crée son groupe (1954-1998), et l'invitation qu'ils reçoivent pour la Feria de Manizales de 1955, ainsi que leur tournée internationale de 1957, restent des jalons d'un mouvement d' « échange et enrichissement créatif et artistique<sup>46</sup> ». À Medellín, el Conjunto Típico Tejicondor (1953) collabore avec Jacinto Jaramillo en 1955, et avec Delia Zapata en 1956. Dans cette ville, la même année, Pedro Betancur crée le groupe Coltefábrica et le Ballet Folclórico Danzas Latinas (1954-2006). « La concurrence était dure », se souvient Ofelia. Mais à l'instar de ses collègues, cela ne l'a pas dissuadée de fonder son propre groupe, le Ballet Tropical, au moment où elle commence à danser avec Darío à Cali. En raison de ses obligations comme enseignante du primaire, elle cède sa place pour quelque temps à la danseuse Myriam Uquillas. Cependant, Darío revient la chercher et lui propose de poursuivre leur collaboration. Ils décident alors de « faire ensemble du folklore, et lui son español ».

Au long des années 1960, les groupes folkloriques continuent de proliférer dans la zone caféière – à Armenia, Medellín, Bello –, sur le littoral Pacifique – à Buenaventura et Quibdó –, mais aussi à Bogotá, où Hernando Monroy, l'un des futurs collaborateurs de Los Darof, fonde le Ballet Grancolombiano en 1963. Un réseau professionnel se constitue autour des festivals folkloriques, qui deviennent l'espace privilégié pour l'échange de savoir-faire entre danseurs et chorégraphes. C'est le cas du Festival Folclórico de Ibagué, « université populaire de la musique, du chant et de la danse<sup>47</sup> » ; de la Muestra Internacional del Folclor de Neiva, fondée en 1961, aussi connue comme las Fiestas de San Juan y San Pedro ; du Festival Internacional Folclórico y Turístico de Meta (1966), au sud-est du pays ; du Festival Nacional de Danza à Medellín (1968-1986), organisé avec le soutien du département de Antioquia...

---

<sup>45</sup> Figure majeure de la danse en Colombie, Delia Zapata (1926-2001) a beaucoup œuvré pour la transmission des danses folkloriques, en particulier celles afro-colombiennes des deux littoraux. Voir ZAPATA Delia et MASSA Edelmira, *Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia*, Bogotá, Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 1998, et des mêmes auteures, *Manual de danzas de la costa atlántica*, Colegio Máximo de las Academias Colombianas, 2003.

<sup>46</sup> PARRA Raúl, op. cit., p. 34.

<sup>47</sup> PARRA Raúl, *Revelaciones...*, op. cit., p. 37.

### c) Débat actuel sur le folklore en Colombie<sup>48</sup>

L'élaboration de « L'Archive Los Darof 1958-1968 » est aussi un apport au débat actuel sur le fardeau idéologique de la notion de folklore dans la Colombie d'aujourd'hui. À l'heure actuelle, le terme folklore convoque les affects, positifs et négatifs, à l'égard du projet de nation. Du côté des auteur-es les plus critiques – tels celui de José Luis Tahua lors de la Biennale de Cali – l'un des arguments pour éviter d'utiliser ce terme est le besoin de déconstruire certains présupposés de la raison moderne occidentale, telle la création de « kits identitaires » et le détachement des territoires : autrement dit, ce qui est récusé dans la notion de folklore est sa fonction à l'intérieur d'un projet de nation forcément restreint, peu représentatif, parce que lié aux intérêts des villes. Dans cet ordre d'idées, bien que moins réticent à l'usage du terme, le danseur et chercheur Nicolás Silva<sup>49</sup> soulève plusieurs points problématiques de la notion de folklore en lien avec la configuration moderne des états-nations : d'un côté, l'« homogénéisation des corps » (*homogeneización de los cuerpos*), dans laquelle les traits identitaires définis par l'État-nation contrastent avec la « pluralité expressive » (*pluralidad expresiva*) des danses du peuple ; d'un autre côté, « l'occidentalisation » qu'entraîne un tel processus d'homogénéisation. Plus loin, l'auteur souligne l'effet « colonisateur » qu'entraîne forcément une telle réduction du pouvoir de libération, d'amusement, de résistance et de partage des traditions dansées.

### La tournée internationale

En 1959, sans doute par la proximité géographique de Cali, ils reçoivent une proposition de la Casa de la Cultura de l'Équateur pour se produire dans plusieurs villes de ce pays<sup>50</sup>. Ce sera le début d'une tournée sudaméricaine qui durera quatre ans, pendant lesquels ils présenteront leurs « récitals » de danses folkloriques dans des lieux divers : théâtres, boîtes de nuit, académies de danse, écoles et chaînes de télévision... Un imprésario les fait venir au Pérou mais à la suite d'une embrouille avec lui, ils décident d'aller au Chili. Ils se marient en 1962 à Buenos Aires et passent toute l'année en Argentine,

---

<sup>48</sup> Les considérations qui suivent sont fondées sur les propos recueillis par Ivan Jimenez pendant son séjour de recherche en Colombie, entre octobre et novembre 2023, à l'occasion de deux manifestations scientifiques : lors de la rencontre Legar, ligar, lugar. *Prácticas de investigación en danza*, à l'Universidad Javeriana de Bogotá, le 25 octobre 2023 ; et lors des Dialogos de danza, dans le cadre de la Biennale de la danse de Cali, le 11 novembre 2023. Deux ouvrages s'avèrent particulièrement pertinents pour repérer les prises de position, pour ou contre, l'utilisation du terme folklore : Raúl Parra, *Ficción dorada. Danza, folclorización e identidad*, Bogotá, Idartes, 2022 ; Ana Carolina Ávila, *Discursos danzantes. Sobre el ballet folclórico y el relato de las identidades nacionales*, Mincultura, 2022, web, <https://diegoinsuastym.wixsite.com/discursos>

<sup>49</sup> SILVA Nicolás, *Caminar entre conceptos. Entrenamiento desde y para la danza folclórica escénica*, Cali, Bienal de la danza, 2023, p. 14-18.

<sup>50</sup> Selon une coupure de presse de 1964 ou 1965.

tout en ayant l'occasion de se produire en Uruguay. L'étape suivante sera le Brésil, où habiteront quelques mois, avant de rentrer en Colombie, en décembre 1963.

Or, cette mobilité internationale se produit dans un contexte géopolitique qui confère une résonance culturelle particulière à l'activité du duo. Quand ils commencent la tournée, cela fait presque un an que la révolution de los barbudos de la Sierra Maestra s'est produite à Cuba. Il n'est pas vain de rappeler que la crainte d'une propagation du communisme de la part des États-Unis, mais également des gouvernements latino-américains, marque un tournant dans les relations politiques entre les Amériques. L'année 1961, que Los Darof passent au Pérou et au Chili, est jalonnée par des faits marquants : en avril, avec le soutien de la CIA, plus d'un millions de Cubains anti-castristes tentent d'envahir la Baie de Girón ; en mai, Fidel Castro déclare l'orientation socialiste de la révolution ; en août, dans le cadre de la conférence inter-américaine de Punta del Este (Uruguay), est signée la charte de l'Alianza para el progreso, initiative du président J. F. Kennedy qui, sous prétexte d'une aide au

développement économique, visait à consolider une coopération « panaméricaine » pour contrer la propagation du castrisme. En octobre 1962, quelques semaines après la naissance à Buenos Aires de Francisco, le premier enfant du couple, aura lieu la crise des fusées, dans laquelle les États-Unis menacent d'attaquer l'URSS, après avoir constaté la présence d'armes nucléaires soviétiques sur les côtes cubaines.

Si éloigné ce contexte géopolitique semble-t-il, l'un des ses effets sur la trajectoire de Los Darof sera de susciter des conjectures quant à leur origine. En plein guerre froide et au milieu des réserves sur l'expansion de la vague révolutionnaire, la sonorité russe de leur nom de scène n'était pas sans éveiller un certain soupçon dans leur milieu professionnel : « Couple de Danseurs de Colombie avec un Nom Russe<sup>51</sup> », annonce un intitulé. Dans l'article, Darío raconte : « étant Colombiens nous avons un nom tellement russe [...] que cela a inquiété plusieurs journalistes dans les pays où nous avons été. Quand l'explication arrivait qu'il s'agissait simplement d'un sigle, l'affaire était prise avec beaucoup de sympathie ».

« Applaudis à l'international, ignorés en Colombie », « Avec "Los Darof" et leurs Interprétations Nos Rythmes Parcourirent l'Amérique [du Sud] »... En général, la réception critique de ces années-là est imprégnée d'un imaginaire de « l'international », comme si la possibilité de se produire ailleurs était un signe de réussite, celle-ci étant tout de même liée à la fierté de représenter son propre pays dans

---

<sup>51</sup> Voir, ci-dessus note YEPES.

d'autres coins du continent. À travers ces intitulés, on voit également la démarche interculturelle adoptée par le duo dans la constitution de son répertoire. Si au départ ils portent avec eux les chorégraphies, les costumes et les partitions des danses des Andes et du littoral atlantique, dont le bambuco et la cumbia, grâce aux échanges entre pairs, ils apprendront à danser le cachullapi de l'Équateur, la marinera du Pérou, la cueca du Chili, la samba et le malambo de l'Argentine, le candombe de l'Uruguay, entre autres. Cette diversité du répertoire consolide chez eux un sentiment d'unité sudaméricaine, que Darío exprime ainsi : « Nous sommes décidément deux amoureux du folklore sudaméricain ; les danses nous disent clairement que l'Amérique est une seule nation, qu'il y a une fraternité entre nous tous<sup>52</sup> ». Plus de cinquante ans après, Ofelia explique que c'était pour eux « comme une évolution » et que grâce au partage de savoir-faire avec d'autres duos, c'est-à-dire « l'interrelation<sup>53</sup> », et qu'au-delà des « légères variations », ils ont vu ce que les danses folkloriques sudaméricaines avaient en commun, par exemple, les gestes avec le chapeau et le foulard, ou bien le mouvement rapide des pieds connu comme el zapateo. Et Ofelia d'affirmer aussi que « América Latina foclóricamente es una ».

#### Élans novateurs : industrialización, modernización, estilización

« nous avons décidé de former un duo avec un style bien propre à nous, c'est-à-dire, du folklore moderne<sup>54</sup> ». Darío

Le désir de rendre les numéros de plus plaisants aux yeux des publics des quartiers, pousse Los Darof à réinterpréter les traditions régionales. D'un côté, il fallait garder l' « authenticité paysanne » des danses, et se tenir à l'écart d'un certain luxe ornemental. Par exemple, selon la leçon de Jacinto Jaramillo, garder la dramaturgie de la coquetterie et les « bases » caractéristiques de el bambuco : « los boledados, el escobillado, les huitis, etc. ». Mais d'un autre côté, il fallait aussi « faire des sacrilèges, c'est-à-dire, d'y mettre un peu de portés, de tours, de battements ». À l'occasion d'une soirée à l'Instituto Filológico, l'élan innovant du duo se serait pleinement manifesté : « nous étions déjà très

---

<sup>52</sup> « Se nos quedó en el tintero », Montevideo, début 1963.

<sup>53</sup> « Les collègues de danse scénique étaient des Argentins, des Chiliens, des Péruviens, en groupes ou en duo... mais il y avait beaucoup de duos acrobatiques, il y en a qui nous a marqués, ils aimaient tout cela et ils nous parlaient, nous poseaient des questions et ainsi venait l'interaction [...] Ce [gain] d'expériences folkloriques, de folklore latino je veux dire, nous a beaucoup enrichis. Et je te le dis encore une fois : quant au folklore, l'Amérique latine est une, avec de légères variations ». Entretien avec Ofelia Betancur Rueda.

<sup>54</sup> « Se nos quedó en el tintero », art. cit.

osés, nous faisons des choses impressionnantes ». Les traces de son contact avec la danse classique on les observe dans le travail des jambes et des pieds qui accompagne l'interprétation des danses folkloriques. Elle considère que la danse classique est la source des tours qu'elle a toujours proposés à ses élèves, un travail que ses deux enfants – Juliana et Francisco – reconnaissent comme étant caractéristique de sa pédagogie. D'autres choix d'interprétation apparaîtront au moment où ils devront répondre aux attentes des programmeurs et des publics « à l'international ». Ofelia affirme avec emphase qu'« [ils n'ont] jamais fait de rock » : le souci pour le respect de l'« authenticité paysanne » de la guabina ou du bambuco, qui exigeait une attitude « pudique » ou « timide », et qui sans doute alimentait le sentiment d'appartenance à une grande famille latino-américaine différente de l'Amérique du Nord, n'était apparemment compatible avec l'ouverture aux codes spectaculaires provenant de ce pays. Mais paradoxalement elle dit qu'ils faisaient des « numéros internationaux, sur du jazz ». Dans cet ordre d'idées, l'admiration que Darío a toujours témoignée à George Chakiris, l'un des protagonistes [le comédien qui joue le rôle de Bernardo, le chef de Sharks portoricains] du film *West Side Story* (1961), à qui il ressemblait dans son apparence physique, et qu'il s'amusait à imiter en faisant les suspensions avec les bras ouverts de la célèbre chorégraphie de Jerome Robbins<sup>55</sup>, n'est nullement anecdotique. Car en l'occurrence, l'identification à une célébrité révèle le goût pour une certaine façon de bouger.

Dans le parcours de Los Darof, la manifestation la plus évidente de la cohabitation, mais aussi de l'hybridation des genres culturels de l'Amérique du Sud et ceux de l'Amérique du Nord est probablement leur inclusion dans le programme de la présentation de Bill Haley et ses comètes, des stars du rock'n roll, le 25 novembre 1961 à l'Embassy, un club de Lima. D'autres performers figuraient à côté de la tête d'affiche de ce « spectacle rythmique éblouissant » : Tino Amigo, Virgilio Azahara, Alicia Cambel, entre autres. « Là, nous avons vraiment eu la trouille, le show durait entre deux et trois heures ; nous avons fait de notre mieux pour nous préparer ; nous avons fait du folklore, quelque chose de moderne, mais aussi du mambo et de la rumba ». La rencontre avec Tino Amigo, un groupe argentin de danses jazz, aura été très inspiratrice ; elle se souvient qu'ils étaient très « créatifs » et qu'ils faisaient un type d'« acrobatie plus proche du classique que du cirque ». Ces « acrobaties » correspondent surtout à des portés. Quelque chose du dynamisme attribué aux danses venues des États-Unis s'est glissé dans les numéros du duo. Dans ce processus de « modernisation du folklore », pour user de termes de Darío, les modifications des costumes sont progressivement arrivées afin de renforcer l'attractivité des numéros. La confection et la manipulation des jupes, plus courtes que dans le costume

---

<sup>55</sup> Entretien avec Francisco Arboleda Betancourt, fils aîné du couple.



traditionnel, mais toujours avec du volume, est ainsi devenu un trait caractéristique de la stylisation recherchée par Los Darof : « oui, il fallait que la jupe soit plus courte parce que nous faisons la partie internationale, et de toutes façons à chaque endroit il fallait regarder la partie commerciale pour qu'on nous embauche ».

#### d) Une activité professionnelle liée aux industries naissantes du XX<sup>e</sup> siècle

Lorsque Los Darof rentrent en Colombie, en décembre 1963, le Conservateur Guillermo León Valencia est le président de la République. Conformément à l'alternance politique convenue, le Libéral Carlos Lleras Restrepo lui succédera entre 1966 et 1970. La mobilité sociale du duo à son retour se produit au milieu de plusieurs processus sociopolitiques marquants. Alors que nombre de mouvements portés par les paysans et les classes travailleuses urbaines voient le jour, les classes moyennes vont aussi s'impliquer dans la militance politique. Mais l'émergence concomitante des guérillas de gauche entraînera la stigmatisation, voire la criminalisation de ces classes moyennes mobilisées, qui finissent par être exclues du jeu politique établi par les deux partis traditionnels avec el Frente Nacional. Paradoxalement, l'exclusion politique des classes moyennes s'accompagne de la mise en œuvre de dispositifs institutionnels destinés à leur faciliter l'acquisition de certains biens : logement propre, électroménagers, voiture<sup>56</sup>... Elle coïncide aussi avec les programmes d'extensión cultural de la mairie de Bogotá, avec le tournant commercial pris par la télévision, et avec la promotion de l'industrie touristique au niveau national. Dans chacun de ses contextes, Los Darof trouveront des opportunités pour exercer leur métier de danseur.

En 1964, quelques mois après la naissance d'Alma, leur deuxième enfant, à la suite de quelques contrats à Cali et Manizales, le couple décide de migrer à Bogotá. Avec une population d'environ 1 406 230 habitants – selon le recensement de 1965 <sup>57</sup> –, la capitale présentait une activité sociale et commerciale qui promettait de meilleures perspectives de travail. Ofelia se rappelle qu'en ce moment d'extrême difficulté, ils ont d'abord habité dans une chambre dans Las Cruces – quartier pauvre mitoyant le centre historique –, et qu'ensuite, sa mère et les deux enfants les ont rejoints dans un logement à l'autre bout du centre ville, pas loin du grand hôtel Tequendama, sur l'avenue Caracas. Sans donner des précisions sur leurs premiers contrats, elle dit que la situation économique du foyer

---

<sup>56</sup> ACOSTA Luisa, « Cincuenta años de pantalla chica... », art. cit., p. 275.

<sup>57</sup> Selon le recensement de 1965. Voir ACOSTA, « Cincuenta años de pantalla chica... », art. cit., p. 275.

commence à s'améliorer lorsque Harry Gayner<sup>58</sup>, un haut cadre de la Empresa Colombiana de Turismo<sup>59</sup>, les a vus danser : « par un hasard quelconque il est allé à cet événement et il a été émerveillé et donc il nous a dit, "venez, faisons un arrangement pour que vous travailliez avec nous en tourisme", en commençant par la Media Torta ». Une chronique déjà citée abonde dans son sens<sup>60</sup>. Au pied d'une photo où ils figurent avec les costumes de la cumbia caribéenne, il est indiqué qu'avec « ce couple de danseurs autochtones colombiens » lors de la Première Convention de tourisme à l'Hôtel Cordillera de Bogotá, « le folklore n'a pas brillé par son absence ». Une autre chronique<sup>61</sup> nous apprend que grâce à une invitation de la Empresa Colombiana de Turismo ils ont dansé dans le cadre de la convention de APSA<sup>62</sup>, événement qui réunissait d'« importantes personnalités des affaires internationales ».

En 1965, après la naissance de Juliana, leur troisième enfant, ils commencent à travailler dans des émissions télévisées<sup>63</sup>, renouant avec l'expérience du plateau qu'ils avaient connue auparavant. Mais sur le petit écran, les danses folkloriques doivent partager leur visibilité avec les chansons et les danses pop. Entre 1966 et 1969, ces dernières sont surtout diffusées par El Club del Clan, version colombienne d'une émission conçue en Argentine. Fidèle à son éclectisme, Darío y participe aussi, dans des chorégraphies où quatre jeunes filles l'entourent, l'inscription go-go figurant sur les dessins de la scénographie du plateau<sup>64</sup>. Un peu plus tard, en 1968, vers la même époque où il devient un partenaire régulier de la danseuse de ballet classique Ana Consuelo Gómez au Canal 7, los Darof rejoindront Mirta Sasenu et Carlos Gavito, un couple de tango venu de l'Argentine, sur le plateau de télévision. Ce sera l'une des dernières occasions où Ofelia et Darío dansent en duo. À partir de ces années-là, les inégalités homme-femme et les rivalités professionnelles à l'intérieur du couple, vont se mêler aux désaccords affectifs qui entraîneront leur séparation.

---

<sup>58</sup> Geithner étant son nom officiel.

<sup>59</sup> Créée sous le gouvernement de la Junta Militar, par le décret 272 du 29 octobre de 1957, l'entreprise avait pour but d'encourager le développement du tourisme en collaboration avec les agences et les entreprises de transport opérant dans le pays.

<sup>60</sup> « Avec "Los Darof" et leurs interprétations Nos ythmes parcourirent l'Amérique [du Sud] ».

<sup>61</sup> « El Dorado el vuelo ».

<sup>62</sup> Probablement Aerolíneas Peruanas S. A.

<sup>63</sup> Sur les photos datées de janvier 1967, ils apparaissent dans un studio de télévision en costumes de cumbia et de guabina.

<sup>64</sup> Série de photos datées de 1965-1966.

## Bibliographie

- ABADÍA MORALES Guillermo, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977 (3<sup>e</sup> éd.).
- ACOSTA Luisa, « Cincuenta años de pantalla chica: algunos hitos de la vida privada », in BORJA Jaime et RODRÍGUEZ Pablo, *Historia de la vida privada en Colombia*, t. 2, Bogotá, Taurus, 2011.
- ARCHILA Mauricio, « El Frente Nacional : una historia de enemistad social », *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n° 24, 1997.
- ARNOUX Elvira et DEL VALLE José, « Las representaciones ideológicas del lenguaje. Discurso glotopolítico y panhispanismo », *Spanish in Context*, n° 7-1, 2010, p. 1-24.
- ATUESTA Juliana, CARVAJAL Bibiana, LAGOS Andrés, ROA Margarita, *Huellas y Tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2014.
- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- BETANCUR RUEDA Ana Ofelia, *Del Naufragio hacia la Orilla*, Bogotá, Editorial Exitos, 2015.
- BEURÉ Fanny, *That's entertainment*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.
- BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit "populaire" ? », in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013 (1<sup>re</sup> éd., 1983), pp. 23-51.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, t. 1, Paris, Gallimard, 1990 (1980).
- GARCÍA CANCLINI Néstor, « Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular? », *Diálogos de la comunicación*, n° 17, 1987.
- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44.
- HALL Stuart, « Notas sobre la deconstrucción de "lo popular" », *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984.
- HERNANDEZ SALGAR Oscar, *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*, La Habana, Casa de las Américas, 2014.
- HOGGART Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970 (1<sup>re</sup> éd., 1950).
- MICHAUD Marie-Christine et al. (dir.), *Ici, là-bas, ailleurs : le transnationalisme dans les Amériques (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Rennes, Les Perséides, 2022.
- OCAMPO José, *Historia económica de Colombia*, Bogotá, Siglo XXI, 1987.

OESTERREICHER Wulf, 1994. « Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología », in T. Kotschi, W. Oesterreicher, & K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Iberoamericana, 1994, p. 317-340.

OROZCO Natalia (dir.), *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*, Bogotá, Alambique, IDARTES, Ministerio de Cultura, 2012.

PARRA GAITÁN Raúl, *El potro azul : vestigios de una insurrección coreográfica*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2015.

PARRA GAITÁN Raúl, *Revelaciones. Un siglo de la escena dancística colombiana*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2019.

PÉCAUT Daniel, *L'Ordre et la violence. Évolution sociopolitique de la Colombie entre 1930 et 1953*, Paris, EHESS, 1987.

REVEL Jacques, *Jeux d'échelles : la microanalyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996.

SILVA Renán, « República Liberal y cultura popular en Colombia, 1930-1946 », *Documentos de trabajo*, n° 53, Cali, CIDSE, 2000.

SILVA Renán, « Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 », *Historia y Sociedad*, n° 8, 2002.

SANTAMARÍA DELGADO Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2014.

SALDARRIAGA VÉLEZ Oscar, « Historia de la pedagogía como historia de la cultura : ¿entre historia de las ideas e historia social ? », *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 44/1, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

WADE Peter, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, tr. Adolfo González Henríquez, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2003.