

Nº. 2

Diciembre, 2021

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN IPECIANA

LUIS EDUARDO DUARTE VALVERDE

Semilleros de investigación 2021

EDUARD MAR

La creación escénica como un diálogo entre la tradición y lo contemporáneo

JEAN PAUL GIRALDO RODRÍGUEZ

Salves de Domingullo ¿antifonas marianas devocionales afro-norte-caucanas?

CLAUDIA MARCELA SÁNCHEZ MORALES

En la corriente

KAROL TATIANA GARDONA

El teatro comunitario: la posibilidad del encuentro

ESTUDIANTINA DEL IPC

La sistematización de experiencias como práctica de investigación

RICARDO ALBERTO COSME BENAVIDES

Una mirada sobre la influencia del ballet clásico en la danza folclórica colombiana

JOHN JAIRO QUIÑONES HURTADO

Lo tradicional y su importancia en la conservación de la identidad de un pueblo

NELSON ANDRÉS MERA IDÁRRAGA

De la marimba a las cuerdas

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN IPECIANA



Alcalde de Santiago de Cali
Jorge Iván Ospina

Instituto Popular de Cultura
Carolina Romero Jaramillo
Directora

Dirección y edición:
Luis Eduardo Duarte Valverde

Asistente editorial:
Claudia González González

Comité editorial:
Carolina Romero Jaramillo
Luisa Esperanza Gómez
Nabil Bechara
Yuliana Quiceno
Luis Eduardo Duarte Valverde
Raquel Hernández

Diseño, diagramación e ilustración:
Cuántika Studio
(Juan Sebastián Martínez, Verónica Wiedmann y
Juliana López Vargas)

.....
Cuadernos de Investigación Ipeciana N.º 2 (Edición anual)
Diciembre de 2021
Santiago de Cali

ISSN: 2744-9734
Edición de 500 ejemplares

Impresión:
Imprenta Departamental (Impretics)

Todos los derechos de esta revista están reservados, pero puedes prestarla y usarla con fines académicos. Las reproducciones o distribuciones deben ser autorizadas por medio escrito por parte del Instituto Popular de Cultura.



Autores

- © Carolina Romero Jaramillo
- © Luis Eduardo Duarte Valverde
- © Eduard Mar
- © Jean Paul Giraldo Rodríguez
- © Claudia Marcela Sánchez Morales
- © Karol Tatiana Cardona
- © Diego Germán Gómez García
- © Salma Canabal Quintero
- © Santiago Castiblanco Aguilar
- © Christian Bolaños Velasco
- © Christian Parra Villa
- © Juan Pablo Torres León
- © Vanessa Jordán Beggelli
- © Ricardo Alberto Cosme Benavides
- © John Jairo Quiñones Hurtado
- © Nelson Andrés Mera Idárraga

Tipografías:

TT Tricks (Cuerpo de texto)
Space Grotesk (Titulares)

Papel:

Bond 90 gr. blanco (internas)
Propalcote 300 gr. (carátula)

CONTENIDO

Cuadernos de investigación	5
Semilleros de investigación 2021	8
La creación escénica como un diálogo entre la tradición y lo contemporáneo	22
Salves de Domingullo ¿antifonas marianas devocionales afro-norte-caucanas?	28
En la corriente	38
El teatro comunitario: la posibilidad del encuentro	48
La sistematización de experiencias como práctica de investigación	55
Una mirada sobre la influencia del ballet clásico en la danza folclórica colombiana	67
Lo tradicional y su importancia en la conservación de la identidad de un pueblo	75
De la marimba a las cuerdas	83

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN

Investigar, una tarea permanente desde las artes



Carolina Romero Jaramillo
Directora del Instituto Popular de Cultura, fue coordinadora del nodo en la Red de Bibliotecas Públicas de Cali, Coordinadora de la Biblioteca y Centro Cultural Nuevo Latir y Coordinadora Académica de la Universidad del Valle, sede Palmira, donde dio varios cursos, ha trabajado en proyectos con el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Cultura. Además, tiene 12 años de experiencia como docente.

El Instituto Popular de Cultura, por primera vez ha logrado consolidar una publicación que incentiva la producción escrita, por ello, también la organización del pensamiento, así como los conocimientos que de manera permanente el cuerpo docente de la institución produce a partir de sus lecturas, exploraciones, experimentaciones, creaciones artísticas, la interacción con sus estudiantes y diversas comunidades. Era urgente y necesario asegurar este trabajo de *Cuadernos de Investigación* y esta vez, la segunda edición continúa visibilizando la producción de conocimiento desde cada escuela de formación ipeciana.

En el ejercicio de la enseñanza-aprendizaje, hay construcción, deconstrucción y el nacimiento o renovación de líneas de pensamiento, es fundamental que esto no quede en la intimidad de la tarea docente, sino que se socialice a través de publicaciones como esta. En esta ocasión, los temas se abordan desde asuntos como la “Experimentación artística y proyección comunitaria”, donde las mujeres y hombres profesionales que hacen posible la formación desde los programas académicos, dejan ver sus procesos y desarrollos que aportan definitivamente al universo académico desde las artes.

En esta edición encontraremos artículos alrededor de la relación entre el documentalismo y la dramaturgia; la creación escénica, la tradición y lo contemporáneo; las expresiones de antífonas devocionales y su relación con la tradición oral; lo tradicional y la conservación de identidades; un reconocimiento a la trayectoria al grupo representativo de la Escuela de Música del IPC “La Estudiantina”; las músicas tradicionales entre la marimba y las cuerdas; el ballet y las danzas folclóricas; el teatro comunitario y su vínculo con la cultura popular. Como se puede observar, la diversidad está presente arrojando miradas determinantes a los procesos formativos en la institución.

Invitamos a la lectura, reflexión y al diálogo de saberes a partir de estos textos, que están en permanente circulación, entre dudas, preguntas y algunas respuestas tentativas que dan luces y caminos que facilitan el desarrollo investigativo del Instituto Popular de Cultura, fortaleciendo la posibilidad de ser Educación Superior.

SEMILLEROS DE INVESTIGACIÓN 2021

Producción de conocimiento desde las artes populares en el IPC



Luis Eduardo Duarte Valverde

Doctor y máster en filosofía contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona – España, Licenciado y magíster en filosofía de la Universidad del Valle – Colombia. Actualmente es coordinador del Centro de Investigaciones del IPC.

En materia de investigación, el año 2021 marca un hito para la historia de la producción de conocimiento del Instituto Popular de Cultura, principalmente, porque después de mucho tiempo el Centro de Investigaciones cuenta por primera vez con una ficha de inversión propia en el “Plan de Desarrollo Distrital”, a partir del proyecto de conformación de cuatro semilleros de investigación, uno por cada escuela. En atención a ello se han podido desarrollar una serie de valiosas actividades en el proceso de formación y conformación de los semilleros. De manera general, algunas de ellas han sido, por ejemplo, el diplomado en “Educación e Investigación Popular”, las salidas de campo con los grupos de investigadores en formación de cada escuela, la formación constante con especialistas y talleristas, la renovación de la bibliografía y las publicaciones por cada semillero, entre otras actividades.

A continuación, y en colaboración con los coordinadores y monitores de los semilleros de investigación, se describen de manera sucinta las principales preocupaciones y proceso de cada semillero en su etapa inicial:

Semillero en Músicas Populares Identitarias

Tomando como referencia la metáfora de la semilla, comprendida como un estado latente de posibilidades que necesitan ser cultivadas para germinar, crecer y manifestarse, el semillero de Investigación en Música del IPC se ha concebido como un espacio de intercambio de experiencias académicas, en favor de

fortalecer la capacidad crítica, creativa y reflexiva de sus participantes. En consecuencia, se ha incentivado el desarrollo de habilidades investigativas a través de la construcción colectiva de un proyecto de investigación, donde el quehacer artístico y pedagógico han tenido lugar en la construcción de conocimiento desde y para el instituto.



Figura 1. Semillero de investigación en Música Instituto Popular de Cultura (Fotografía: Leonardo Linares)

Durante el semestre 2021 – B, el semillero de música ha encaminado sus preguntas hacia las prácticas e identidades que han sustentado las nociones sobre lo popular, lo tradicional y lo folclórico en las músicas; y cómo estas concepciones han orientado el ejercicio artístico y pedagógico en la Escuela de Música del IPC. Para ello, se eligieron como espacio de reflexión a los módulos de músicas tradicionales y

populares vinculados directamente con las músicas colombianas, ubicando así cuatro necesidades que sustentaron la construcción del proyecto de investigación: 1) cómo desvincular la práctica pedagógica y musical de discursos esencialistas o puristas que han anclado estas expresiones al pasado y a una identidad nacional; 2) cómo darle lugar a la constante transformación que viven las músicas de identidad tradicional y popular; 3) qué género musical facilitaría la realización de estas observaciones en el contexto educativo del IPC; y 4) cómo ampliar las herramientas didácticas, que además de la cultura escrita, incluyan la oralidad, la auralidad y la imitación como recurso de transmisión cultural propio de estas músicas, dentro y fuera de la academia.

Es así, como se planteó la propuesta de investigación sobre las “Onomatopeyas como recurso de aprendizaje en músicas populares y tradicionales: el caso del bambuco como sistema musical colombiano”, en consideración de las onomatopeyas como recurso de transmisión cultural y del bambuco como género musical en continua transformación. De esta manera, se les ha permitido a los semilleristas cuestionarse por las músicas como parte de la vida desde una perspectiva crítica, incluyendo en esta comprensión otro tipo de reflexiones más allá de lenguajes universalistas, objetos y medios sonoros.



Figura 2. Identidades y prácticas de músicas populares y tradicionales en el IPC (Fotografía: Leonardo Linares)

Esto también con el propósito de profundizar en torno a la construcción colectiva de la actividad artística, pues esta no siempre se da por actos que ocurren en solitario, ya que el artista no es un sujeto aislado de la sociedad y la creación tampoco es ajena a la relación con la comunidad, más aún en artes populares, que tienden a privilegiar las experiencias comunitarias desde donde se le da sentido a la realidad. Así, se reconoce como participe del entramado de relaciones que se vislumbran en la ecología de saberes y que además, pueden dar cuenta del musicar, bajo una concepción procesual, ritual y humana de las músicas que va más allá del producto artístico terminado.

Finalmente, como parte de las acciones del semillero, se espera sistematizar esta experiencia de investigación en torno a la problematización de lo popular y de lo tradicional en las músicas dentro del contexto del IPC; además de sentar las bases para el desarrollo de una obra de construcción colectiva y procesual con los semilleristas, llamada “Concierto Onomatopéyico Colombiano”, como contribución musical emergente de esta investigación.

Semillero de Artes Plásticas

Las acciones adelantadas hasta el momento en el semillero de la Escuela de Artes Plásticas del IPC, se han orientado desde el pensamiento ecológico a través de las artes expandidas, viendo en esta concepción una opción de transformación pedagógica frente a las prácticas de enseñanza y aprendizaje, tanto de las artes en plural como de las artes plásticas en singular. De este modo, el semillero pretende construir de manera conjunta y colectiva otras posibilidades de habitar la tierra y el cuerpo, los cuales se han concebido como territorios de creación, teniendo al afecto como principio para la construcción de experiencias significativas de aprendizaje.



Figura 3. Semillero de la Escuela de Artes Plásticas Instituto Popular de Cultura (Fotografía: Leonardo Linares)

Lo anterior, con el objetivo de fortalecer el intercambio de saberes entre estudiantes y docentes, en beneficio del desarrollo de prácticas más colaborativas que descentren el ejercicio del diálogo cerrado entre el autor y la obra. Igualmente, se busca el establecimiento de sinergias entre las dos líneas de investigación proyectadas: gráficas urbanas populares y gestión artística desde las artes plásticas, mediante ejercicios y actividades que respondan al reconocimiento de ambas perspectivas.

Desde el periodo académico 2021B, el Semillero de Investigación en Artes Plásticas del IPC, se encuentra trabajando como un primer acercamiento temático “Las Malas Yerbas”, a la luz de los conceptos sobre lo popular y lo tradicional en las artes, con el fin de indagar sobre las especies arvenses o plantas que se han considerado como malezas. Para ello, parten de tres dimensiones de acción investigativa que buscan: 1) recuperar la memoria colectiva frente a los usos y beneficios de estas plantas para el bienestar de las comunidades; 2) explorar la construcción de los imaginarios sociales en torno de la indignación que ha suscitado este término como referente de individuos que deben ser descartados de una sociedad; y 3) reflexionar los procesos agroindustriales que han posicionado unas lógicas de producción dentro del hacer de las artes plásticas y el ecosistema.

De este modo, se espera que este flujo de perspectivas se movilice a través de la exploración gráfico – plástica, como posibilidad de indagación experimental, sensorial y sensible, nutrida por la riqueza visual y estética para la creación de productos visuales, cuyas construcciones de sentido permitan otras

posibilidades de leer el mundo, considerando también un abanico de formas de producción más respetuosas con el ambiente.



Figura 4. Semillero de Artes Plásticas acercamiento temático “las malas yerbas”. (Fotografía: Leonardo Linares)

Con relación a las actividades de formación, hasta la fecha el Semillero de Investigación en Artes Plásticas del IPC, ha tenido diversos encuentros orientados hacia la indagación en torno de la pregunta “¿qué es la investigación en las artes plásticas?”. Esto ha generado sendas reflexiones a partir de diferentes documentos, artículos, podcast y videos, en espacios de experiencia colectiva e individual mediante ejercicios como el trueque, la siembra, la creación de mapas mentales y el foto-paseo, registrando “las malas yerbas” por el barrio, con el fin de recopilar la información y elaborar un libro cartonero como bitácora de trabajo.

Cada uno de estos encuentros ha tenido a su vez, como eje rector la respuesta a una pregunta específica que ha permitido la realización de un debate amplio y polifónico, en beneficio del fortalecimiento de habilidades críticas entre los participantes del semillero. Además, durante este tiempo de trabajo también se estableció la primera visita a los puestos de yerbatería de la comunidad en la galería del barrio El Porvenir, iniciando la construcción de un primer vínculo que permita el tejido de trabajo con las comunidades que hacen parte del espacio en el que también habita la comunidad ipeciana, al igual que el intercambio con diversos colectivos de artes plásticas de la ciudad de Popayán en el marco de las actividades de colaboración trazadas con el Centro de Investigaciones del IPC.

Semillero de Danzas Folclóricas

Durante el periodo académico 2021B, la labor del Semillero de Investigación de Danzas Folclóricas Colombianas del IPC ha partido de la construcción de la palabra semillero, con el fin de entretener los saberes situados que permitan crear un concepto colectivo del lugar y la posición desde donde se está indagando. Esto, por medio de las preguntas sobre ¿cómo se puede forjar entre todos el conocimiento de manera horizontal, sin la limitación de la relación vertical de la diada maestro-alumno? y ¿cómo cada integrante del semillero, ya sea estudiante, egresado, coordinador o profesor, tiene algo para aportar a este espacio?, entendiendo que este conocimiento puede

incidir de alguna manera en las concepciones que guíen las actividades y generaciones venideras.



Figura 5. Semillero de Investigación de Danzas Folclóricas Colombianas del Instituto Popular de Cultura. (Fotografía: Leonardo Linares)

Por su parte, como dimensión de análisis de la investigación que actualmente se desarrolla en el semillero, se ha proyectado el diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo a través de la danza y el rito fúnebre, surgiendo de este eje temático el siguiente cuestionamiento: ¿cómo se pueden integrar elementos de la danza tradicional colombiana desde la perspectiva de la danza contemporánea, teniendo como caso el “chigualo” o “gualí” y el “alabao”? De este modo, se comprende que hay diversas maneras de representar estos rituales y el ejercicio investigativo del semillero, centrándose en establecer esas posibilidades de diálogo que proporcionan las artes populares.

En este orden de ideas, las actividades de formación se han encaminado hacia el fortalecimiento de habilidades de indagación entre los semilleros, así como en la definición de conceptos y contextualización histórico, social y dancístico de estos rituales fúnebres, los cuales se han desarrollado culturalmente en la región del Pacífico colombiano, siendo realizados tras el fallecimiento de niños menores de 8 años (chigualo o gualí) y adultos (alabaos), en los que se integran danzas, cantos y para el caso de los infantes, juegos tradicionales, con el fin de acompañar la familia durante la despedida y hacer más llevadero el dolor de la pérdida.



Figura 6. Semillero de Danzas, fortalecimiento de habilidades de indagación entre los semilleros (Fotografía: Leonardo Linares)

Como trabajo de campo para ahondar en el tema, también se ha realizado un intercambio de rituales personales y familiares vinculados con la cultura del Pacífico colombiano. Realizando además salidas pedagógicas e investigativas con el fin de ampliar las habilidades de observación y reflexión, al tiempo que se tiene la oportunidad de explorar el territorio de donde emergen estos rituales marcados por la cultura afrocolombiana.

Semillero de Teatro Popular

El proceso que el Semillero de Teatro del IPC ha llevado a cabo durante el semestre 2021B, se ha enfocado en la construcción de la línea de investigación “Sistemas de enseñanza, creación y gestión en el teatro popular del Instituto Popular de Cultura”, de la cual se han desprendido tres sublíneas: 1) prácticas de enseñanza del teatro popular; 2) prácticas de creación del teatro popular; y 3) prácticas de gestión del teatro popular.

En adición a esto, se ha trabajado en la construcción conjunta del proyecto de investigación, que ha tenido como propósito la problematización de lo popular en el teatro, partiendo del teatro de animación como eje de análisis, del cual se ha planteado como pregunta guía “¿Cómo la animación teatral puede aportar a los procesos de enseñanza y creación del teatro popular en contextos comunitarios?”. Esto, bajo la necesidad de identificar, conocer y reconocer metodologías, prácticas y líneas propias del teatro popular, que se hayan venido realizando de manera directa e indirecta entre estudiantes, egresados y exponentes del teatro en Cali vinculados con la Escuela de Teatro del IPC.



Figura 7. Semillero de Teatro del Instituto Popular de Cultura (Fotografía: Leonardo Linares)

Lo anterior, teniendo en cuenta que tanto las líneas de investigación, como las herramientas didácticas del teatro de animación, apenas empiezan a ser un proyecto de resonancia para la formación de la Escuela de Teatro del IPC. En consecuencia, esta investigación también permite trazar algunos propósitos a ejecutar, implicando la revisión documental de las experiencias sobre el teatro popular y comunitario en el Instituto Popular de Cultura, el análisis y reflexión en torno al concepto de lo popular en las prácticas teatrales y la construcción de herramientas para la animación teatral, así como la reconstrucción del inventario de saberes acerca de dichas prácticas populares identificadas por los semilleros.

Siguiendo este orden de ideas, las actividades de formación en el semillero se han desarrollado en cuatro (4) fases correspondientes a la implementación del proyecto, considerando; 1) la fundamentación conceptual; 2) la formación investigativa; 3) el

trabajo de campo o actividades pedagógicas; y 4) la sistematización y consolidación de la información, con el fin de diseñar y publicar un manual o cartilla que recoja las prácticas de creación, gestión y enseñanza en teatro desde el Instituto Popular de Cultura, la cual se pretende convertir en una guía para futuras experiencias educativas e investigativas.

Dicho esto, dentro de las dinámicas de ejecución del Semillero de Investigación de Teatro del IPC, los participantes han recibido herramientas de conceptualización y construcción del significado del carácter popular del teatro a nivel de creación y enseñanza, como énfasis en la práctica investigativa a desarrollar. Así, se han formulado ideas tanto en la parte práctica como teórica desde ejercicios teatrales en la creación y la gestión del teatro popular dentro del trabajo comunitario.



Figura 8. Sistemas de enseñanza, creación y gestión en el Teatro Popular del IPC (Fotografía: Leonardo Linares)

De igual manera, se han proyectado ejercicios de escritura, reflexión y análisis de sus propios trabajos o experiencias como agentes culturales y artísticos, además de la realización de conversatorios de exponentes de teatro popular en la ciudad y el país. Del mismo modo, se han desarrollado salidas de campo que permitan conocer experiencias de los mismos participantes y ser partícipes de intercambios, tejiendo saberes emergentes sobre los conceptos trabajados, para nutrir y motivar estos procesos investigativos en la escuela.

Consolidación de intercambios interdisciplinarios

Salidas de Campo

El Instituto Popular de Cultura lleva a cabo actualmente el proyecto de “Fortalecimiento de las acciones de formación de semilleros de investigación artística y cultural en Santiago de Cali”, dentro del cual se realizaron intercambios de saberes con diferentes entidades y colectivos a través de la participación de los integrantes de los semilleros de investigación de las cuatro escuelas de formación académica en salidas de campo que facilitaron el diálogo y la circulación de conocimiento; constituyéndolas en una estrategia que fortalece la formación integral, la comprensión de la realidad social y la articulación entre la teoría y la práctica dentro de los procesos de formación artística.

La primera se desarrolló en la ciudad de Bogotá del 13 al 15 de noviembre de 2021, gracias al enlace con la Fundación Instituto Folclórico Delia Zapata Olivella, entidad liderada por la maestra Edelmira Massa Zapata. En dicha experiencia formativa participaron los semilleros de danzas, teatro y música,

conformados por maestros, estudiantes y egresados. El intercambio fue concebido dentro de lo interdisciplinar, como reflexión permanente de la necesidad de vincular las experiencias formativas de las diferentes escuelas, sus posibilidades de interacción y creación colectiva. Se contó con ejercicios teatrales en donde cuerpo, voz y expresión hacen parte de las herramientas artísticas para la consolidación de propuestas de creación, participando también de la muestra escénica del trabajo reciente del grupo de la Fundación, a través del montaje las “Fábulas de Tamalameque: Un viaje inesperado”, una adaptación libre basada en la novela literaria de Manuel Zapata Olivella las “Fábulas de Tamalameque: Los animales hablan de paz”.



Figura 9. Salida de Campo Bogotá 2021, Semilleros de investigación en danzas, música y teatro Instituto Popular de Cultura. Fotografía Leonardo Linares.

Figura 10. Fábulas de Tamalameque, Un viaje inesperado. Fundación Instituto Folclórico Delia Zapata Olivella. Fotografía Leonardo Linares.



Figura 11. Salida de Campo Bogotá 2021, Semilleros de investigación en danzas, música y teatro Instituto Popular de Cultura. Fotografía Leonardo Linares.



Figura 12. Edelmira Massa Zapata, Salida de Campo Bogotá 2021, Semilleros de investigación en danzas, música y teatro Instituto Popular de Cultura. Fotografía Leonardo Linares.



Figura 13. Obra La Resurrección de los Condenados, Idartes y Corporación La Paz Querida. Fotografía Leonardo Linares.

También hizo parte de la agenda de trabajo el taller de danza y movimiento con la metodología de Delia Zapata Olivella para el aprendizaje de las artes populares de Colombia, ejercicio liderado por la maestra Edelmira, complementado por la obra teatral “La Resurrección de los Condenados”, un proyecto de la Comisión de la Verdad en coproducción con Idartes y la Corporación La Paz Querida, bajo la dirección artística del maestro Misael Torres y Juan Carlos Moyano. Posteriormente, el taller de música e integración posibilitó a los asistentes un ejercicio de experimentación con el cuerpo sonoro y los instrumentos propios de las músicas tradicionales y populares de Colombia; en un ejercicio metodológico que incluyó canto, interpretación, improvisación e integración de diferentes ritmos del país.



Figura 14. Salida de Campo Bogotá 2021, Semilleros de investigación en danzas, música y teatro Instituto Popular de Cultura. Fotografía Leonardo Linares.

Para finalizar la experiencia, los participantes construyeron un ejercicio de creación resultado de la experiencia en todas las áreas, teniendo como pretexto el papel del mito y su representación, así como la importancia de la renovación constante de las formas artísticas de expresión para movilizar la comprensión de los mismos en los territorios. Para los participantes en general la experiencia fortaleció su sentido investigativo en la medida en que permitió la indagación de problemas en diálogo inter y transdisciplinar permanente con las necesidades de la gestión comunitaria, en el que las artes comunican, reflexionan, expresan ideas y utilizan las formas de vida para tal fin.



Figura 15. Salida de Campo Bogotá 2021, Semilleros de investigación en danzas, música y teatro Instituto Popular de Cultura. Fotografía Leonardo Linares.

Figura 16. Luis Duarte, coordinador Centro de Investigaciones IPC y Felipe Guerra, integrante de la Fundación Instituto Folclórico Delia Zapata Olivella. Fotografía Leonardo Linares.



Figura 17. Salida de Campo Bogotá 2021, Semilleros de investigación en danzas, música y teatro Instituto Popular de Cultura. Fotografía Leonardo Linares.

Figura 18. Colectivo Amapola, Semillero de investigación en artes plásticas Instituto Popular de Cultura. Fotografía Daniel Santacruz Londoño.



Para el caso del semillero de artes plásticas, la salida de campo se realizó en la ciudad de Popayán los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2021, en el marco de la Minga del Arte liderada por el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC); y en el que se contó con la posibilidad de intercambiar experiencias con el colectivo artístico Amapola, que le apuesta al tejido social y la construcción de paz a través del arte en búsqueda del cambio social de las comunidades, a través de la experiencia gráfica donde se conjugó el diálogo respecto a la importancia de la recuperación de la memoria y la conservación de la misma, por medio del relato gráfico comunitario.



Figura 19. Viviana Guarnizo, Coordinadora escuela de artes plásticas Instituto Popular de Cultura. Fotografía Daniel Santacruz Londoño.



Figura 20. Salida de Campo Popayán 2021, Instituto Popular de Cultura. Fotografía Daniel Santacruz Londoño.

En la siguiente jornada se tuvo la oportunidad en primer lugar de asistir y caminar junto a la Minga, que dio inicio en el Morro de Tulcán junto con las comunidades ancestrales del territorio, recorrido en el que los participantes del semillero pudieron reconocer en las diferentes manifestaciones que conciben al mundo mismo, como arte en sus diversas formas de vida dentro de la ancestralidad de su cosmovisión. Participaron del conversatorio “Pedagogía de las artes y los lenguajes de la sensibilidad”, que acercó al diálogo cuestionamientos acerca de las formas de expresión propias de los pueblos en concordancia con las formas del mundo y la necesidad de pensar no solo en la técnica, sino también en los sentidos que ellas desarrollan permanentemente en los pueblos ancestrales desde la infancia. Tuvieron además un encuentro con Nelson Hurtado, director de la maestría de Artes Integradas con el Ambiente, de la Universidad del Cauca, en donde se conversó sobre el proyecto *Las Malas Yervas* y las enormes posibilidades de intercambio para 2022 con el semillero de artes plásticas de dicha entidad. Para finalizar el día los integrantes del semillero asistieron a la Muestra de Música y Danza Tradicional, en donde diferentes agrupaciones de las comunidades participaron del encuentro.



Figura 22. Salida de Campo Popayán 2021, Semillero de investigación en artes plásticas Instituto Popular de Cultura. Fotografía Claudia Sánchez.



Figura 23. Nelson Hurtado, UNICAUCA, Semillero de investigación en artes plásticas Instituto Popular de Cultura. Fotografía Claudia Sánchez.

Figura 21. Salida de Campo Popayán 2021, Integrantes de la Minga, CRIC. Fotografía Daniel Santacruz Londoño.



Figura 24. Colectivo Popayork, Semillero de investigación en artes plásticas Instituto Popular de Cultura. Fotografía Claudia Sánchez.



Figura 25. Salida de Campo Popayán 2021, Semillero de investigación en artes plásticas Instituto Popular de Cultura. Fotografía Daniel Santacruz Londoño.



El último día representó para los participantes la maravillosa oportunidad de conocer el colectivo Popayork, que bajo el liderazgo del artista Edinson Quiñones desarrolla un proyecto basado en las prácticas artísticas decoloniales que vinculan al arte como un camino de sanación en donde se reestablezca el vínculo con los ancestros y el territorio. Asistieron también a la Universidad Autónoma Indígena Intercultural (UAIIN), al intercambio de semillas, jornada de reflexión en torno a la autosostenibilidad de los pueblos, el cuidado del territorio y el respeto por las expresiones identitarias de las comunidades. Para cerrar la experiencia, los integrantes tuvieron un encuentro en la Casa Cultural Wipala con Jorge Gómez, maestro en artes plásticas y líder del Colectivo Cultural, quien dio a conocer la iniciativa de trabajo comunitario en territorios golpeados por la violencia a través del muralismo, el barranquismo y el mosaico; técnicas plásticas que generan obras artísticas en, desde, con y para las comunidades; constituyéndose en memoria viva de la historia, los intereses y las necesidades de las mismas.

Para el año 2022 se espera dar continuidad a los procesos de intercambio con colectivos, semilleros y entidades que desde el arte y la gestión comunitaria fortalecen procesos de investigación en la región y el país, para seguir en el proceso de formación permanente de los semilleros y así dar respuesta a la necesidad de poner en diálogo lo interdisciplinar como fortaleza de los procesos misionales de la institución.

Figura 26. Jorge Gómez, Colectivo Cultural Wipala, Semillero de investigación en artes plásticas Instituto Popular de Cultura. Fotografía Daniel Santacruz Londoño.

LA CREACIÓN ESCÉNICA COMO UN DIÁLOGO ENTRE LA TRADICIÓN Y LO CONTEMPORÁNEO

Reflexiones a partir de los procesos
de formación artística del autor en
el Instituto Popular de Cultura

Eduard Mar

Bailarín, coreógrafo y Licenciado en danzas. Formado en El Colegio del Cuerpo (eCdC) de Cartagena de Indias - Colombia. Licenciado en Educación en Danza de la Universidad de Antioquia. Director de Movimiento en Colectivo/MEC, Docente del Instituto Popular de Cultura de Cali, Actualmente es miembro docente del Semillero de investigación en danzas del IPC.



Resumen

Esta publicación comparte la experiencia como docente proveniente de la Danza Contemporánea, y reflexiona acerca del carácter experimental de esta -la danza contemporánea-, tomado como herramienta pedagógica en las asignaturas que se imparten en el programa de danzas del Instituto popular de Cultura desde el año 2018, para el fortalecimiento y construcción del imaginario creativo de los estudiantes en la creación escénica de la danza folclórica y/o tradicional actual.

Palabras clave: danza contemporánea, experimental, folclor, creación.

Abstract

This publication shares the experience as a teacher trained in Contemporary Dance, reflecting on its experimental nature, optimal to develop the courses offered in the Institute of Popular Culture's dance program since 2018, seeking to build and strengthen the students' imaginations in the creation of theatrical work in Folkloric Dance and/or current traditional dance styles.

Keywords: contemporary dance, experimental, folklore, creation.

Todo aquel que alguna vez se encuentre en el estado de improvisar, de crear, de enseñar —a quemarropa— en frente de una o varias personas, no puede olvidar la embriaguez de este momento imprevisible, inesperado que es el fermento y el aroma de la Danza Contemporánea. (Dupuy, s.f., párr.3).

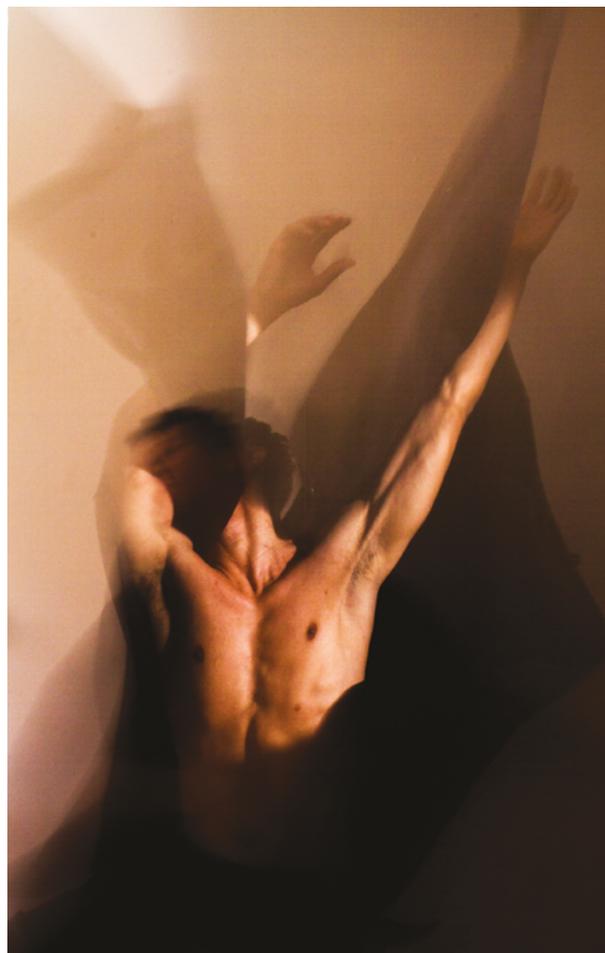


Figura 1. Danza contemporánea.
(Fuente: Leonardo Linares)

A los catorce años del autor del presente escrito, siendo aún un incipiente estudiante de danza en El Colegio del Cuerpo de Cartagena de Indias, descubrió la vocación por la enseñanza; tuvo la oportunidad - de manera inesperada- de enfrentarse a un grupo de niños que con miradas ávidas esperaban sus instrucciones. Aunque sintió que aquel instante lo devoraría por completo, aceptó la peripecia y salió transformado; ese día supo que su deber en este mundo es “entregar” ese conocimiento adquirido.

Ese acto de “entregar” que está ligado a la tradición en la idea de pasar un legado a otro para que lo haga suyo, acompaña actualmente los procesos de formación como parte de la metodología de enseñanza, que apunta a la formación de artistas creadores y no solo de un buen ejecutante, proponiendo que no todo se trate de ilustrar o dar instrucciones precisas de cómo se deben hacer las cosas, sino de ayudar al otro a producir el conocimiento, de ayudarlo a descubrirse a sí mismo, sus capacidades y cualidades en medio de las circunstancias, y además, lo que lleva a reflexionar en este texto, a descubrir ese creador que cada uno lleva dentro. Todo esto, a través del método alternativo del “aprender haciendo”, que permite que cada estudiante desarrolle sus propios intereses, y que a través del proceso de formación detecte los métodos que más le convienen para la construcción de una propuesta artística, y así proponer su visión sin sentir que transgrede sino que gesta; sobre todo si se habla de crear a partir de la tradición.

Desde el primer ingreso como docente al Instituto Popular de Cultura en el año 2018, se imparten clases en la Escuela de Danzas, actualmente en las asignaturas Técnica Danzaria, Danza Contemporánea y Creación en la Danza del programa de Danzas Folclóricas, que desde una perspectiva, la presencia de estas materias en el plan de estudios son una apuesta por la formación integral y actual de los artistas, con una visión estética, artística y escénica, que les permite construir y reconocer su rol

creador en la Danza Folclórica. Por esta razón, como docente proveniente de la Danza Contemporánea, se propone una perspectiva intrínseca creadora y experimental, como eje metodológico de los procesos pedagógicos, a partir del lenguaje y expresiones de las tradiciones y el folclor, considerando que el instituto a través de su escuela de danzas, específicamente dice

“Formamos estudiantes que aporten al desarrollo, preservación, promoción y difusión de la danza folclórica colombiana. Una formación integral basada en el quehacer creativo e interpretativo para su divulgación y proyección permanente”.

Una perspectiva metodológica no sería la misma si fuera una escuela netamente de Danza Contemporánea o un proyecto social en una comuna; cada proceso debe tener un enfoque distinto a pesar de que la finalidad sea la transmisión de experiencias artísticas en danza contemporánea o nuevos lenguajes escénicos. La escuela del IPC tiene un propósito por el que se propone un plan de asignatura -desde una perspectiva y experiencia- dirigido expresamente al programa de danzas folclóricas colombianas, para que a través de los procesos de exploración y experimentación que se realizan en clase, los estudiantes hagan hallazgos y resuelvan incógnitas que les permita descubrir el artista que son y la manera como quieren “darle una voz” a su arte.

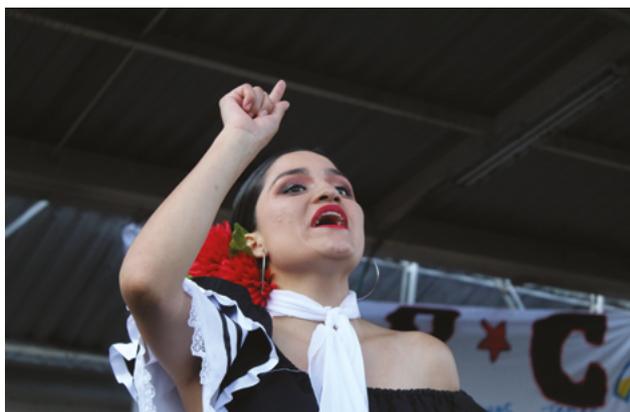


Figura 2. Folclor. Ejercicio escénico de la clase de Creación en la Danza durante el estallido social en el 2021A con el docente Eduard Mar.

La Danza Contemporánea no es fija, no hay una sola manera de hacerla, porque no está hecha sino que se construye en el quehacer, es el imaginario de cada individuo (artista-creador) el que revela el acto creativo de la Danza Contemporánea, independientemente de la variedad de técnicas y/o estilos existentes, lo que prima en este contexto es su carácter experimental.



Figura 3. Experimental. Ejercicio práctico en la clase de Técnica danzaria de los estudiantes de segundo semestre de Danzas folclóricas colombianas 2021B con el docente Eduard Mar.

Nadie te puede enseñar a crear...

Nadie te puede enseñar a crear, porque es cada uno quien debe encontrar la manera de hacerlo; lo que sí se puede transmitir son nociones básicas de la danza, los elementos que la constituyen —sea cual sea el estilo—, que luego de la comprensión permitan explorar e indagar de manera más consciente y preparada tus ideas, y así concebir tus creaciones artísticas; en la experimentación está el placer, hallarás aciertos y desaciertos que te irán revelando el artista que eres, descubriendo lo que te interesa decir y la manera de exponerlo en escena —con todo lo que implica la escena— y así darle solidez a tus propuestas creativas.

El anterior párrafo es una reflexión que se le hace a los estudiantes de danza cuando se abordan procesos de exploración creativa. Generalmente los bailarines al iniciar en la danza, piensan que crear es elaborar una coreografía, y resulta que la parte coreográfica que además está lejos de ser solo “juntar pasos”, es solamente uno de los varios elementos que componen una creación escénica de danza. Crear implica una relación consciente del cuerpo, el tiempo, el espacio, los gestos, el movimiento, el vestuario, la “historia” que se quiere contar (la dramaturgia), por lo que es vital adquirir un conocimiento previo acerca de la creación escénica y de estas nociones elementales de la danza, con el cual se pueda luego decidir si se organiza o no, si se relaciona o no, si se entrelaza o no, las ideas y búsquedas escénicas.

Cada individuo es un mundo distinto, con intereses diferentes, una carga emocional, deseos y cualidades que son producto de las experiencias, vivencias, procedencia, acervo, y educación, que se traducen en lo que a cada uno le gusta, lo que le causa placer, lo que le interesa, cómo se expresa, lo que se expresa, todo lo que implica tener una personalidad, lo que lleva al ser humano a ser único e irreplicable, y que al hacer arte “se revela” en el trabajo artístico, porque se ha descubierto su propia voz.

Se remite a una idea del investigador de la danza, Alberto Dallal (1988), en su libro *Cómo acercarse la danza*:

No hay un modo único y exclusivo de enfrentarse a la danza. No lo hay para ninguna forma de arte. Hay infinitas maneras de establecer una relación siempre cambiante, siempre sorpresiva que —fresca, natural, o artificiosa, espontánea o “erudita”— se autoseñala plena, profunda, total. (p.9)

Dallal, habla en su libro de ocho elementos que constituyen la danza: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento —entendido como sentido o significación—, el tiempo, la relación luz oscuridad, la forma o apariencia, y el espectador participante. Hay que tener en cuenta que su libro está dirigido al espectador para su inmersión y comprensión de la danza, sin embargo esta “de-composición” del todo —de la danza—, parcela en nociones que al modo de verla y a la hora de enseñarla, son muy adecuadas para la experimentación creativa.



Figura 4. Los elementos de la danza.

Dallal no le da un orden de importancia a cada uno de los elementos, pero, en el momento de explorar se pone al cuerpo en el centro del ejercicio creativo, que es el que demarca o condiciona su expresión con relación a las nociones de peso, espacio, tiempo y energía —esencial comprenderlas— y que le da al movimiento una significación o sentido propio.

Cuando se conoce estos elementos —que hacen parte de todo tipo de danza— y somos capaces de reconocerlos y manejarlos, es fácil entrar en procesos de exploración creativa que permiten hallar y definir reglas; se vuelve un juego —un juego serio pero placentero—, donde se puede romper las propias reglas, y además ciertos convencionalismos, como la danza al ritmo de la música o elementos usados de manera cotidiana y/o tradicional si se quiere, y de esta manera darle otra significación y permear al público de otra mirada, de otra sensibilidad, todo esto teniendo en cuenta el lenguaje y estilo que se quiere abordar en la creación, se va aumentando y/o dosificando las ideas para moldear el “producto” deseado. La alteración de estos elementos cambia de manera clara el sentido que se puede dar en escena a una propuesta y el público es capaz de captar el mensaje.

Esta inmersión en la exploración del lenguaje creativo, la comprensión de los elementos que constituyen la danza y entender los mecanismos, formas, métodos más pertinentes para el proceso creativo personal, requiere de tiempo y disposición. Por tal razón, se invita advertirse mientras se crea, dejarse sorprender por las experiencias, los hallazgos, las dudas y retos que aparecen, entender que algo que no funciona no es un fracaso sino un aprendizaje,

de que el camino que se ha tomado no es el correcto y redireccionarlo, dejar permear por otros mundos que poco se conocen (áreas del arte y las ciencias) que permitan generar conocimientos que se vuelvan herramientas para la construcción de nuevas ideas creativas y darles sentido a las escogencias, explorarlas hasta incluso poder dotarlas de sentido poético.

La literatura, la pintura, la música, la danza, la escultura, la naturaleza, la diversidad cultural, son áreas del conocimiento que se deberían siempre explorar, pues dan la posibilidad de imaginar, y cuando se imagina se crea, se crean otros mundos que se apartan de la literalidad y se conectan con lo metafórico, lo onírico, la imagen. A veces esa imagen metafórica cuenta más, que la representación teatral tácita de una situación en la escena, porque el espectador sensible abre sus sentidos y se deja permear de emociones que conectan con la idea primaria que aborda el creador, y hasta logra dotar de más carga emocional y de significados la propuesta.

Sin embargo, no se cree que haya una forma mejor que la otra, ni la literalidad está por encima de la abstracción ni a la inversa, todo depende de lo que desee el creador, lo más maravilloso es tener la posibilidad de elegir cómo y qué se pone en escena, pero todo esto se logrará, solo si se tienen las herramientas que permitan explorar, estructurar y consolidar de manera consciente una propuesta creativa.

Referencias

- Eco, U.(1962). *La poética de la obra abierta*. Proyectos Editoriales y Audiovisuales CBS.
- Dupuy, D. (s.f.) *Danza y enseñanza*.
- Dallal, A.(1988). *Cómo acercarse a la Danza*. Plaza y Valdés Editores.

SALVES DE DOMINGUILLO ¿ANTÍFONAS MARIANAS DEVOCIONALES AFRO- NORTE-CAUCANAS?



Jean Paul Giraldo Rodríguez

Músico contrabajista egresado del IPC, candidato a de grado como maestro intérprete en Contrabajo del Conservatorio Antonio María Valencia, participante de procesos pedagógicos y de inmersión en la cultura musical de las Jugas Norte Caucanas en DomingUILLO Cauca, contrabajista en Aires de DomingUILLO.

Resumen

El presente artículo de divulgación se deriva de un proceso de investigación, el cual surgió de la necesidad de estudiar e interpretar a través de la cultura musical académica y escrita, algunos cantos devocionales conocidos como “salves”, procedentes de la comunidad de la vereda Domingullo, los cuales se encuentran vinculados con la oralidad, la antífona mariana devocional y la memoria musical de los asentamientos afrocolombianos situados al norte del departamento del Cauca, entre los valles interandinos de Colombia. Para el desarrollo de esta reflexión, se planteó como objetivo general analizar la relación de estas expresiones tradicionales con las antífonas devocionales, teniendo en cuenta sus aspectos socio históricos, así como sus elementos de creación colectiva derivada de su tradición oral, forma musical libre, expresión ritual y contenido devocional como mediador entre la vida terrenal y divina, para finalizar esta exposición con el ejemplo de la salve De extremo a extremo.

Palabras clave: salves, música afro nortecaucana, antífona mariana, oralidad, cultura escrita.

Abstract

This dissemination article is derived from a research process, which arose from the need to study and interpret through academic and written musical culture, some devotional songs known as “salves”, from the community of the Domingullo village, which are linked to orality, the Marian antiphon devotional and musical memory of the Afro-Colombian settlements located north of the department of Cauca, between the inter-Andean valleys of Colombia. For the development of this reflection, the general objective was to analyze the relationship of these traditional expressions with devotional antiphons, taking into account their socio-historical aspects, as well as its elements of collective creation derived from its oral tradition, free musical form, ritual expression and devotional content as a mediator between earthly and divine life, to end this exhibition with the example of the salve From de extremo a extremo.

Keywords: salves, afro-north-canadian music, marian antiphon, orality, written, culture.

Esta reflexión sobre las salves como músicas asentadas en los valles interandinos colombianos, surgió del interés por indagar si existía una relación entre estas expresiones afro-norte-caucanas con las antífonas marianas devocionales, pues musicalmente parecían tener rasgos comunes a pesar de las diferencias entre sus referentes socio culturales. De esta manera, se esperaba construir una visión más amplia sobre las músicas comprendidas como cultura (Blacking, 2003), con el fin de volver la mirada hacia las músicas emergentes de nuestro contexto próximo, cuyas maneras de transmisión también han presentado elementos importantes para aportar a las formas teóricas y analíticas predominantes en la academia, la cual se ha respaldado principalmente en la cultura musical escrita (Palacios, 2018).

A partir de estas inquietudes, se acudió a una revisión documental (López y San Cristóbal, 2014), teniendo en cuenta el cuaderno manuscrito conservado por la comunidad, del cual se recopilaron letras de salves que se analizaron en su estructura musical y litúrgica, ampliando esta observación a lo largo del testimonio de una cantora de la comunidad de la vereda Domingullo, perteneciente a la agrupación musical Aires de Domingullo y reconocida como la depositaria de la memoria viva de estas músicas en la zona. Para finalizar el desarrollo de esta reflexión con el ejemplo del canto devocional de extremo a extremo a través del cual se podían rastrear las características descritas, cuyo registro musical se derivó de la expresión melódica de la intérprete.

A continuación, se tratará el contexto de situación de la investigación, para luego ahondar en algunos

elementos teóricos y estéticos relacionados con estas salves (Holguín, 2008), de acuerdo con su contexto histórico y social, además de aspectos relacionados con su creación, forma, expresión y contenido.

Contexto de situación

En la vereda Domingullo del municipio de Santander de Quilichao en el departamento colombiano del Cauca, vive la familia Lasso Caracas, integrantes de la agrupación musical “Aires de Domingullo” (ver figura 1), reconocida entre la comunidad como un referente cultural de sus tradiciones, quienes guardan entre sus músicas, cantos devocionales a los fieles difuntos conocidos como “salves”, entre otros géneros como jugas, torbellinos, bambucos y bundes celebrados en este territorio, caracterizándose por la oralidad en sus maneras de transmisión, cuyo fundamento se ha cimentado principalmente en la sensibilidad, la observación, la imitación, la acción y la construcción colectiva de los saberes (Havelock, 2008).

En adición a esto, como integrante de la agrupación de violines caucanos “Aires de Domingullo”, se ha tenido la posibilidad de estar inmerso dentro de esta cultura musical y conocer la existencia de un cuaderno manuscrito que cuenta con un arco temporal aproximado de 40 años (ver figura 2), en el cual se han recopilado letras de salves, cuyas melodías aún se guardan en la memoria viva de la cantadora de la agrupación, doña Ana Lucía Caracas, que si bien son salves que se transmiten a través de la oralidad, también corren el riesgo de quedar en el olvido dadas las condiciones de deterioro físico del cuaderno, así



Figura 1. Agrupación "Aires de Dominguito". (Fotografía de Anlel Ramírez.)

como a la merced de la memoria de la cantadora, ya que estas músicas no se han grabado ni transcrito hasta el momento.

En este sentido, se contempla la necesidad de estudiar a estas músicas teniendo en cuenta la riqueza de sus mecanismos de transmisión oral, los cuales también tienen elementos que aportar a las formas teóricas de los modelos musicales que han tendido a respaldarse en la cultura escrita, estableciendo un diálogo con la academia que permita la implementación de mecanismos de transcripción y análisis con respeto a los referentes culturales de estas músicas, en beneficio de precisar sus memorias y letras, así como de ampliar sus posibilidades y adecuar el intercambio con otras perspectivas musicales (Palacios, 2018).



Figura 2. Cuaderno manuscrito de Salves. (Fuente: archivo personal.)

Pertinencia que también se ampara en la necesidad de profundizar en la comprensión del patrimonio cultural afro-norte-caucano, con el fin de construir una visión más amplia sobre sus músicas, en favor de volver la mirada sobre las comunidades de donde surgen estas prácticas y maneras de transmisión, tendiendo puentes entre la tradición y la academia (Duarte, 2019), y haciendo especial énfasis en las salves, ya que a partir de las investigaciones revisadas se encontró que, aunque existe un reciente interés por el estudio de las músicas del circuito de los valles interandinos colombianos (Ararat y Vélez, 1991; Portes, 2009; Sevilla, 2009, 2011; Muñoz, 2016; Palau, 2017, 2018; Velasco, 2018), la investigación sobre este género musical aún resulta incipiente.

La oralidad y la escritura: un puente entre culturas musicales

Partiendo de una concepción de música como cultura, siendo esta un mundo complejo y vivo procedente

de todos los ámbitos de la vida social de una comunidad, donde se reflexiona a las músicas como creaciones humanas y humanamente organizadas (Blacking, 2003, p.160); la oralidad se considera como uno de los principales mecanismos que identifican la transmisión y el aprendizaje de las músicas tradicionales, que al estar construidas entre la esfera de lo cognitivo y lo sensible, presentan implicaciones perceptivas, intuitivas, emocionales, afectivas y sociales que actúan como soporte y archivo de la memoria colectiva vinculadas con el ritmo emergente de la poesía narrada (Havelock, 2008).

Se entiende que el soporte de la oralidad está en la acústica a través del habla rítmica, una forma de lenguaje repetible que dio lugar al surgimiento de la poesía oral. Esta modalidad comunicativa ha cumplido una doble función. La primera de orden social, consistente en preservar la tradición, al forjar en su dinamismo una versión memorizada de esta tradición. La segunda es de carácter estético y se deriva de la experiencia placentera que producen las formas verbales o estructuras rítmicas utilizadas para facilitar la memorización. En este sentido, Havelock atribuye una función didáctica al papel cultural del lenguaje versificado en una sociedad de comunicación oral, en la cual la memorización efectiva depende del uso del ritmo, actuando como una especie de enciclopedia versificada (Palacios, 2018, p.27).

Por consiguiente, la transmisión oral genera procesos que movilizan las formas de comprensión de la realidad, vinculadas con situaciones prácticas o con un pensamiento situacional diferente a la cultura escrita, la cual conlleva a un pensamiento conceptual y

abstracto que opera a partir de la categorización, la clasificación, la deducción y la lógica (Ong, 1987).

En este orden de ideas, se entiende como escritura la cultura con la que se identifican a las sociedades modernas, las cuales modificaron las relaciones y las formas de organización social de manera decisiva, dándole paso al desarrollo de un pensamiento analítico y abstracto que pasó de conocer a través del mundo cognitivo-sensible al modo estrictamente racional, apoyándose en lo escrito como registro, transmisión y materialización de la memoria, de la historia y de la verdad, por medio de archivos fijos (Havelock, 2008; Palacios, 2018).

Es de anotar que, a pesar de sus diferencias y las maneras opuestas con las que se han tendido a tratar, la oralidad y la escritura también pueden considerarse como complementarias, actuando como puentes de diálogo entre culturas musicales. En consecuencia, el acceso al conocimiento a través de la escritura resulta más familiar y consciente en una cultura alfabetizada y urbana, fungiendo como soporte de la oralidad, la cual también está presente en la transmisión de la cultura escrita, moviéndose por medio de mecanismos concernientes a la audición sonora, la lectura gestual, el ritual, el ritmo del habla, el ritmo acústico y el lenguaje como modo de acción (Palacios, 2018).

Asimismo, de acuerdo con Palacios (2018), en música la oralidad se manifiesta por un proceso *auditivo-visual-cinestésico*, que consiste seguir los modelos de comportamiento a través de la imitación y la repetición, ligados a prácticas culturales que involucran el disfrute, la congregación y otras prácticas de

convivencia características de las músicas populares y tradicionales emergentes de las comunidades, tal como lo son las salves.

Contexto histórico, social y musical de las salves

Las *salves*, o *salve regina*, son cantos litúrgicos arraigados inicialmente al contexto cristiano europeo, como oraciones católicas a la *Virgen María, madre de Jesucristo*, de las que se tienen registro desde antes del siglo XI con archivos en latín. Posteriormente, estos cantos fueron adoptando la particularidad de oración responsorial, a su vez que adquirieron melodías y líneas melódicas reiterativas y recitativas para ser cantados por los feligreses, transformándose en *antifonas marianas*, incluidas en el *Breviario dedicado a la Virgen María* (Ball, 2016).

Por su parte, en la época de la colonización del territorio colombiano, la música fue concebida como una de las estrategias de adoctrinamiento católico dentro del Gran Cauca (Valencia 1997), y con ellas las salves, siendo estos cantos un motor de evangelización por parte de las órdenes religiosas que se instauraron en este lugar (Shifres y Gonnet, 2015).

Consecuentemente, por medio de la evangelización y la impugnación religiosa de la esclavitud africana a través del empleo de la retórica eclesial, se le dio inicio a un proceso de apropiación cultural de gran parte de los rituales cristianos entre las comunidades indígenas y afro, a las cuales les fueron transmitidas creencias y tradiciones musicales de los misioneros y las familias esclavistas, logrando

consolidar así diferentes procesos de transculturación y de resignificación de ciertos ritos y músicas que los acompañaban (Moreno, 2015).

En este contexto, las salves comenzaron a tener una connotación fúnebre y de redención, vinculándose a los novenarios de los fieles difuntos rezados por los esclavos convertidos,¹ quienes bajo su condición de “no ser salvo” (Tobar, 1994), mantenían la esperanza de ser redimidos mediante nueve días de oración, en donde se le pedía a la *Virgen María* interceder ante *Jesucristo* para que dicha alma fuese recibida en el *Reino de los Cielos*.

Por consiguiente, estos cantos tuvieron una gran preponderancia y un proceso decisivo entre las comunidades que habitaban estos territorios, en función del contexto mariano como divinidad misericordiosa, que abogaba, salvaba e intercedía por sus devotos (Ball, 2016).

Desde lo musical en términos generales, estas salves tendieron a conservar su estructura original europea (Fernández, 2014), organizándose de manera ternaria en su mayoría, como cantos responsoriales, los cuales contaban con el elemento vocal como rasgo característico que fungía como conexión entre lo humano y lo divino, sin la adhesión de organología afrodiaspórica o indígena. Adicionalmente, la melodía y el tempo estaban condicionados por su relación con el texto, los cuales podrían corresponder a diferentes patrones rítmico melódicos, siendo

1. En 1537 la Iglesia prohibió la esclavitud de los pueblos nativos americanos, y no sería sino hasta 1839 que hiciera lo mismo con la esclavitud africana, cuya conversión religiosa estuvo a cargo de algunos misioneros (Moreno, 2015).

reiterativos en todo el canto, con adornos melismáticos que también dependían de la intención del intérprete.

A partir del análisis estructural de las salves conservadas en el cuaderno manuscrito, a continuación, se expondrá *De extremo a extremo* como transcripción y ejemplo de estos cantos devocionales.

De extremo a extremo, salve de Dominguito

La salve *De extremo a extremo*, hace alusión al rol de la *Virgen María* en la vida espiritual de sus devotos quienes la adoptan como madre, acudiendo a su función de protección en función de su relación con la vida de *Jesucristo*, desde su concepción hasta su crucifixión, es decir, desde el extremo de su nacimiento, al extremo de su resurrección.

Siguiendo su vínculo con las antífonas marianas devocionales de tradición católica, cabe anotar que el texto litúrgico de esta salve presenta veinte versos, entre los cuales se reconocen la influencia de un poema del siglo XVI llamado *La Virgen y el Ciego*, entretejidos con otros versos procedentes de la *Oración a Jesús Crucificado u Oración del Calvario* (ver figura 3). Musicalmente, esta antífona en su forma abierta asemeja a una estructura recitativa, siguiendo la misma línea melódica para cada frase, aunque carente de coro, teniendo como repetición el final de cada verso en el que se hace un responsorial. Adicionalmente, su cifra indicadora de compás es de $\frac{3}{4}$ y se encuentra conservada en el modo menor de La bemol según la interpretación de la cantadora, tal como se puede

observar en la primera nota del compás 10, correspondiente a la nota clímax del modo (Sol bemol), que, aunque tiene un pulso estable, va ligada al tempo de la intérprete. Además, por carecer de sensible en términos armónicos, se ha considerado pertinente usar el modo menor en todos los dominantes (V), mostrados en la transcripción del canto, dándole a la salve una coloratura que evoca música antigua de origen europeo (ver figura 4)

Figura 3. Transcripción de la letra de la salve "De extremo a extremo".

Salve "De Extremo a extremo"	
I Y por eso extremo a extremo, Adorar al sol divino, y a cantar las alabanzas del nacimiento del niño (bis)	XI Y en la calle de amargura, había una mujer sentada, esperando la dolorosa que María se llamaba (bis)
II Camina la virgen pura, por una montaña oscura, con el ruido de las perdices se te aceleró la mala (bis)	XII Le preguntó esa Señora, ella le decía (Pogó): (ingó):
III Y entonces dijo la virgen, que maldita fuera el ave, y le contestó el señor, las plumas menos la carne (bis)	XIII Pregun para esa Señora, antes que el gallo cantara, una cruza llova en sus hombros de maudora muy pesada (bis)
IV Cuando esta niña ayunaba, cuando le desayunaba, tres papilas de naxaga que por agua ella tomaba (bis)	XIV Del silencio de la noche, que todo el mundo dormía, se levanta San José y su esposa panda (bis)
V Camina la virgen pura, del Valle para Balén, y en la mitad del camino pidió el niño agua a beber (bis)	XV Bejaron todos los santos, para ver que nombrada, Manuel salvador llama y Jesús de todos los días (bis)
VI No le la daré mi niño, no le la daré mi bien, porque las aguas son turbas ríos y fáciles lumbón (bis)	XVI Fueron para la Ermita, fueron dos los días, unificaron el mundo para venir a María (bis)
VII Camina más "elacido", casa de en agua Biquel, ciego dame una naranja para el niño aglador sod (bis)	XVII El paillo de ramero, de acio se emendrás, Jesucrito enlaba muello y de maucito resució (bis)
VIII Vájanse al palo Señora, cógelas que muerdes, cógelas de una en una, cógelas de tres en tres (bis)	XVIII Coman, coman abracamos, a Jesús sacramentado, que tan pronto que llegamos no lo hayan crucificado (bis)
IX Ciego que nada no "ha" (vía) ciego que nada no ve, tan pronto pasó la virgen, el ciego empezó a ver (bis)	XIX Ya la corona de espigas, ya le pegaron la espaldas, en su divino costado ya le enterraron los clavos (bis)
X Quién sería esa gran Señora, que me hizo esta gran encañal, sería la Virgen pura o el gijameso San José (bis)	XX En el centro de la tierra, me haré comer los gusanos, ahí no vienen a valer perritos, perritos ni hermanos (bis)

Figura 3. Transcripción de la letra de la salve "De extremo a extremo". (Fuente propia.)

De extremo a extremo

Salve

Melodía reiterativa (funciona para estribillo y coro)

Conclusiones

Las salves afro-norte-caucanas analizadas entre las cuales se expone la salve *De extremo a extremo*, en términos generales, consisten en melodías frecuentemente cortas, de estilo libre, melismático, responsorial y recitativas, siendo estas una manifestación musical que se ha correspondido con las antífonas marianas de tradición católica (Hugh, 1907; Ball, 2016), las cuales también han resultado complejas de estructurar de manera definitiva, pues a lo largo de la historia, este género musical ha aparecido en diversas culturas y momentos, representando numerosos conceptos y formas abiertas que no consiguen representarse de una única manera (Fernández, 2014).

Sin embargo, como afirma Saulnier (Fernández, 2014), lo esencial en la antífona es su doble funcionalidad musical y litúrgica. En ese sentido, la mayor parte de las antífonas tienen texto bíblico, con diversidad de melodías, cubriendo diferentes prácticas y formas musicales que en el contexto de las salves afro-norte-caucanas, como antífonas devocionales, cumplen con la veneración religiosa, principalmente hacia la *Virgen María como madre de Jesucristo*, las cuales también entran a ser producto del sincretismo cultural procedente de la colonización hispánica, de los procesos de esclavitud, del encuentro entre culturas, así como del intercambio de prácticas y creencias religiosas relacionadas con la salvación consecuentes de la evangelización en el territorio colombiano (Moreno, 2015).

En este sentido, es de anotar que las salves como género musical, se han cultivado en la naturaleza intrínseca y extrínseca de la vida social que participa de ciertos ritos de orden religioso relacionados con la conclusión del ciclo vital, la súplica y la esperanza de salvación, a través de cantos que se han relacionado con los procesos de intercambio cultural y de creación colectiva, cuyos referentes musicales también se han dinamizado y recreado en el presente de las comunidades que han participado de estas músicas.

Con relación a la oralidad, esta se supone como su mecanismo de transmisión principal, teniendo como base la observación, la imitación y la práctica colectiva que se manifiestan desde la sensibilidad, el cuerpo y la memoria, encausadas a la repetición e identificación de sus saberes como modos de acción musical y de convivencia. Sin embargo, tal mecanismo no excluye a la cultura escrita de la que participa su mundo social y que le permite precisar sus memorias y letras como registro de su cultura, abriendo la posibilidad de reflexión e intercambio con otras culturas musicales respaldadas por la academia (Palacios, 2018). Finalmente, se espera que este trabajo siga ampliándose con el propósito de contribuir con la historia cultural de la comunidad afro de la vereda Domingullo, depositada en estos saberes musicales entre sus habitantes y la comunidad académica.

Referencias

- Ararat, S. y Vélez, N. (1991) *Las adoraciones del niño Dios en la cultura nortecaucana*. Cali, Universidad del Valle.
- Ball, A. (2016). *Enciclopedia católica. Devociones y Prácticas*. Ec.Wiki.
- Blacking, J. (2003). *¿Qué tan musical es el hombre?* Desacatos, núm. 12, otoño, pp. 149- 162.
- Duarte, L.E. (2019). *¿Qué es el arte y cómo se investiga?*. Revista Páginas de Cultura. Vol. 14., pp. 8-16. Instituto Popular de Cultura. Cali: Editorial Departamental.
- Fernández, D. A. (2014). *Fit processio et cantantur antiphonae sequentes. Tipología de las formas de música litúrgica en los libros procesionales*. *Medievalia* 17 (2014), 103- 129. ISSN: 0211-3473 (paper), 2014-8410.
- Havelock, E. (2008). *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.
- Holguín, P. (2008). *Métodos de análisis estético. El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical*. María de la Paz Jacquier y Alejandro Pereira Ghiena (Editores) *Objetividad - Subjetividad y Música*. Actas de la VII Reunión de SACCoM, pp. 187-194. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - ISBN 978-987-98750-6-3.
- Hugh, H. (1907). "Antiphony." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company.
- López, R. y San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problema, métodos, experiencias y modelos*. ICM Grupo Recerca, Investigación y Creación Musicals. ESMUC, Escuela Superior de Música de Cataluña. Barcelona: Conacolta Funca.
- Moreno, R. (2015). *Entre la retórica legal y eclesiástica: una misión antiesclavista en el siglo xviii*. *Perifrasis. Rev. Lit.Teor.Crit.* [online]. 2015, vol.6, n.11, pp.89-104. ISSN 2145-8987.
- Muñoz, P. (2016). "El alma de los violines negros". Tesis doctoral en antropología. Popayán Universidad del Cauca.
- Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Palacios, L. (2018). *Educación musical en la frontera de la oralidad y la escritura. El Caso Ollin Yoliztli*. Tesis Doctoral en Pedagogía. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Palau, P. (2007) *Bombara tuba y helicon: muisca de adoraciones en el norte del Cauca y sur del Valle*. Cali: Universidad del Valle.
- Palau, P. (2018). "En las voces de los ancestros, memoria, saberes y devolución de un archivo sonoro y fotográfico sobre prácticas sonoras en la vereda Dominguillo". *Revistas páginas de cultura*. Instituto Popular de Cultura. p. 76 Cali.
- Portes, H. (2009). *Para la gloria niño: jugas bundes y salves en la tradición afrocaucana*. Cali: Universidad del Valle.
- Sevilla, M. (2009). "No vengo a pedirte nada" *la música de villa rica cauca como un espacio donde se hace sociedad*. *Revista Colombiana de antropología* volumen 45 (2). p 399 Bogotá.
- Shifres F. y Gonnet, D. (2015). *Problematizando la herencia colonial en la educación musical*. *Revista de estudios en Música, cognición y cultura*. Vol 3. N°2 (2015). Pp. 51-67.
- Tobar, H. (1994). *La manumisión de esclavos en Colombia, 1809- 1851, Aspectos sociales, económicos y políticos*. *Revista Credencial Historia* No. 59. Bogotá: Banco de la República. En <http://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-59/la-manumision-de-esclavos-en-colombia-1809-1851>.
- Sevilla, M. (2011). *Las músicas tradicionales como instancias de producción cultural: el caso de Villa Rica Cauca*. *Revista signo y pensamiento* julio-diciembre, 55 (xxviii). p 218.
- Valencia, A. (1997). *Historia del Gran Cauca*. Programa Rostros y rastros. Cali Universidad del Valle.
- Velasco, C. A. (2018). *Genealogías sonoras de creación afrodiaspórica: De los violines Caloteños a los violines caucanos*. *Revista Páginas de Cultura*, Cali: Instituto Popular de Cultura. n. 13.

EN LA CORRIENTE



Claudia Marcela Sánchez Morales

Artista interdisciplinar. Egresada como diseñadora gráfica con trabajo de grado meritorio del Instituto Departamental de Bellas Artes. Docente del Instituto Popular de Cultura en la carrera nocturna de Fotografía artística.

Resumen

El presente artículo es una suerte de juego literario, con apariencia de indeliberado, prosaico en desuso de la conjugación y los tiempos adecuadamente. Sin embargo con matices narrativos de crónica crítica. La voz que habla, hace derivas entre el documentalismo y la dramaturgia.

Palabras clave: activismo, estallido social, Colombia, prácticas artísticas, memoria, educación popular.

Abstract

This article is a kind of literary game, with the appearance of uninhibited, prosaic in disuse of the conjugation and the appropriate times. However with narrative nuances of critical chronicle. The voice that speaks drifts between documentary and dramaturgy.

Keywords: activism, social outbreak, Colombia, artistic practices, memory, popular education.

Primera. La Prosa:

Artivista – Diseñadora – Profe – Trabajadora – En la clase media a media baja – Sin finca raíz – Sin subsidios – Con esperanza – Con amor – En paro – Ser – Mujer – Feminista – Lesbiana – Biciusuaría – En la corriente. En las calles se oyen, se ven. Nos abrazan. Desaparecen. Como las fotografías que por el tiempo se corroen o en el laboratorio no salen, o en el medio magnético se pierden, o en las *desmemoriadas volquetadas* de postales que compartimos cada día a las nubes de Google, Instagram, Facebook y Flickr se refunden. En la corriente, la vida va llevando por sendas de hermandad. La multitud unida sale a diario, no hace un paro, no hace un paro cívico de “tura” en el 2017, hace décadas, siglos. Sale a diario porque un día sin “lucha” es un día sin pan. “tura y lucha” son dos expresiones coloquiales, que como otras aparecerán a lo largo de esta lectura con voz vivencial, desnuda, beligerante, válida y transgresora.

Gritábamos el 28 de mayo de 2021 en una marcha multitudinaria capaz que la cola en el *round point* de Siloé y la punta en la 56 por Rapisur. Asistí con un grupo de amigas, gritábamos al gobierno de turno una expresión popular dedicada a aquellos que hace décadas, hace siglos pueden dejar de trabajar 30 años, o quién sabe cuántos más: a lo mejor un politiquero clientelista, banquero economista, un galán de *farándula criolla*. Ese día, se escuchó en el micrófono “el gobierno no es un *hijoeputa*, ellas suelen abortar, si así fuera, ellas no aguantarían hambre”. Agrega la voz: lo hacen sin garantías y porque en su gran mayoría no las tienen para sus vidas.

Tengo un primo en segundo grado, el oligarca, como un día él mismo se autodenominó al salir de un chat que, *qué “paila”*, yo no llegué a tiempo para aclarar que justo eso es a lo que no quería que llegara, el tema de la lucha de clases en el grupo de chat llamado familia, que debíamos mediar, pues por más capacidad adquisitiva que pueda haber alcanzado, no es parte de ese casi 2% que es dueño de las tierras productivas de Colombia. Cuando lo escucho, pesco en el aire que él quisiera ponernos a pensar que a lo mejor siempre hemos sido mediocres, que al no elegir el gran capital o como mínimo normalizar el narcotráfico, nos quedamos en pregrado con uno que otro diplomado, seminario o curso. No nos labramos un futuro prometedor. Que quien quiere puede. Con ironía afirmar: Somos empobrecidos de mente, así nos educaron. Para pintar gratis las calles y barato los locales. Aunque después nos blanqueen (Revisando ocurrió que nos grisearon). Sí, nos blanquean, como la máxima expresión del racismo y el clasismo estructurales, “mero” patriarcado. Oligarca “*estail*”

Estamos en paro, Somos artistas. Somos alquimistas. Somos estallido. Somos fraternidad. Somos en las casas, en las calles. Somos las familias, las personas rompiendo las reglas. Retando al amo. Mordiéndole la mano. Llorando. Sin saber qué hacer. Una millonada de personas colombianas y extranjeras con ansiedad, *Indios sin ley ni Dios* como dijo mi primo cuando se salió del grupo, pero sin ley que nos ampare y padeciendo bajo la reprimenda de quién la controla. La energía de las abuelas vive, sus ancestrales saberes viven, se comparten mientras se tejen ojos

Figura 1. *Olía a estallido El oriente existe porque resiste* – 26 feb 2021 – Atravesados – Crude – Laud – Parque de los estudiantes

de Dios en *apocalipso*¹, Confiando en tejer y vibrar en pro de mejorar la vida colectiva nuestra. Somos mujeres, las afro, las trans, las bisexuales, las lesbianas y todas las disidentes del binarismo de género también. Parte de lo que ocurre en las calles para nosotras y llega a considerarse violencia popular. Aunque en la mirada patriarcal, institucional y colonial, mirada que vocifera un discurso donde por popular será vandalismo, nunca esa mirada ajena a la nuestra, en su discurso será misoginia, nunca se mirará en sus adentros como corrupción, nunca dirá soy violencia institucionalizada, nunca una narrativa propagandística.

—¿Quién ha pintado escudos?— Los ha convertido en arte, como entonces con el orinal el ya famoso artista que lo firmó con un seudónimo. Sigamos sin miedo. Aunque nos inyecten terror con represión y muerte. Como hace décadas, siglos. Con una impunidad insultante. Ahí tenemos el *punctum* que tanto reclamaba el maestro de la semiótica en el urbanismo y la fotografía, ortodoxo como Benjamín, pero sensible al amor y crítico sociopolítico. Ahí en esa impunidad vive la pulsión del estallido.

1. Apocalipso, nombre con el que se dio a conocer por la urdimbre de manifestantes el barrio Calipso y el mojón Puerto Maderas sobre la avenida simón bolívar entre diagonal 28d y 28 pasando por los barrios Julio Rincón, Yira castro y el diamante. Espacio de la ciudad ocupado por manifestantes durante tres meses en el contexto del paro nacional 2021 en Colombia.



Segunda. La distancia discursiva, sistematizar la experiencia de la práctica artística, no dejar la prosa:

Anhelando romper silencios autoimpuestos, oportunidades autonegadas, no publicar antes ha sido auto-sabotaje, procrastinación y ansiedad. No nos creemos la posibilidad de escribirnos, de narrarnos, de levantarnos, no nos creemos la necesidad de gritar porque nos amoldamos a ciertos niveles de censura, a formas dadas. Escribir estas letras entre mayo y julio de 2021 en Colombia y de alguna manera sistematizar la experiencia sobre aquel tema en boga, el estallido social, volver a repasar este texto y mejorar un poco su presentación en septiembre, no menos pasional, pero más clara la voz, más inclusiva, habiéndose preguntado por la significación el ser, que su intención exprese la perspectiva de una práctica artística, de pedagogía popular en el marco de este paro que de manera impopular se adjetiva innombrable, se invalida no por simple pudor o tabú, sino por el contexto sociopolítico y macroeconómico vinculante a un interés narrativo particular de la opinión pública.

Durante décadas la opinión pública colombiana, más allá de los calificativos que le caractericen, se ha hilado con el croché de la *massmedia*, que por supuesto empieza a mudarse de la tele

nacional a la red global, sin omitir que indudablemente en la comunicación como en las artes hay un poder simbólico dominable y censurable. El portal en internet Las2Orillas.com el 15 de octubre de 2015 publicó una infografía para contar que Luis Carlos Sarmiento Angulo, Carlos Ardila Lülle y Alejandro Santodomingo controlan (desde ese entonces) el 57 % de la televisión, radio e internet² en nuestro país ¿cuánto habrán crecido estos seis años? Si algo me entrega la cercanía con las artes, conocer sus prácticas y la posibilidad transdisciplinar de las mismas, al vagamente estudiarlas, es que recibo esta posibilidad inmarcesible de narrarme, de curarme, de incidir, de incomodar. De narrar la otredad que también soy. De reconocer que la historia de la expresión artística tampoco es la más idealizada, que conociendo su poder la humanidad las ha practicado para conquistar los cánones estéticos normalizados, que enriquecen al 57 % del que hablaba el portal en 2015 poniendo la creatividad al servicio del sexismo, el racismo, el destierro y la desigualdad. De manera directa, no porque haya un contrato que así lo exprese en términos jurídicos, sino porque todo lo que reproduce sostiene el discurso de la opinión pública, se instala como sentido común y legitima los ideales que respaldan estas personas dueñas de los medios masivos de comunicación. Todos deberíamos leer a Chimamanda Ngozi Adichie, yo apenas empiezo.

2. Recuperado el 28 de septiembre de 2021 de <https://www.las2orillas.co/de-quien-son-los-medios-de-comunicacion-en-colombia/> entre paréntesis una acotación.



Figura 2. Barrer la calle para escribir
Cali Anti Patriarcal Fuera Matarife.

Aquí la(s) pintora(s). – Niña, ¿por qué no le pone “hijueputa”? Decía un viejo acerca de la frase “Cali Anti Patriarcal, fuera Matarife” pintada sobre el asfalto en la calle 13 sentido sur con autopista sur oriental, a las afueras de un parqueadero. La pintura contrastaba con la acción de barrer la calle con la rama de un

árbol, para limpiar las zonas del pavimento donde iba escrito. A través de un en vivo de instagram se escucha al hombre decir: fuera patriarca viejo rancio³. A los días se pintó “desde aquí Él⁴ me disparó” haciendo alusión a un grafiti de poca visibilidad que había sido hecho antes “desde aquí un *tombo*⁵ me disparó” con la reflexión de que señalaba al policía y no a su jefe máximo, el presidente de la Nación. No nos interesan las narrativas de odio, no queremos que la opinión pública odie, nos interesa que sea empática. Queremos que toda persona de origen popular que milita el discurso colonial se sensibilice frente al saqueo histórico que se ha perpetuado, frente a la desigualdad, a la falacia que sería decir que hay democratización del capital, cuando las cifras de pobreza, desempleo, falta de oportunidades, restricción de derechos y vida digna, desplazamiento interno masacres y despojo, crecen desbordadas. Por eso salimos las artes al paro, para acoger la comunidad sedienta. Pintar la tapia de un puente vehicular mientras hay personas colgando de telas, haciendo circo, otras juegan con balones y otras preparan los alimentos, otras empiezan a cuidar el poco espacio verde que ha dejado el cemento, vivir eso es sentir magia, es ser minga. Que el brochazo se interrumpa porque la señora de la olla comunitaria vino hasta vos con el plato de alimentos es amor y esperanza, en un gesto de cuidado desinteresado y también sigue siendo patriarcado. Ese cruce de calles del conocido puente de La Luna se convirtió en aquello que una vez fue para mí *El Planchón*, un *post it city* y un *lugar de memoria*. Ambos, El Planchón y La Luna, los límites del barrio Santa Elena en Santiago de Cali. Esta ciudad en la que como

muchas personas, yo salí al paro, más que todo en el sector territorial donde se forjó mi identidad, lo que no sabía era que salir al paro era encontrarse con el color de las balas. Así entre momentos mágicos, con otras manos pintoras, se completaron jornadas varias de pintura, “mujeres, madres, hijos, gracias por resistir”, “justicia para nuestros muertos, dónde están nuestros desaparecidos”, “un piropo es una bala”, “Cali en bici” y varias otras donde no hubo frases,



3. Recuperado el 12 de julio de 2021 https://www.instagram.com/tv/COgwfU8DNCq/?utm_medium=copy_link

4. Uso del pronombre para reemplazar el apellido que se lee en el original.

5. Palabra de uso coloquial en Colombia para referirse a los agentes de policía que no atienden correctamente el código de policía en contravía del bienestar social y el respeto por toda vida.



Figura 3. Manos pintoras varias (Solvey, kelebra, Laud, Wilchea, Wilson...) sector La Luna. (Fuente: archivo personal)

solo color y signos: banderas, rostros, ojos cerrados, balas, puños en alto, lunas...

Reconocerme como profe, con toda mi humanidad, sin ocultarla. O como ciudadana o incluso como performer me llevó a intervenir durante cuatro minutos, después de todo un día de espera para una audiencia pública en la asamblea de la cámara de

representantes, transmitida por el canal del congreso de la república. La congresista de la cámara que incluyó en las listas para tomar la palabra, tuvo que salir del recinto, con una comisión de paz a otra ciudad, porque estaban atentando contra la vida y los derechos humanos de la población manifestante y fue difícil conseguir que los ya agotados legisladores nos escucharan a todos. Para esa intervención que no iba a ser discurso, llevaba grabaciones en audio y algunas imágenes; compilación de varios días, no iba a hablar, no tenía un texto preparado, solo ideas y testimonios. Durante la mañana de espera, algunas personas, no todas, rogaron que renunciara a exponer esa información. Aseguraban con temor que seríamos chivos expiatorios y que prescindiera tan siquiera de mencionar su historia. Decidí quedarme y usar el espacio, ponerme una máscara antigás artesanal que alguien construyó y otra, que un alma caritativa me obsequió, y que por intuición había empacado en la maleta junto a mi casco de la bicicleta, a pesar de que esa mañana viajé en taxi. Presentado con esa acción el espíritu de la primera línea entre el recinto sagrado





Figura 4. (Izquierda y centro)
Audiencia pública (derecha)
movilización 28 abril 2021

que representaba al congreso en una cancha de baloncesto de la Escuela Nacional del Deporte.

¿Desde dónde hablas? ¿Sobre qué problematizas? Pregunto siempre a mis compañeros estudiantes en las clases. El punto de vista incide en todo, desde los elementos compositivos hasta su código icono plástico. Se demuestra en los telediarios con imágenes fotográficas y gráficas como en el mural urbano y las artes escénicas. La humanidad es adicta a las imágenes y con ellas se comunica, es meme parlante.

Apostar por las prácticas artísticas en comunidad es poder popular, símbolo y palabra. Como si de un acto natural se tratase, con el estallido se ven brochas y manos pintoras por cada rincón de la ciudad, desde la ruralidad hasta el centro, la práctica artística de la pintura callejera se toma andenes, avenidas, barrios, puentes, vallas, bancas de parque... algún maestro más ortodoxo diría ¿cuál muralismo?, ¿dónde está el fresco del muro? Yo más bien reflexiono sobre el nombre de la categoría mural urbano ¿a qué se refiere urbano?, ¿deja por fuera lo rural? Creo que urbano en este caso debiera ser algo relacionado con callejero y exterior, además del mobiliario del contexto donde se pinta, el entorno donde ocurre la vida comunitaria, social o de paso para la ciudadanía que transita una calle o camino. ¿Pasa lo mismo con la música, la danza o las otras prácticas? Porque

se llenan las agendas de los puntos de resistencia o congregación de manifestantes con *estampatones* de serigrafía, cacerolazos sinfónicos, performances y conciertos. Incluso la escultura en el marco del paro nacional en tierra caleña, me recuerda un texto llamado Del Ornamento al Monumento de Xibillé; para expresar que pasamos del Monumento al Antimonumento, con el puño que se ha levantado en calle nacional número 25 o Avenida Simón Bolívar con carrera 42 “Puerto Resistencia”; en honor a las personas caídas bajo el arma de un estado que no ataca con la misma fuerza fenómenos de ciudad o selva como el narcotráfico. Esta escultura junto a otra que se está erigiendo, configuran hoy un no-museo y otro lugar de memoria, los puntos de bloqueo





Figura 5. Expresiones en diferentes puntos de la ciudad (en orden Puerto Madera, Desepaz, calle 5ta cra la, Floralia, Puerto Resistencia, Melendez, Silóe, Puente de los mil días, Mirador Belalcazar Caido).

o resistencia deberán serlo así para manifestar de diversas formas la injusticia que se vive en Colombia.

El poder narrativo de la imagen es también posibilidad de memoria y patrimonio cultural. Existimos en un sistema socioeconómico apurado por el presente inmediato, sobresaturado de autorretratos y del cotidiano público, producimos más imágenes fotográficas de las que podemos contemplar, la macroeconomía nos ha puesto en un lugar donde no nos interesa desajustar lo establecido. Ni incomodarnos, ni incomodar a quien se beneficia realmente de las leyes financieras. Es histórico que tantas personas hayan decidido salir a manifestarse, inicialmente contra una reforma tributaria, y de fondo por los sistemas económicos, de salud, de vivienda y educación

colombianas en general por la ausencia de garantías y de vida dignificante.

Al pueblo la historia que le pertenece y no ha escrito, como en esa intervención de la audiencia pública es necesario señalar que la estigmatización y el pensamiento colonial siguen ocupando la dirección de la opinión pública y dando cabida al antiderecho. Una circunstancia en que al parecer entre a más privilegios socioeconómicos accede alguien, sin importar el origen de ese acceso, tiene por ende más derechos que otra ciudadanía. Que nunca olvidemos al representante a la cámara Garcés, decir por la radio que su familia llegó a Cali en 1700 y que la minga indígena nada tiene que hacer en nuestro territorio, mutilando automáticamente el derecho que tenemos como otredad al buen vivir que nuestras familias hermanas de los

cabildos profesan. No deberíamos olvidar que en 1600 en la tierra caleña vivían y les pertenecía su potestad a las comunidades indígenas. Las mismas que hoy desaparecen, como la muchachería, como las fotografías y a pesar de ser una muerte criminal hemos normalizado. ¿A quién le sirve el caos y la fragmentación?

Preguntaba en la asamblea y en este texto ahorita ¿a quién le sirve la ignorancia y la polarización de la opinión pública? ¿Qué tiene que ver el poder de las artes y la memoria con ello?

Tercera. Emociones desnudas:

Abril 28, pedalear a Sameco desde Puerto Resistencia, terminar en miautocensuro. Primera vez que sin miedo traspasé los gases e intenté grabar. Nunca antes había probado qué era que te cayera un cartucho de gas a los pies, afortunadamente no en la cabeza. Todo el día había sido una fiesta, la ciudadanía ocupaba las calles de toda la ciudad, era increíble, a lo mejor más que en el famoso paro 21N 2019, en ese tiempo no temía bloquear la calle, igual que hoy me asusta el “tropol”, donde sea. Hoy temo bloquear la calle, le temo a la irracionalidad del incomodado. Habrá que revisar las cifras, de personas convocadas, de personas víctimas, desde el 2019 se venía el estallido pero también la violencia que busca apagarlo.

Mayo 28 estuvo asombroso, la emoción me había faltado durante tantos meses y llevaba tan poco de regreso, de auto-habitarme, que vivir un paro cívico y estallido social reavivó mi acción y espíritu. Ver un mes atrás como la policía permitía el saqueo de los locales, como entre ciudadanos debimos cuidarnos y hallar la mejor ruta para la mayor cantidad de personas posibles, de retorno a buscar nuestras casas. ¿Cómo se provocó tanto caos y tanta fragmentación? Ese viernes 28 de Mayo, después de dos años la vi a ella, la fuerza de la resistencia llenando la calle con ríos de amor, millones de pasos llenándose de suspiros. Empero, vi cómo se llevaban capturados a

inocentes, así como no sancionaban el arma que disparaba contra estudiantes y madres.

Junio. Apoyando, soñando, planeando cada paso de la vida, con miedos infinitos, los empujones no bastan. El miedo normaliza el control ajeno sobre nuestras vidas; de cualquier ajeno. El paro como experiencia personal es una práctica anterior a mí, cada mujer y cada ser lo hace por sus derechos y los de la otredad, envalentonadamente. Una utópica responsabilidad social, *el resto son noticias*. Por ahora abrazar a mamá Luna, y agradecerle no solo por los alimentos preparados, sino principalmente por su entrega y su paciencia con la primera línea que en medio de carencias y pasión, a veces escucha al manipulador y no a la sabiduría que una abuela víctima del conflicto, militante en su juventud y ahora en su temprana vejez de las causas de las juventudes por la equidad.

Julio 20, dejamos de salir tantos, el miedo nos calla, no queremos caer bajo una bala, se ha normalizado, como en tres meses, sesenta años. No somos el país más feliz del mundo, lo que somos es en exceso resilientes, el confort que tenemos es poco, pero podría ser nada, la gratitud de esos derechos conquistados se la debemos también a las mujeres de la séptima papeleta, a las feministas de 1988, no es verdad que las generaciones pasadas nada hicieron, como hoy la violencia institucional las calló. Una de las diferencias es que vivimos en tiempos de *Instagram* y no de *Kodak*⁶, entonces la censura no alcanza a ser tan evidente, más existe porque el dominio sobre las narrativas no ha dejado de existir, ya lo aprendimos del cartel y el cine alemán desde la primera guerra mundial, ya lo ejecutan quienes tienen el poder de

6. Da fotografia expandida à fotografia desprendida: como a crise da Kodak pode explicar a emergência do Instagram ou vice-versa José Afonso da Silva Junior Pós-doutor pela Univ. Pompeu Fabra (Barcelona) Doutor em Comunicação pela FACOM-UFBA Professor/pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco E-mail: zeafonsojr@gmail.com

erigir lo que la opinión pública debe musitar. La mujeres, las parias, las saqueadas, las personas disidentes del género, las víctimas por el conflicto armado, las violadas, las niñas, las empobrecidas estructuralmente en Colombia, nunca hemos sido gobierno, hay derechos por mantener, por conquistar, hay mecanismos de legislación que nos esperan para dirigirlos, hay toda una cadena del cómo se establece la vida aguardándonos, ya dimos un paso, demos otra veintena, aprendamos a diferenciar al popular del populista, vamos por una equidad verdadera. Vamos a reconocernos, mirarnos, escribirnos, validarnos.

Septiembre 28, el paro nacional resiste a irse, detrás suyo ciertos figurantes buscan cooptar su contenido. Resiste porque es una cura antidepresiva comunitaria, el sueño de la equidad brillando en los ojos de la gran masa oprimida.

Referencias

- Barthes R. (2011). *Fragments de un discurso amoroso*. Traducción de Molina E. 2ed Siglo XXI México,
- Fals Borda, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina* / Orlando Fals Borda ; antología y presentación, Víctor Manuel Moncayo. — México, D. F. : Siglo XXI Editores ; Buenos Aires : CLACSO.
- García Linera, A. (2020). *La potencia plebeya: acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia* / Álvaro García Linera. - 2a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Prometeo, Libro digital, PDF
- La Varra G. y Perán M. (1987). «Post-it City, Ciudades Ocasionales, El último espacio público de la ciudad contemporánea». Acción Cultural Española y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Encontrado en accioncultural.es/es/publicaciones/post-it-city
- Lagarde M. (1996). “El género”, *fragmento literal: ‘La perspectiva de género’, en Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Ed. horas y HORAS, España, pp. 13-38. Texto en PDF encontrado en catedraunescodh.unam.mx
- Nesbit M. (1988). *Fotografía, arte y modernidad (1910-1930)* p103, en *Historia de la fotografía de Jean Claude Lemgny*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona.
- Ngozi C. (2014). *Todos deberíamos ser feministas*. Traducción de Calvo J y Gascon M. Texto en PDF encontrado en accionenredmadrid.org/

EL TEATRO COMUNITARIO: LA POSIBILIDAD DEL ENCUENTRO

Viva el teatro.
El arte más antiguo.
El arte más presente.
El arte más asombroso.
Viva el teatro

—*Sabina Berman*

Karol Tatiana Cardona

Maestra en artes escénicas con énfasis en actuación, de la Universidad Distrital de Bogotá. Titiritera, dramaturga, y directora teatral. Actualmente, es consejera departamental por el teatro en el consejo de Cultura, docente de teatro del IPC, docente en el semillero de investigación de la escuela de teatro del IPC, actriz integrante de la Corporación Casa Naranja y eterna aprendiz.



Resumen

El presente escrito habla sobre la naturaleza del teatro comunitario, su vínculo con la cultura popular y la importancia que tiene dentro de una comunidad. Cómo se gesta, las temáticas que se abordan, los elementos que las constituyen, el aporte desde lo creativo, artístico y las transformaciones sociales que ahí se derivan, el encuentro, la juntanza, como elementos sin el cual no es posible pensarse el teatro hecho en comunidad. Cómo, sucesos tan contundentes como la Pandemia por Covid-19, remiten a la necesaria mirada sobre el concepto de pensar como un todo.

Palabras clave: convivio, tecnovivio, comunidad, popular, cultura, creación colectiva, encuentro, juntanza.

Abstract

This writing talks about the nature of community theater, its link with popular culture and the importance it has within a community. How it is gestated, the themes that are addressed, the elements that constitute them, the contribution from the creative, artistic and the social transformations that derive there, the meeting, the meeting, as elements without which it is not possible to think of the theater made in community. How, events as forceful as the Covid-19 Pandemic, they refer to the necessary look at the concept of thinking as a whole.

Keywords: convivio, tecnovivio, community, popular, culture, collective creation, meeting, meeting.

Hay que partir de un hecho claro y que podría pensarse como obvio, el teatro es algo que existe mientras sucede. Es decir, es un arte vivo que requiere del conocido “aquí y ahora” que tanto repiten los directores y actores. Para que haya teatro se requiere de un espectador y un intérprete (actor, actriz, ejecutante de la acción teatral, como quiera llamarse), pues sin espectador no hay teatro, así de sencillo. El teatro precisa del encuentro, de la reunión, del otro que escucha y ve lo que se ha ensayado, trabajado, estudiado, necesita al espectador, así sin apellidos, sin condiciones, sin adjetivos que lo califiquen o clasifiquen. El teatro tiene su razón de ser en el *convivio*, como lo llama Dubatti (2020) en la relación comunal, en la juntanza. Sin embargo, cuando ese encuentro no es posible y es necesario el uso de medios tecnológicos o una intermediación tecnológica, él le llama *tecnovivio*.



Figura 1. Karol Tatiana Cardona en la obra “Viaje a la raíz” del teatro Cazamáscaras. (Fuente: Alvaro Ruales)

El teatro es arte que nació con las civilizaciones, siendo una de las primeras expresiones artísticas de los humanos como una herramienta de comunicación, una manera de sobrevivir y una necesidad; pues el ser humano siempre ha requerido verse y representarse. En un mensaje con motivo de la conmemoración del día mundial del teatro que se celebra cada 27 de marzo, hombres y mujeres de teatro en este planeta. Sabina Berman (2018), imaginó que ahí en la caverna o sentados alrededor del fuego, nació el teatro.

La tribu ha aprendido a imitar a otros seres y representa al fondo de la cueva, en la luz temblorosa de la hoguera, la cacería de esa mañana. Cuatro hombres son el mamut, tres mujeres son el río, hombres y mujeres son pájaros, árboles, nubes. Así, la tribu captura el pasado con su don para el teatro. Más asombroso: así la tribu inventa posibles futuros: ensaya posibles formas de vencer al enemigo de la tribu, el mamut. (párr. 3)

La única especie capaz de representar al otro, se hace preguntas frente al espejo (público) y encuentra respuestas frente al mismo espejo (su audiencia) para luego agradecer por ese pequeño espacio de expresión, de sinceridad, de respiro y despecho, por ello al final le muestra respeto y reverencia representándose a sí mismo, al otro.

Si desde las cavernas los humanos se encontraban para imitarse, para comunicarse, para hacerse preguntas e inventar respuestas, si la representación surge como una necesidad humana, se podría afirmar que el teatro es una necesidad. El teatro, ese arte que le dio vida a la televisión y al cine, ¿podría desaparecer al no poder desarrollarse en el escenario vivo y

presente? Al no poder encontrarse en la comunión, en el encuentro vivo con el espectador que demanda el convivio teatral, ¿existiría otra manera de que el teatro pueda ser? Imagínense un mundo sin televisión, sin cine, un mundo atravesado por semejante suceso mundial, como la pandemia por Covid-19, sin arte, sin teatro. No se habría podido sobrevivir.

Cuando apareció el confinamiento por la pandemia por Covid-19, muchos guardaron la esperanza de volver a los escenarios prontamente, se pensó que al cabo de unos cuantos meses todo retornaría a la normalidad. Hasta hoy, cuesta asumir esta “nueva normalidad” y cuando por fin —y a la fuerza— debía que adaptarse, el teatro migró de los escenarios para instalarse en los medios virtuales. Surgieron entonces miles de opiniones y discusiones entre si una representación teatral mediada por la ayuda tecnológica era teatro, o si no lo era, si debía llamarse video, teatro grabado, teatro virtual o teatro adaptado a medios audiovisuales, o no, mejor esperar a que se pudiera volver a reunir y seguir tejiendo y destejiendo historias cual Penélope esperando a su Jasón.

El convivio, la juntanza, el encuentro fue impedido a todo nivel: no hubo encuentro entre actores y actrices para seguir desarrollando los procesos de creación, mucho menos con los espectadores, y en el campo de la formación si que menos. ¿Cómo seguir creando cuando la naturaleza del arte estaba casi que eliminada? Diana Uribe afirmó que se había encerrado el cuerpo, pero no el alma, ni los pensamientos, ni la imaginación, ni la memoria. Los actores fueron obligados a crear desde el confinamiento, a encontrarse en la virtualidad, muchos empezaron a ensayar

por videollamadas, otros empezaron a adaptar sus creaciones al lenguaje audiovisual, mientras que en otros lugares retomaron sus obras que habían quedado registradas en video. Fue quizás más sencillo para los dramaturgos y dramaturgas escribir desde el encierro, como Shakeaspere escribiría Macbeth en medio del brote de peste en 1606. Sin embargo, y con la tradición de escritura de obras en muchos grupos en Colombia, quienes realizan la dramaturgia usando el método de creación colectiva¹, la imposibilidad de encontrarse, impidió que pudiese llevarse a cabo una escritura de texto usando dicha metodología.

Ahora se encaminará a lo que se convoca: si la razón de ser del teatro es el encuentro, ¿qué se puede decir del teatro comunitario? La respuesta podría resultar obvia, pero es importante hacer hincapié que si el teatro requiere la comunión entre un grupo de personas, en el teatro comunitario esta condición se vuelve *sine qua non*. El teatro comunitario se debe a su comunidad, nace, se cuece y se cría ahí, en el seno maternal de sus gentes, de su pueblo, de los seres que le rodean, ahí se gestan las historias que luego se volverán carne en la escena para ser el alimento poético de la misma comunidad.

Sin el encuentro y la juntanza, el teatro comunitario pierde sus “superpoderes”, aunque la comunidad sea fiel, solo su mismo devenir histórico lo sostiene, los procesos desarrollados, las redes tejidas, las bases construidas en el obstinamiento y la terquedad de crear y hacer posible el teatro en la adversidad; por ello cuando la pandemia por Covid-19 aparece, el teatro comunitario entra en una especie de “stand by” para cuando fuese posible la comunión.

1. Patrice Pavis (1998) lo define como “espectáculo que no está firmado por una única persona (director de escena, dramaturgo), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral. Diccionario del teatro. Editorial Paidós.



Figura 2. Foto de la obra pedagógica: “Quién es el culpable”, sobre prevención en Covid-19, Casa Naranja. (Fuente: archivo particular)

El teatro comunitario, una perspectiva transformadora de la sociedad

Se partirá de una definición sobre el teatro comunitario y sus orígenes. Para hablar de teatro comunitario es necesario hablar del teatro popular, y desde luego, se tiene que remitir a un término más amplio y es el de cultura popular.

En su acepción más amplia, cultura es todo aquello donde interviene la mano del hombre. En un texto del repositorio institucional del SENA, elaborado con la colaboración de Manuel Zapata Olivella, en donde apuntan sobre el término Cultura como conjunto de normas mentales, de conducta, de creación material y constitución biológica de los pueblos. La cultura es un don material e histórico de cualquier comunidad, sea cual fuere su grado de desarrollo técnico, sus costumbres, su importancia, etc. (Servicio Nacional de Aprendizaje SENA, 1990).

Lo Popular como un término polisémico que reúne diversos sectores, generalmente en situación de subordinación y con identidades aparentemente compartidas. En ellas se pueden identificar los valores tradicionales, sabiduría, artesanía, artes, oficios, lenguajes y demás, que agrupan a una población; por ello se podría afirmar, que cada comunidad puede tener un sentido de lo popular, influido por distintos factores como: la incidencia de otras culturas, lo heredado y lo que se construye en la interacción social.

Al hablar del término teatro popular, podría pensarse que todo teatro es popular, si se piensa en el término *popular* lo que es del pueblo, entonces el teatro es de todos. Y realmente lo es, a nadie le pertenece más el teatro que al mundo. Hay que recordar que la razón de ser del teatro es el espectador. Aunque sus orígenes hayan sido populares, existió un tiempo en que el teatro le pertenecía a las élites, por considerarse accesible solo a las personas privilegiadas económicamente, no en vano muchas representaciones teatrales fueron posibles bajo el cobijo de los reyes. Sin embargo, la necesidad humana de representarse, de mirarse en el espejo de la escena, prevaleció ante cualquier intento de convertir al teatro en arte “exclusivo”.

No se detendrá a examinar lo manoseado, vilipendiado y reducido del término popular, como algo inferior, de pobres, excluidos y marginados de la sociedad. Mucho menos a lo comunitario como algo de izquierdas, de desclasados y necesitados. Pero sí es preciso decir, que el teatro comunitario nace en la base de la sociedad, en aquellos espacios menos privilegiados en donde se hace necesario el teatro como un arte que habla de los conflictos humanos.

En una comunidad con tantas necesidades básicas por cubrir, producto de las mil y una causas de índole político, social y cultural, el teatro podría aparecer como algo suntuario, que no pertenece a la canasta familiar, pero no es así. Lorca (s.f.) lo diría en su famosa charla sobre el teatro:

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro. (párr.8)

Se refería el Poeta Andaluz, a la pertinente presencia del teatro en el pueblo, de su apoyo, pero sobre todo de ser el arte que hable de lo que le acontece a sus gentes. Por ello, el teatro en una comunidad con tantas problemáticas se vuelve medio de expresión, posibilita la reflexión, pone la lupa sobre temas de relevancia en una sociedad marginada.

Se refiere entonces, a las temáticas que trabaja el teatro comunitario: problemáticas de su contexto, la necesidad de hablar de lo que pasa, un teatro de *acción social* o también llamado teatro de *denuncia*.

Agusto Boal (2014) lo llamaría *Teatro del oprimido*, donde a través de una forma de teatro-foro se ponían en reflexión temas que “oprimen” al pueblo, en esta modalidad, el espectador interviene en las representaciones en el foro, dando perspectivas de “cómo debería ser” la resolución del conflicto escénico presentado. Boal (2014) definió al teatro comunitario como: “Eminentemente popular, donde las representaciones se presentan según la perspectiva

transformadora de la comunidad” (p.30). Para Boal, el teatro en comunidad debía ser agente de cambio, dinamizador de transformaciones sociales, que le diera voz a los que nunca lo tuvieron a partir del encuentro en la escena.

Bertold Brecht (1949), escribiría y representaría con el Berliner Ensemble obras de carácter político y didáctico, en lo que se llamó *Teatro épico*, donde se pretendía concienciar al público sobre la necesidad de transformar la sociedad. Sus obras fueron escritas en un contexto de guerra mundial, hablaba de la violencia, la explotación, la represión, la guerra.

En un país como Colombia, que tristemente ofrece tantos temas trágicos y sinceramente dramáticos: masacres, asesinatos, violaciones, envenenamientos, guerras, desplazamientos, violaciones a los derechos humanos, etc. No ha sido ajeno a una rica producción teatral basada en hechos de una realidad nacional. Se piensa entonces en un barrio como unidad mínima de transformación social, hablar de sus dramas y miles de historias que se conocerán al calor del escenario. Por lo tanto, si se pregunta ¿Cuáles son las temáticas que aborda el teatro comunitario? La respuesta es: las problemáticas de su contexto, las realidades que devienen de esas territorialidades que existen en un grupo de personas que viven en un barrio, en una vereda, un corregimiento, un pequeño poblado.

Para Orlando Cajamarca en el Teatro Esquina Latina, el teatro comunitario es una expresión social donde los actores que son la misma comunidad, representan acciones sociales en sus actos: “El programa Jóvenes Teatro y Comunidad pretende contrarrestar las consecuencias de los conflictos que

se presentan en la sociedad colombiana a través del teatro de acción social” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2014).

Ahora bien, si el teatro comunitario posibilita la transformación social desde las temáticas puestas en sus obras, la práctica misma también pondría su granito de arena. En efecto, se habla de un teatro comunitario, también, cuando este lo producen niños, niñas, jóvenes, adolescentes y adultos pertenecientes a esa comunidad. Es ahí, donde el teatro se vuelve una estrategia de intervención social, de revitalizador cultural, y desde luego, contribuye a la formación de artistas escénicos, amén de las bondades que puede traer la práctica, enseñanza y animación teatral: ocupación creativa del tiempo libre, disminución de los índices de violencia, de consumo de sustancias psicoactivas, entre otras.

El teatro comunitario como práctica artística posibilita la comunión, en el sentido de que generalmente es de carácter gratuito, voluntario, de ocupación en tiempo libre y pueden acceder personas de cualquier edad. Se realiza en espacios “no convencionales” (espacios distintos a teatros y escenarios culturales) una caseta comunal, una escuela, una casa, una cancha, o cualquier lugar donde sea posible “hacer teatro”.

El teatro comunitario lo llamaría Boal (2014) “*del pueblo y para el pueblo*”, aquel donde la señora de la esquina puede volverse una gran actriz, la costurera del barrio una vestuarista, el cerrajero un escenógrafo, el electricista un luminotécnico, la abuelita de la cuadra la contadora de historia, niños y niñas zanqueros, saltimbanquis, malabaristas,

clown, y personajes de historias tejidas en “su casa”, los jóvenes actores y actrices, que en muchos casos ven el teatro como una opción de vida, accediendo a formación profesional y sin temor a equivocarse, retornando a su comunidad como resultados vivos de aquella transformación de su realidad, ahora actores formados, ahora profesores, multiplicadores de la experiencia, que un día les puso otro lente de vida. Siempre se ha afirmado que, difícilmente una persona que haga teatro empuñará un arma. En la experiencia como una niña que ingresó a un proceso de teatro comunitario, para luego ser animadora, tiempo después actriz, dramaturga, directora y ahora docente en una institución de formación en artes populares y tradicionales como el IPC, se puede decir con el orgullo de haberse formado en comunidad: que el teatro cambia la vida, transforma, resignifica la existencia, teje puentes donde hay abismos, posibilita el encuentro, la juntanza y desde luego, la esperanza de que otro mundo es posible.



Figura 3. *Cuentería teatral, presentación el IPC.* (Fuente: foto de archivo IPC)

Referencias

- Berman, S. (2018). *ArtezBlai, el periódico de las artes escénicas*. Obtenido de Mensajes del día mundial del teatro: <http://www.artezblai.com/artezblai/mensajes-del-dia-mundial-del-teatro-2018.html>
- Boal, A. (2014). *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. Buenos Aires: Corregidor.
- Dubatti, J. (2020). *Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo*. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 44-54.
- Lorca, F. G. (s.f.). *Conferencias*. Obtenido de Conferencia sobre el teatro: http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2014). *Teatro Esquina Latina, 40 años*. Bogotá.
- Servicio Nacional de Aprendizaje SENA. (1990). *Cultura Popular Colombiana*.

LA SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS COMO PRÁCTICA DE INVESTIGACIÓN

El montaje de repertorio en
la Estudiantina del IPC



Estudiantina del IPC

Este artículo fue elaborado por los integrantes de la Estudiantina del IPC de la generación 2021, constituida como grupo representativo del Instituto Popular de Cultura, integrada por su director Diego Germán Gómez García, los bandolistas Santiago Castiblanco Aguilar y Salma Canabal Quintero, los guitarristas Christian Bolaños Velasco y Christian Parra Villa, y los tiplistas Juan Pablo Torres León y Vanessa Jordán Beghelli.

Resumen

Con el objetivo de construir conocimiento a través de la práctica educativa y artística, en beneficio de fortalecer los procesos de investigación en el Instituto Popular de Cultura, este artículo presenta un informe preliminar de investigación sobre el proceso de sistematización de experiencias vivenciado por la Estudiantina del IPC, como herramienta metodológica para la construcción colectiva de conocimiento por medio de la práctica musical. En este orden de ideas, se consideró reconstruir la trayectoria de este ensamble con relación al *montaje del repertorio de músicas andinas colombianas*, con el propósito de analizar cómo se estaba organizando este ejercicio, además de ampliar los procesos formativos e investigativos de sus integrantes. Consecuentemente, se describió el itinerario de esta sistematización, la interpretación global de la problemática trabajada, así como las cinco fases que constituyeron el proceso de montaje de repertorio según sus actores sociales, concluyendo que la sistematización de experiencias puede ser una herramienta de investigación facilitadora en la construcción de conocimiento dentro de contextos de formación artística, la cual brinda nuevas lecturas y comprensiones sobre las lógicas que han configurado las prácticas en función de la experiencia ya vivida.

Palabras clave: sistematización de experiencias, metodología de investigación, montaje de repertorio, músicas andinas colombianas, Estudiantina del IPC.

Abstract

This article presents an investigation preliminary report about the experiences systematization process experienced by Estudiantina IPC as a methodological tool for the collective construction of knowledge through musical practice, all this with the objective of build knowledge through educational and artistic practice in order to benefit the investigation processes in the Instituto Popular de Cultura. In order to this, it was considered to rebuild the trajectory of this musical group related to the repertoire montage of colombian andean musics, with the purpose of analyze how was it getting organized, and also expand the investigative and formative processes of its members. Consequently, the systematization itinerary and the global interpretation of this problem were described, as well as the five fases that constituted the repertoire montage process according to their social actors, concluding that the experiences systematization can be an investigation tool that facilitates the knowledge construction within artistic formation context, which brings new readings and understandings about the logics that the practice have been configured based on the experience already lived.

Keywords: experiences systematization, investigation methodology, repertoire montage, colombian andean musics, Estudiantina IPC.

La Estudiantina del IPC es una agrupación musical que se gestó a la par del nacimiento del Instituto Municipal de Cultura en el año de 1947 (Chávez, 1984), considerándose como una representante importante de la memoria musical y cultural de Santiago de Cali, la cual ha sido integrada por un número considerable de estudiantes, docentes e ipechianos a lo largo de su historia, quienes se han encargado de adoptar y dinamizar las hoy llamadas *músicas andinas colombianas*, así como otras músicas en la ciudad, por medio de procesos de educación e interpretación musical, investigación y articulación social en cumplimiento de la misión salvaguarda del IPC (IPC, 2015).

Como parte de las actividades de autogestión de esta agrupación, desde el año 2017 se planteó la necesidad de ampliar los espacios de reflexión, orientándose al fortalecimiento de sus procesos formativos en aras de descentralizar la muestra musical como producto y finalidad del ejercicio artístico, dándole lugar a la investigación a través del trabajo colectivo para ampliar las posibilidades de ser, pensar, hacer y convivir de sus integrantes, que al representarse como comunidad musicante, también ha adoptado la convivencia, el servicio, el respeto, el cuidado mutuo y el musicar como elementos característicos de su identidad.

Teniendo en cuenta las particularidades mencionadas y cumpliendo con el objetivo de construir conocimiento musical mediante procesos educativos, creativos e investigativos que esta estudiantina tiene a cargo como grupo representativo (IPC, 2015), desde el primer semestre del año 2021 la agrupación entró en diálogo con el Centro de Investigaciones del

IPC, el cual apoyó la realización de esta indagación como estudio piloto orientado al fortalecimiento de la investigación en el Instituto Popular de Cultura a través de la práctica artística y educativa. Esto a partir de las experiencias, necesidades y recursos disponibles, situando los discursos académicos al servicio de una actitud reflexiva en torno de las músicas como expresiones de la vida comunitaria y no en función de la reproducción de modelos teóricos que impidiesen el diálogo con estas realidades (Duarte, 2020).

De este modo, se acudió a la *sistematización de experiencias* como proceso analítico que consideraba interpretar lo ya vivido, a partir de la construcción colectiva de conocimiento sobre las prácticas, para reconocerlas, reconstruirlas y transformarlas por medio de la creatividad, la criticidad y el compromiso de los participantes de esta acción metodológica (Jara, 2018). Implementación con la que también se buscaba comprender y reconocer cómo se estaba situando el quehacer artístico de esta agrupación, para tomar decisiones sobre sus procesos formativos e identitarios, en atención a la construcción de conocimiento a través de las músicas y considerando a las artes como dispositivo para encontrar sentido, fundar significados y crear otras posibilidades de pensar, discutir, ampliar sensibilidades y producir lo aún no pensado ni dicho (Vilar, 2015).

A continuación, se describirán las generalidades del proceso de este estudio para proseguir con sus resultados preliminares, teniendo como eje la *sistematización de experiencias* en la construcción de conocimiento situado a través de las músicas.



Figura 1. Estudiantina del IPC, 2021. (Lanzamiento de la Revista Páginas de Cultura No. 15. Biblioteca del Centenario. Fotografía de Yuliana Quiceno. Fuente: archivo de la Estudiantina IPC).

Itinerario del proceso

Una vez planteado el proyecto de investigación como estudio piloto, con la participación del Centro de Investigaciones del IPC como comisión de seguimiento al proceso de sistematización, se procedió con la detección de una problemática a analizar de acuerdo con lo ya vivido entre los integrantes del ensamble, en beneficio de sus acciones investigativas, formativas y artísticas. Fue así como se consideró al *montaje de repertorio musical* como un ejercicio necesario de problematizar, ya que éste consistía en una práctica constante dentro de las dinámicas del grupo que le daban sentido a la interpretación de las músicas como proceso y experiencia en acción o musicar (Small, 1999), las cuales eran moldeadas a partir de relaciones humanas vinculantes ampliadas en los rituales sociales e identidades que se construían a partir de las músicas de las que se participaba.

En consecuencia, con el fin de extender las posibilidades formativas, artísticas e investigativas en el contexto educativo y artístico del IPC partiendo de

la perspectiva de sus actores sociales, beneficiando además la construcción de conocimiento situado a través de las músicas, este proyecto se articuló a partir de las preguntas en torno a ¿cómo era el proceso de montaje del repertorio musical en la Estudiantina del IPC de acuerdo con la experiencia de sus integrantes?, ¿cómo se observaba esta práctica desde la experiencia individual y colectiva?, ¿cuáles habían sido las dinámicas internas y externas que habían garantizado la continuidad, consolidación o limitación de este ejercicio?, ¿cómo habían contribuido estas vivencias en la formación de identidades entre los integrantes y comunidades relacionadas?, y ¿por qué y para qué podía ser relevante sistematizar estas experiencias en la construcción de conocimiento y toma de decisiones para este ensamble y otras comunidades académicas y artísticas similares?

En correspondencia con estos cuestionamientos, se realizó un taller entre los integrantes de esta agrupación por medio del cual se precisaron aspectos relacionados con la investigación interpretativa

desde la lógica inductiva (Álvarez, 2010), con el objetivo de posicionar a los métodos y a la teoría al servicio de la realidad de los sujetos de acuerdo con el contexto educativo y artístico estudiado, teniendo en cuenta la comprensión de los antecedentes y lugares de donde surgían y se desarrollaban las prácticas analizadas, así como las motivaciones, las concepciones y sistemas de pensamiento orientadores de las acciones, la lectura e interpretación de los contextos implicados con relación a sus continuidades, rupturas, avances y cambios de rumbo, para reconstruir la trayectoria de este ensamble con relación al montaje del repertorio musical como proceso organizativo de las experiencias vividas de acuerdo con los aspectos y relaciones que sus actores sociales consideraran relevantes (Torres, 2011).

Posterior a esta fundamentación teórica y metodológica, se procedió con la elaboración de relatos y bitácoras de observación, además de discusiones grupales, de las cuales surgieron como dimensiones de análisis las acciones según *lo prescrito*, *lo real*, *lo oculto* y *lo nulo* en consideración de la práctica estudiada como un acto educativo (Díaz, 2003), del cual también emergieron como ejes temáticos de disertación los siguientes:

- 1. Perspectiva de los intérpretes:** realidad motivacional, personal y relacional de los músicos - investigadores en correspondencia con su sentido de pertenencia hacia la Estudiantina del IPC como comunidad musicante.
- 2. Horizonte histórico, compositivo y cultural de este ensamble musical y su repertorio:** reconocimiento de las músicas andinas colombianas como cultura musical a la cual se ha vinculado esta agrupación desde su formato instrumental, constituido principalmente por bandolas andinas colombianas, tiples colombianos y guitarras, fungiendo como dispositivo salvaguarda del IPC y ocupando el lugar de una de las estudiantinas vigentes con mayor trayectoria académica en la historia del país.
- 3. Recursos disponibles para la selección y desarrollo de las obras:** posibilidades técnicas, interpretativas, motivacionales, materiales, circunstanciales y contextuales de los integrantes de esta estudiantina, así como las condiciones y demandas institucionales que permitieran o limitaran el montaje de repertorio.
- 4. Horizonte musical de cada obra:** concerniente a la comprensión del contexto histórico, compositivo e interpretativo del repertorio seleccionado.
- 5. Aprendizajes adquiridos:** posibilidades de reflexión y transformación que ofrecía cada experiencia tanto a los integrantes de esta estudiantina como a las comunidades de las cuales participaban y con las que se relacionaban, según la particularidad, circularidad y pluralidad de cada interpretación.



Figura 2. Estudiantina del IPC, 2021. (Presentación en IPC al Bulevar. Fotografía de Yuliana Quiceno. Fuente: archivo de la Estudiantina IPC).

Dicho esto, a continuación se describirá *el montaje de repertorio musical* como objeto de sistematización, para luego presentar los resultados preliminares emergentes del proceso de *triangulación de datos y fuentes*¹ (Flick, 2004), como parte de la interpretación global de los procesos organizativos en torno a la problemática trabajada, la cual permitió formular algunos criterios que podían actuar como una herramienta abierta para la interpretación musical en función del montaje colectivo del repertorio en la Estudiantina del IPC, a través de nuevas lecturas y comprensiones sobre las experiencias, mediaciones y lógicas que habían configurado estas prácticas.

1. Verificación y comparación de la información obtenida en diferentes momentos mediante las teorías, fuentes y métodos implementados, para confirmar la congruencia entre la información obtenida y su interpretación.

Síntesis del proceso de sistematización de experiencias asumido por la Estudiantina del IPC

1. Planteamiento de la investigación: proyecto de estudio piloto para el fortalecimiento de la investigación en el IPC a través de la práctica artística y educativa.
2. Conformación del equipo de investigación con los integrantes de la Estudiantina del IPC.
3. Conformación de la comisión de seguimiento de este estudio piloto con participación del Centro de Investigaciones del IPC.
4. Designación de roles como equipo de investigación.
5. Establecimiento de acuerdos y compromisos.
6. Detección de la problemática a trabajar según la experiencia ya vivida.
7. Delimitación de interrogantes y objetivos guía.
8. Fundamentación teórica y metodológica.
9. Recolección de información a partir de documentación, observaciones, discusiones y otros.
10. Codificación de la información según dimensiones de análisis y ejes temáticos emergentes.
11. Análisis y discusión conjunta de la información a partir de la triangulación de datos y fuentes.
12. Interpretación del montaje del repertorio musical como proceso organizativo de las experiencias vividas en función de los aspectos y relaciones que sus actores sociales consideraran relevantes.

13. Socialización de primeros hallazgos (este artículo).
14. Construcción de conclusiones preliminares.
15. Elaboración de informe final.
16. Socialización.

El montaje de repertorio musical como objeto de sistematización

De acuerdo con los participantes de este estudio, el montaje de repertorio como objeto de sistematización se concibió como un proceso configurador de sentido, así como un espacio social de aprendizaje, ensayo, análisis, construcción y ensamble de obras musicales a través del intercambio con los otros, incluyendo entre sus componentes tanto aspectos técnicos como creativos, reflejados en el desarrollo, expresión y exposición de ideas, formas, estéticas y sonoridades constitutivas de un conjunto de obras musicales.

Proceso que también era visto como una posibilidad de recrear y configurar identidades, así como de organizar las experiencias musicales individuales y colectivas mediante la interacción y la reflexión. Vinculando las características históricas, culturales, contextuales, compositivas, organológicas, técnicas y estructurales de cada obra examinada, con el distintivo de la subjetividad e intersubjetividad de sus intérpretes, quienes también creaban, recreaban y dinamizaban las músicas en cada una de sus manifestaciones según sus recursos, ligados al desarrollo de diferentes habilidades sociales, cognitivas, emocionales, sensoriales y corporales, relacionadas con la

Figura 3. Estudiantina del IPC, 2021. (Presentación. Aniversario III Biblioteca del Centenario. Foto de Yuliana Quiceno. Fuente: archivo de la Estudiantina IPC.)

posibilidad de ajustarse a cierta acción musical, la cual exigía un diálogo permanente entre los diferentes horizontes y perspectivas que conformaban el repertorio, entendiendo que tanto intérpretes como obras, eran constructores construidos por las músicas a través de una relación con la opción de ser circular, cíclica y permanente (Jordán et al, 2016).

Montaje de repertorio que también se circunscribía en el musicar, referido a “tomar parte, en cualquier nivel o capacidad, en un performance musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proveyendo material para el performance, o bailando” (Small, 1999, p. 9); siendo acciones que se desarrollaban en el conjunto de relaciones vinculantes que se ampliaban en los rituales sociales implicados en las músicas, para recrear las identidades, la conciencia y el autoconocimiento. De manera que este proceso también logra representarse como un espacio donde se podía reconocer al otro, ejercer la solidaridad, la construcción del tejido social, la amistad, la alegría, la esperanza, la paz, la creación y las prácticas de libertad (Torres, 2013).

Con relación a las especificidades del repertorio de la Estudiantina del IPC y teniendo en cuenta su identidad como dispositivo de acción salvaguarda (IPC, 2015), este se relacionaba principalmente con las *músicas andinas colombianas*, que como cultura musical abarcaban una gran diversidad de géneros musicales, entre los que se destacaban el bambuco y el pasillo, aunque también la guabina, el torbellino, la caña, la rajaleña, el vals, el bunde, el chotis, la contradanza, la danza, el fox, las gavotas, los intermezzos, las marchas, la mazurca, el merengue carranguero, la



rumba criolla, la polka, la redova antioqueña, la rumba carranguera, el sanjuanero o bambuco fiestero, el son sureño y las vueltas antioqueñas, consideradas como músicas tradicionales por su relación con la identidad nacional y bicentenario, las cuales habían sido interpretadas típicamente en la zona geográfica de la región andina de Colombia, entre cordilleras, valles interandinos y zonas de influencia, independientemente de su origen o procedencia campesina, urbana, académica o extranjera (Rendón, 2009; Cobo, 2010).

Repertorio del que se destacan las siguientes obras desarrolladas por los músicos-investigadores de la Estudiantina del IPC participantes de este estudio (ver tabla 2), el cual fue elemento de análisis y problematización en torno a lo tradicional, lo popular y lo académico en estas músicas, ya que estas le brindaban a los integrantes de este ensamble, la posibilidad de ser parte constitutiva de estas culturas musicales a través de su accionar, en favor de resignificar la vivencia comunitaria de donde procedían estas expresiones artísticas, relacionadas frecuentemente con tensiones de clase social, apropiaciones, gusto, posiciones ideológicas e imaginarios particulares de nación, tradición y autenticidad (Cobo, 2010).

Tabla 1

Repertorio Estudiantina IPC. 2017 – 2021.

Obra	Compositor	Género
Bajo el signo	Héctor Fabio Torres	Bambuco
Bochicaneando	Luis Uribe Bueno	Bambuco
HP	Diego Estrada	Bambuco
Optimista	León Cardona García	Bambuco
Romanza	Diego Gómez	Bambuco
Candita	Adolfo Mejía Navarro	Pasillo
Eco (Suite cero)	Daniel Saboya	Pasillo
IPC	Álvaro Ramírez Álvarez	Pasillo
Lina Linda	Miguel Bocanegra	Pasillo
Radio Santa Fe	Álvaro Romero Sánchez	Pasillo
Siempre te recuerdo	Gentil Montaña	Pasillo
Transparencia	Jesús Rey	Pasillo
Amor a primera vista	Diego Estrada	Danza
Sideral	Diego Gómez	Danza
Romería	Álvaro Romero Sánchez	Guabina
Alejandro	Álvaro Romero Sánchez	Pasodoble
Pilar	Hernando Rico Velandia	Foxtrot
Manjarblanco	Samuel Ibarra Conde	Caña
Antonio	Nabil Bechara	Libre

Fuente: elaboración propia.

¿Cómo es el montaje colectivo del repertorio en la Estudiantina del IPC?

Luego de la puesta en común de los resultados de las triangulaciones, se procedió con la interpretación global de los procesos organizativos de las experiencias ya vividas, con el fin de hacer evidente la configuración general del montaje colectivo del repertorio en la Estudiantina del IPC. De este modo, se logró una nueva lectura sobre este proceso, enriqueciendo las concepciones previas sobre la interpretación musical y ampliando las posibilidades de construir conocimiento a partir de la práctica de este ensamble, siendo hallazgos iniciales de un estudio que aún se encuentra en construcción, cuyos resultados preliminares fueron sintetizados y ajustados en cinco fases descritas a continuación, las cuales no se consideran una representación final ni determinada, sino una aproximación en constante transformación.

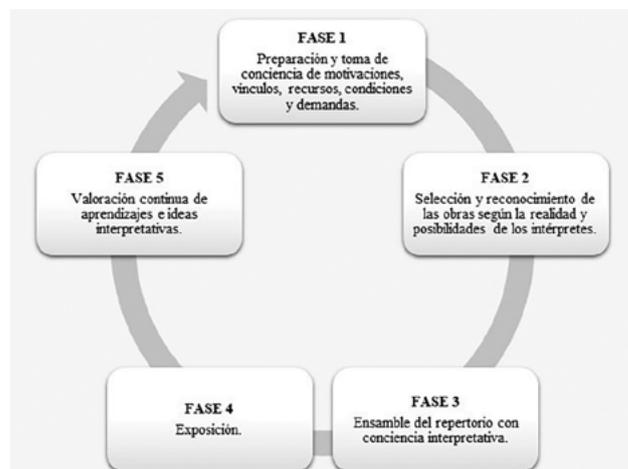


Figura 4. Fases constitutivas del montaje de repertorio en la Estudiantina del IPC. (Fuente: elaboración propia.)

Fase 1: preparación y toma de conciencia de motivaciones, vínculos, recursos, condiciones y demandas

1. Exploración individual y colectiva de las intenciones y motivaciones de los intérpretes afines con la Estudiantina del IPC y sus procesos.
2. Reconocimiento de los vínculos personales y sociales al interior del grupo y con la comunidad relacionada, los cuales favorecieran o limitaran el aprendizaje colaborativo, la confianza, la comunicación, el respeto, el cuidado mutuo y el compromiso con el ensamble.
3. Valoración de las demandas y recursos interpretativos, materiales, locativos, administrativos e institucionales disponibles para ajustar la selección y preparación del repertorio.
4. Reconocimiento del cuerpo como materia y vehículo de sensibilidades, reflexiones y gestualidad.
5. Conciencia de la relación con el instrumento como extensión corporal y expresiva.
6. Consideración de la interpretación como proceso, expresión del mundo interior y compartido entre los integrantes de la Estudiantina y la comunidad educativa, artística, administrativa y ciudadana relacionada.

Fase 2: selección y reconocimiento de las obras según la realidad y posibilidades de los intérpretes

1. Selección de obras donde todos los integrantes de la Estudiantina del IPC puedan participar, con orientación del director y en reconocimiento de las posibilidades musicales, saberes, sensibilidades e intenciones del grupo.

2. Análisis del contexto histórico, social, compositivo, estructural, idiomático, técnico y estético del repertorio en correspondencia con su cultura musical.
3. Conciencia de prejuicios, desafíos y limitaciones emergentes que pudiesen influir en la ejecución e interpretación de las obras.
4. Establecimiento de roles y acuerdos interpretativos para cada pieza musical.

Fase 3: ensamble del repertorio con conciencia interpretativa. Exploración individual y colectiva de las intenciones y motivaciones de los intérpretes afines con la Estudiantina del IPC y sus procesos

1. Estudio de las obras como experiencia individual y grupal con conciencia de aspectos corporales, sensoriales, reflexivos, gestuales, técnicos e interpretativos.
2. Escucha y ensayo de las obras como práctica de apreciación, reconocimiento y transmisión, en beneficio de nuevos aprendizajes, ideas y acuerdos interpretativos.
3. Consciencia individual y grupal de la experiencia estética.
4. Interpretación del repertorio con sentido, de acuerdo con las intenciones de los intérpretes, las características propias de la obra y la cultura musical relacionada.

Fase 4: exposición

1. Ejecución e interpretación del repertorio o muestra musical según acuerdos grupales.
2. Reconocimiento de los aportes de la obra a los intérpretes y de los intérpretes a la obra, a partir de nuevas preguntas y sugerencias para una próxima interpretación.

Fase 5: valoración continua de aprendizajes e ideas interpretativas

1. Valoración del carácter procesual, individual y colectivo del montaje del repertorio, construido de manera permanente y sujeto a modificaciones según las dinámicas, motivaciones y cuestionamientos de los integrantes, los recursos, la exposición y demandas del entorno o las instituciones.

Conclusión

En atención al objetivo de enriquecer las posibilidades formativas, artísticas e investigativas en el IPC, se concluye que la implementación de la sistematización de experiencias resulta ser una herramienta metodológica que facilita la construcción colectiva de conocimiento a lo largo de la práctica musical, teniendo en cuenta el conjunto de relaciones vinculantes y complejas emergentes de los rituales sociales implicados en las músicas, siendo un proceso que también puede resultar útil como instrumento de formación investigativa en contextos de educación artística a través de la acción, la creatividad, la crítica y el compromiso en favor de la toma de conciencia y transformación de sus realidades.

En correspondencia con lo anterior, la implementación de esta estrategia metodológica como proceso analítico, les permitió a los integrantes de la Estudiantina del IPC comprender cómo se estaba organizando el montaje del repertorio vinculado con las músicas andinas colombianas, desde sus dimensiones histórica, teórica, metodológica, técnica, estética, reflexiva, subjetiva, intersubjetiva, social y cultural. Por consiguiente, esta reflexión resultó pertinente para la toma de decisiones en torno a la identidad y procesos educativos de esta agrupación, en consideración de las artes como un medio que también permitía encontrar sentido, fundar significados, crear y recrear el mundo del que se participaba, ofreciendo nuevas lecturas y comprensiones sobre las lógicas que estaban configurando estas prácticas artísticas y formativas en función de la experiencia ya vivida.

Referencias

- Álvarez, J. (2010). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y Metodología*. Ed. Paidós Educador. Barcelona.
- Cobo, H. J. (2010). *Configuración del Género Música Andina Colombiana en el Festival “Mono Núñez”*. Tesis de Maestría. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Chávez, M.F. (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali. Cali: Ed. Feriva Ltda.
- Díaz, A. (2003). *Currículum. Tensiones conceptuales y prácticas*. Revista electrónica de Investigación Educativa REDIE. Vol 5. Num. 2, 2003, pp. 81 – 93. México: Universidad de Baja California.
- Duarte, L. E. (2020). *Semilleros de Investigación 2021 – 2023. Revolución del conocimiento en el IPC*. Revista Páginas de Cultura. Vol. 15., pp. 120 – 124. Instituto Popular de Cultura. Cali: Imprenta departamental.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Madrid: Colección Educación Crítica - Coedición con la Fundación Paideia.
- IPC. (2015). *Reglamento de Grupos Representativos y Colectivos Artísticos. Conformación, promoción, divulgación*. Santiago de Cali: IPC documentos institucionales.
- Jara, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE.
- Jordán, V., Vargas, M., y Largo, P. (2016). *Fantasia en 6/8: la historia de un bambuco a través del bambuco*. *Ricercare*, (5), 46-62. Medellín: Universidad Eafit.
- Rendón, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín 1940-1980. Tesis de Maestría en Historia. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Small, C. (1999). *El musicar: Un ritual en el espacio social*. Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim., en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Torres, A. (2011). *La interpretación en la sistematización de experiencias*. Revista Decisio. Enero – Abril de 2011, pp. 47 – 54. México: Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe - CREFAL.
- Torres, A. (2013). *La educación popular. Trayectoria y actualidad*. Bogotá: Editorial El Búho.
- Vilar, G. (2015). *4 conceptos*. Trabajo resultante del proyecto de investigación “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo”. FFI2012- 32614 (2013 – 2015). Barcelona: Ministerio de Economía y Competitividad.

UNA MIRADA SOBRE LA INFLUENCIA DEL BALLET CLÁSICO EN LA DANZA FOLCLÓRICA COLOMBIANA



Ricardo Alberto Cosme Benavides

Realizó sus estudios de básica secundaria en el Instituto Colombiano de Ballet Clásico (Incolballet), donde obtuvo el título de bachiller artístico en Danza Clásica. Es licenciado en Danzas Clásicas de la Universidad del Valle. En la actualidad, es docente de danzas folclóricas de esta misma institución y del Instituto Popular de Cultura.

Resumen

El presente artículo pretende dar a conocer la importancia y la contribución que hace el ballet clásico a las danzas folclóricas tradicionales, teniendo en cuenta que —desde el principio— la danza forma parte esencial del ser humano. Todas las actividades cotidianas giran alrededor de esta expresión artística. En este sentido, es vital el aporte que como maestros se le puede transmitir a los estudiantes del Instituto Popular de Cultura - IPC por medio de la exploración de lo sensorial —desde la experiencia corporal y académica—, la relación existente entre una técnica clásica y la folclórica colombiana, la profundización en el método de enseñanza/aprendizaje, la determinación del proceso idóneo de acuerdo con la región natural del país, y la conciencia docente del objetivo concreto. Desde la experiencia, se contará cómo este abordaje ayudó a mejorar diversos aspectos corporales involucrados en la puesta en escena, sin olvidar la tradición folclórica y, mucho menos, los pasos básicos de cada danza anclada en la cultura colombiana.

Palabras clave: ballet clásico, danzas folclóricas, tradición, cuerpo, técnica, puesta en escena, cultura colombiana.

Abstract

This article aims to publicize the importance and contribution that classical ballet gives us to traditional folk dances, knowing that dance is an essential part of the human being from the beginning since all daily activities surround this artistic expression, In this sense, It is vital the contribution that as teachers can be transmitted through the exploration of sensations from the corporal and academic experience to students of the Dance School of the Popular Institute of Culture, to explore the relationship between a classical technique and a folkloric one. Colombian, to delve into the teaching / learning method, determine what is the ideal process according to the natural region of country, and keep the objective in mind as a teacher in a concrete way. From experience, It will be counted how this technique helped to improve many bodily aspects for the staging, without forgetting the folkloric tradition and much less the basic steps of each dance that we perform in the Colombian culture.

Keywords: classical ballet, folk dances, tradition, body, technique, stage setting, colombian culture.

“El baile es una forma de llegar a la belleza, de dominar cada músculo y lanzarlo a la felicidad”

—Béjart Maurice

Para Cervera y Rodríguez (1999), el alma se transforma mediante la danza en la alegría de la liberación, mientras que el cuerpo humano se consagra como “alma”. Esta es, entonces, una experiencia en la que el cuerpo deja de estar al servicio de lo útil, lo material, y se abandona a la comunión con lo sublime y lo divino.

Este entramado de sensaciones y experiencias se traduce, según Sócrates (s.f.), en que “el bailarín al danzar, con su ser todo participa de la pura, inmediata violencia de la felicidad extrema”, lo que ubica a la danza en un espacio creativo e imaginario a través del cual quien danza experimenta el acto creativo en un aquí y ahora que no se repite.

Estas afirmaciones dejan ver cómo la danza está atravesada por la emocionalidad propia de la condición humana, principalmente, como se ha visto, desde una concepción filosófica de la felicidad, según la cual hay una dimensión corporal/material y otra espiritual/divina que moldean la esencia de la danza.

En un análisis un poco más profundo alrededor del mundo de la danza, se ha constatado la repercusión social que la danza clásica y folclórica han tenido a lo largo de la historia en diversos ámbitos de lo

humano, más allá de lo puramente artístico. En este texto se profundiza más en el *ballet* clásico y la danza folclórica, puesto que son los dos estilos que tienen una relación más estrecha con el proyecto de vida del autor del presente escrito. Inició su formación como bailarín con la técnica clásica en Incolballet (fundado por la maestra Gloria Castro Martínez en 1978). Aquí se preparó durante ocho años, gracias a los cuales confirieron el título de bachiller artístico en Ballet Clásico. Pero no solo recibió formación en *ballet*, sino que los estudios se complementaron con música, artes plásticas, danzas folclóricas y la formación académica. Al culminar el bachillerato, se decidió indagar un poco más sobre la cultura y la tradición colombiana, pues el *ballet* proviene de una cultura europea y era necesario generar un diálogo más cercano con los referentes propios. En esa búsqueda de las raíces, se pudo encontrar con un amplio acervo y diversidad que tiene el país, que es el resultado de una amalgama de culturas. Se es indígena, pero se tiene ascendencia africana y europea, y esto se configura en términos de identidad de un modo particular.

Después de todo este trasegar, ingresa a la Universidad del Valle a profesionalizarse. Al graduarse como licenciado en Danza Clásica, se observa y explora el aporte que el *ballet* clásico puede dar al folclor colombiano desde sus posiciones básicas y la postura corporal que adquiere un bailarín a partir de la técnica clásica.

La danza ha formado parte de la humanidad desde el principio de los tiempos. Su historia refleja los cambios en la forma en que el pueblo conoce al mundo, cómo relaciona sus cuerpos y experiencias

con los ciclos de la vida, y, en consecuencia, de qué modo se da una construcción subjetiva desde la corporalidad. Por esa razón, se profundizará en el lugar de origen y el auge del ballet clásico y el folclor.

El ballet clásico y el referente de potencias europeas

Según Danza Ballet (2013), el *ballet* responde a una modalidad de danza en la que resulta indispensable trabajar en tener un dominio pleno y fluido del cuerpo, lo que deberá reflejarse en unos movimientos consistentes y coherentes con la propuesta artística de la danza clásica. De ahí que sea fundamental, para garantizar lo anterior, que el proceso de instrucción inicie en una edad temprana (entre los seis o siete años), pues su práctica supone el desarrollo de una capacidad de concentración y de esfuerzo dirigidas a configurar un estilo de vida en quien danza.

El proceso de aprendizaje de la danza clásica, está atravesado por la codificación rigurosa de los pasos e involucra la articulación de las manos, los brazos, el tronco, la cabeza, etc., que se ponen al servicio de la búsqueda de la armonía en el movimiento, desde una perspectiva que integra la dinámica corporal y mental (Danza Ballet, 2013).

En términos conceptuales, el *ballet* puede designar a un modo particular de danza o a la técnica que se utiliza para su ejecución, y se conoce también como danza académica o danza clásica. Así mismo, de acuerdo con el contexto en el que se ubique, es decir, la época, la corriente, el país, entre otros, esta disciplina puede convocar otras expresiones artísticas,

lo cual evidencia un carácter versátil y diverso en su desarrollo, a pesar del rigor que implica en relación con el manejo del cuerpo (Danza Ballet, 2013).

En cuanto a su origen, se puede reseñar que:

El ballet surgió en la Italia del Renacimiento (1400-1600). Fue en Francia, durante el reinado de Louis XIV, apodado el Rey Sol, que surge la necesidad de la profesionalización, y en 1661 se crea la primera escuela de danzas: L'Académie Royale de danse. En 1700, R. A. Feuillet publicó su tratado *Chorégraphie ou L'Art d'Ecrire la Danse*, donde por primera vez se reproduce la totalidad de los pasos codificados y se funda un primer contacto de transliteración o notación de las figuras (Danza Ballet, 2013, párr. 6).



Figura 1. Representación del Rey Luis XIV de Francia o Rey Sol. (Fuente: recuperada de <https://ar.pinterest.com/pin/699676492097555037/>)

Según Megías (2009), Beauchamps, quien fue el maestro del rey Luis XIV por 20 años, introdujo en la danza vocablos franceses que la dotaron de una identidad particular en materia lingüística, cultural y geográfica. En este proceso también tuvo que ver el hecho de que el rey le confirió a Beauchamps el cargo de director de la Real Academia de Danza, y, en consecuencia, le encomendó la tarea de preservar y reproducir el *ballet* francés. Sin duda, estos hitos en el desarrollo del *ballet* lo convirtieron en el referente por antonomasia de la práctica a nivel internacional a lo largo de dos siglos (Megías, 2009)

Se analizará ahora con ciertos detalles algunos aspectos de la técnica clásica: los pies, en el andar y en las transiciones de pasos en los que no se plantan en el suelo, han de ir con sus puntas extendidas. Los brazos y las piernas tienen cinco posiciones, que son las más importantes al inicio del aprendizaje de la técnica clásica, y van a una o dos manos a la barra. El torso, que como posición base debe ir colocado en vertical, se puede inclinar manteniendo la posición frontal, si va hacia delante, y flexionar ligeramente la columna en su zona dorsal, si va hacia atrás. También se ejecutan movimientos en el centro y grandes saltos, movimientos en parejas (*pas de deux*) y danzas grupales (cuerpo de baile).

El folclore

El folclore, término inscrito en el marco de las ciencias humanas, se define como “la ciencia del saber popular”. De acuerdo con esto, se ocupa de indagar sobre el capital cultural tradicional de un pueblo y cómo este se ha instalado en el seno de las expresiones populares, a través de diversos saberes, prácticas, haceres, costumbres, mitos, cosmovisiones, entre otros elementos que componen el espectro cultural y

popular de una comunidad. En este sentido, esta definición acoge también las expresiones que circulan en la vida cotidiana y que “a veces pasan inadvertidas en la colectividad, pero que se encuentran tan arraigadas en el pueblo que constituyen su herencia ancestral y su legado” (Universidad de Pamplona, 2019, p. 4).

Por su parte, Aragón (2018) señala que el folclore se concibe como “el conjunto de fenómenos culturales y de sus manifestaciones que, originados o culturizados sin la intervención de la ciencia, la filosofía o la academia, transmitidos por la tradición” (p. 9). Desde esta perspectiva, los elementos de asimilación y transmisión constituyen dos aspectos fundamentales del folclore de un pueblo, pues de estos depende que se generen procesos de socialización alrededor de los cuales se recrean y resignifican las manifestaciones populares de la cultura que atraviesan los intercambios entre sujetos.



Figura 2. Fotografía del Festival IPC Danza con Colombia - 2020 (Fuente: archivo de Juan Pineda, egresado de la Escuela de Artes Plásticas.)

La palabra tradición proviene del latín *traditio*, que significa el conjunto de bienes culturales que se transmiten de generación en generación dentro de un pueblo o comunidad. Son todas las costumbres y manifestaciones que cada sociedad aprecia y mantiene vivas para que sean ejecutadas y aprendidas por las diferentes generaciones como parte indispensable del legado cultural.

La tradición, por lo tanto, es algo que se hereda y que forma parte de la identidad. El arte característico de un grupo social con su música, sus danzas, sus coplas, sus cuentos entre otros, forma parte de lo tradicional, al igual que la gastronomía y las artesanías.

La danza clásica, aliada para nutrir y realimentar la formación folclórica

Ya teniendo estos dos conceptos claros del *ballet* clásico y el folclore tradicional, se darán cuenta de por qué la técnica del *ballet* le hace un gran aporte a las danzas tradicionales, como se dijo anteriormente. El cuerpo del bailarín o de la bailarina se entiende como una máquina capaz de bailar, toda vez que la técnica del *ballet* se fundamenta específicamente en el dominio cuidadoso y detallado de cada una de las partes del cuerpo. La danza clásica tiene una técnica en la que se trabaja la delicadeza, la postura rígida del cuerpo, tanto en sus primeras posiciones de brazos y piernas, como en sus otros movimientos que van ligados a esta técnica. Los *arabesque*, *el tendu*, *el plié*, *el grand plié*, *cambré*, *souple*, entre otros, son pasos técnicos que requieren de una firmeza corporal, o una correcta posición del cuerpo, cuello estirado, espalda recta, brazos ligeramente redondeados y piernas estiradas.

El bailarín de las danzas tradicionales colombianas tiene como costumbre imitar las posiciones corporales de los campesinos o los raizales de cada región: sus gestos, formas de caminar y diferentes maneras de hablar y bailar. El bailarín de danzas folclóricas en su corporalidad está encorvado, danza con movimientos arraigados a la gravedad de la tierra. El bailarín de *ballet*, en cambio, danza en contra de esta misma gravedad, con movimientos elevados.

Todo lo anterior permitió conocer muchas técnicas cuando iniciaba los estudios del *ballet*. Fue precisamente en Incolballet donde se aprendió la técnica de *ballet* cubano, creada por la bailarina, maestra y directora Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez, conocida artísticamente como Alicia Alonso. Esta técnica, a su vez, está influenciada por la técnica rusa Vagánova, de su creadora Agrippina Vagánova, bailarina, profesora y directora (recordada como una de las mejores maestras de la historia de la danza clásica del mundo, quien, aparte de ser unas de las que más aportó a la creación de la técnica clásica, también creó las danzas de carácter, las danzas históricas y las de corte). La primera tiene que ver mucho con las danzas folclóricas más representativas del mundo, como: la *tarantela*, de origen italiano; la *mazurka*, de Polonia; la danza china; las danzas españolas; la danza húngara; la danza rusa, entre otras.

Las danzas de carácter son las que están aplicadas a las danzas tradicionales y a los bailes que imitan los movimientos propios de una clase de persona, alguna profesión u oficio. Estas danzas de carácter son fundamentales en la formación de un bailarín de *ballet*.

Así, pues, el *ballet* comienza a transformar un poco el folclore y a darle más protagonismo. En Colombia, muchos de los grupos representativos de

folclore han adoptado e implementado en sus prácticas danzarias la técnica del *ballet* para darle más presencia a sus puestas en escena. A esto se le ha llamado *danza de proyección*. Esta danza está inspirada en hechos reales de un pueblo, sus costumbres, sus tradiciones, y los cuales son aprovechados en la interpretación musical, los pasos básicos, las figuras, el vestuario, los accesorios y las coreografías, pero sin perder la esencia y la raíz de las danzas tradicionales. Un ejemplo de ello, es el Ballet Nacional de Colombia o el Ballet Folclórico dirigido por Sonia Osorio (bailarina, coreógrafa y directora). Es importante resaltar que esta gran embajadora del folclor colombiano, a nivel mundial, se atrevió a involucrar la técnica del *ballet* en sus coreografías folclóricas. Para algunos, esta puesta en escena era aceptable, mientras que otros afirmaban que se estaba distorsionando la tradición colombiana. A partir de allí, muchos grupos folclóricos de Colombia siguieron utilizando la técnica del *ballet* clásico como herramienta fundamental en sus trabajos coreográficos de las danzas folclóricas.

En el trasegar como bailarín de danzas folclóricas se ha encontrado con muchos grupos que aún conservan la tradición de sus danzas folclóricas y otros que están utilizando la técnica del *ballet* para darle más proyección a sus puestas en escena.

En la Compañía Artística Manglares, de la cual el autor del presente escrito es director artístico, se



Figura 3. Festival de Folclore y de Música de Bursa, Turquía (Fuente: archivo fotográfico de Tanju Yüzen.)

implementa la técnica del *ballet* para darle más proyección al trabajo artístico, gracias al conocimiento adquirido durante muchos años. Se trabaja su lenguaje corporal, sus diferentes posturas y posiciones básicas. Esto va aplicado a los diferentes elementos que se utilizan en la escena, como el faldeo de las mujeres, el pañuelo, el sombrero, entre otros, y, en el caso de los hombres, con elementos de utilería: machete, pisones, canaletes, entre otros.

Finalmente, y en relación con la Escuela de Danzas del IPC, que salvaguarda y conserva las tradiciones colombianas, cabe resaltar que dentro de su programa artístico también ha incorporado la técnica de *ballet* llamada *técnica danzaria*, cuyo objetivo principal es “dar a conocer los elementos básicos de la danza a través de la formación técnica y su aplicación en las danzas folclóricas y de proyección, para fortalecer el proceso formativo y creativo en el estudiante” (IPC, s.f., s.p.). En este sentido, la institución utiliza también esta gran técnica para el servicio de la danza folclórica, con la cual aporta a sus estudiantes más conocimiento para el desarrollo dancístico, como el manejo del cuerpo, las diferentes posiciones corporales y los fundamentos básicos del *ballet*, barra, piso y centro. Igualmente, les permite el aprendizaje del vocabulario técnico.

Entre la teoría y el método

A través de un proceso de constante búsqueda y exploración personal, se pretende aportar al folclore y a la apropiación de las danzas. Hace algunos años se embarcó en el proceso de incorporar las dos diferentes corrientes o estilos de danzas, la clásica y la folclórica tradicional, de modo que pudieran dialogar y acercarse a una nueva lectura y práctica de la danza, y proponer una unión de las dos sin que se pierda la esencia de los pasos básicos de las danzas folclóricas. Por eso se ha querido dar ese aporte al IPC por medio de este método de enseñanza, estimulando

la creación y el intercambio para que surjan nuevas propuestas escénicas ubicadas en la contemporaneidad. Así como la música folclórica tradicional ha ido evolucionando incorporando nuevos instrumentos, la danza también debe ir a la par como un complemento de la una hacia la otra.

Sobre este propósito se quiere dar a entender cómo es el método de aplicación en los estudiantes del IPC.

Experiencia corporal

En términos de experiencia corporal, a partir de la técnica del *ballet*, siempre se inicia con conocer y reconocer las diferentes corporalidades con las que llegan los estudiantes de danzas del IPC. Como se sabe, estos provienen de diferentes partes del territorio colombiano, y algunos llegan con unas habilidades y destrezas de su región de origen, y otros sin saber nada de ella, lo que conlleva a que en el primer encuentro se busque desaprender los bailes tradicionales o populares que llevan incorporando por muchos años. Luego de este proceso, se busca descubrir su territorio, que es su propio cuerpo, a través de ejercicios de exploración corporal, rítmica, espacial y de tempo. En su gran mayoría, los bailarines no conocen estas herramientas, porque solo aprenden pasos y figuras, pero no exploran sus propios cuerpos. Después de este proceso, se aborda el aspecto musical, para que el bailarín identifique los diferentes instrumentos que son interpretados en un ritmo musical, como, por ejemplo, la joga: la marimba como instrumento principal del Pacífico sur, los bombos macho y hembra, los cununos macho y hembra, los guasá y, por último, pero no menos importante, las voces de las cantadoras. Esto permite identificar el compás en el que el ritmo está compuesto, que es %. Una vez se tiene claridad sobre la joga, se procede a conocer la historia de la danza, los pasos, el origen

del ritmo, los diferentes movimientos y el manejo de los elementos que requiere la danza.

Los pasos básicos se ejecutan hasta tenerlos incorporados individualmente, luego en pareja y al final en grupo. Cuando ya se tiene claridad sobre los pasos, se aplica la técnica clásica en las posturas, el manejo de los brazos y el saber caminar en el escenario para poder tener presencia escénica; todo esto es aplicado al trabajo coreográfico de la danza.

Referencias

- Aragón Farkas, L. E. (1998). *Diccionario Folklórico Colombiano*. Ediciones Unibagué.
- Danza Ballet. (2013). *El ballet clásico o danza clásica*. <https://www.danzaballet.com/ballet-clasico-o-danza-clasica/>
- Instituto Popular de Cultura. (1930). *Programa de Formación Académica en Danzas Folclóricas Colombianas* [inédito]. IPC.
- Megías Cuenca, M. I. (2009). *Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza*. Universitat de València, Servei de Publicacions.
- Rodríguez, A. y Cervera, V. (2000). *El diálogo del alma y la danza*. En Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza (Coords.), *I Jornadas de Danza e Investigación: Murcia, 17, 18, y 19 de diciembre de 1999* (págs. 40-41). Los Libros de Danza.
- Universidad de Pamplona. (2019). *Propuesta didáctica de la unidad* [curso: Folclor Colombiano - Fundamentos del Folclor Colombiano]. <https://es.scribd.com/document/437364781/2019-Teoria-Del-Folclor-Colombiano>.

LO TRADICIONAL Y SU IMPORTANCIA EN LA CONSERVACIÓN DE LA IDENTIDAD DE UN PUEBLO

John Jairo Quiñones Hurtado

Magíster en gestión de la tecnología educativa. Especialistas en TIC para la enseñanza. Licenciado en educación básica con énfasis en educación artística. Egresado de la Escuela de Danzas del IPC. Director del grupo representativo del Instituto Popular de Cultura Colombia folclórica. Bailarín de danzas folclóricas colombianas por más de 30 años. Docente de la misma institución hace siete años.





Figura 1. Conjunto de marimba.

Resumen

El pueblo crea y mantiene una cultura desde sus territorios e idiosincrasia, una conducta repetitiva desde el quehacer cotidiano de las comunidades, con una enseñanza raizal desde los mayores, el cómo se habla, cómo se camina, a quién se le reza y lo que se come, es clave en la construcción de identidad, las creencias y manifestaciones artísticas tradicionales son expresiones de una cultura. Cada pueblo ha obtenido sus tradiciones con el paso del tiempo, pasándola de generación en generación, conservándola, fortaleciéndose y dándole la importancia que se merece, lo tradicional es viejo: son viejas usanzas, son viejas maneras, son viejas canciones y son viejas maneras de danzar reír y llorar, más eso no le desmerece la importancia que tiene en una comunidad y el aprendizaje que deja.

Palabras clave: tradición, identidad, folclor, comunidad, cultura, patrimonio.

Abstract

The people create and maintain a culture from their territories and idiosyncrasies, a repetitive behavior from the daily work of the communities, with a Raizal teaching from the elders, how to speak, how to walk, to whom you pray and what you eat, is key in the construction of identity, beliefs and traditional artistic manifestations are expressions of a culture. Each people has obtained its traditions over time, passing it on from generation to generation, preserving it, strengthening itself and giving it the importance it deserves, the traditional is old: they are old ways, they are old ways, they are old songs and they are old ways of dance laugh and cry, but that does not detract from the importance it has in a community and the learning it leaves behind.

Keywords: tradition, identity, folklore, community, culture, heritage.

Figura 2. Retratos del Petronio Alí Cuama y Rocely Rosero Celorio. (Fuente: Jorge Idárraga)

Este texto se iniciará con unas palabras muy sabias del padre del autor de este escrito (Q.E.P.D). Él decía: “Que los eventos tradicionales en su pueblo natal (Barbacoas Nariño), eran los que unían a la comunidad, la hermandad y el compañerismo estaban a flor de piel, cuando acababa las celebraciones tradicionales, en el ambiente quedaba ese sabor de unidad, amor y respeto por el otro, esperando el próximo año o la próxima celebración para compartir y sentirse vivos en comunidad, recordando sus ancestros y todas sus tradiciones”. Cada vez que se recuerdan estas palabras y por el amor que se profesa a las expresiones artísticas tradicionales, se puede persuadir, que estos hechos tradicionales que se encuentran tan arraigados en una población, deben ser respetados y valorados desde todo punto de vista, es decir, se hace referencia a todas esas manifestaciones artísticas tradicionales y populares que tiene el país (Colombia) desde las danzas, el teatro, las artes plásticas y la música tradicional colombiana que es tan diversa e inexplorada, al igual que las danzas, bailes y rituales; rescatar, revalorar y resignificar todos esos procesos tradicionales darán muchísimas herramientas para poder magnificar la importancia de lo tradicional, como identidad nacional y por consiguiente, el reconocimiento propio como parte del hecho como tal.



TRADICIÓN

La tradición viva es que nuestro sí-mismo refleje al pasado y que el pasado refleje a nuestro sí-mismo auto expresivamente. Pero la tradición viva debe ser algo como un sentimiento temporal y eterno que integra creativamente a tradición y tradición. En esa tradición viva el mundo vive: “El mundo histórico tiene su propia realidad en la tradición. En la medida en que viva la tradición ese mundo vive”.

Nishida Kitaro¹

1. Kitarō Nishida fue un filósofo japonés, considerado usualmente como el precursor de la Escuela de Kioto. Estudió filosofía en la Universidad de Tokio, graduándose en 1894. Fue profesor de alemán en un instituto secundario en la Prefectura de Ishikawa. Más tarde se convirtió en profesor de la Universidad de Kioto

Lo tradicional permite construir la cohesión social, la pertenencia hacia la cultura, la vida y la cotidianidad, hay muchos autores que relacionan la tradición como forma de manipulación mental o una cadena con el pasado, no obstante, se debe conocer y reconocer las formas ancestrales, pues estas deben ser tomadas como herramienta para construir un futuro desde unos cimientos firmes. Nada es eterno pero tampoco efímero, todo tiene un porqué, un qué y un hasta cuándo, pero no sin dejar un precedente en la historia, ya sea en un pueblo, comunidad o persona.

Creer que lo tradicional son construcciones artificiales e intencionales, es creer que el trasegar de los tatarabuelos y demás antecesores en el árbol genealógico es una mentira, es creer que el “matarratón” no tiene propiedades curativas, que al mirar mucho la mezcla para hacer el manjar blanco lo corta y la textura del dulce no quedará delicada y cremosa como debe ser.

Muchas veces, y se puede decir que casi siempre, lo tradicional es espontáneo y por alguna razón perdura en el tiempo (religiosidad, costumbre, mito, unión) adquiriendo un gran valor para el grupo o población de un territorio definido.

Sin las tradiciones ni los portadores, no se podría visibilizar el futuro o el ahora (lo contemporáneo), es por eso que el investigador siempre necesita impajaritadamente, el apoyo del portador, del habitante, del territorio donde sucede el hecho tradicional para poder indagar, cotejar y de la misma forma transformarlos. En el acervo cultural y tradicional se ve que

siempre hay un hilo que une al individuo al entramado cultural, a esa red de lo tradicional y lo contemporáneo, pero no se puede estar desligado del otro.

Las tradiciones, las manifestaciones culturales y la idiosincrasia de un pueblo, es lo que lo identifica como tal, “si un pueblo no practica sus tradiciones, su cultura y sus costumbres, no se va a reconocer y, por ende, no va a ser reconocido”. Juan David Rubio Rodríguez(2018), presidente del patronato colombiano de arte y ciencia, habla de la importancia de salvaguardar al portador folclórico, porque salvaguardando se preserva la identidad del territorio, hace mucho énfasis en que, con una manifestación o un hecho folclórico, lo que se trata de construir es un abrazo de resistencia entre los miembros de la misma zona o región. “Como las necesidades persisten, los ritos, las fiestas y las demás expresiones culturales de encuentro social se tornan en ciclos. Es así como una sociedad construye sus tradiciones, y esta a la vez forjan su folclor. En el origen y el desarrollo de este proceso social está como agente esencial el portador folclórico” (Juan David Rubio Rodríguez, 2018)

Así mismo, todas estas expresiones están amparadas desde las leyes mediante el contexto legal de la preservación y conservación y de defensa del Patrimonio Histórico, Artístico y Monumentos Públicos de la Nación: Ley 163 de 1959 se dictan medidas sobre la defensa y conservación del Patrimonio Histórico, Artístico y Monumentos Públicos de la Nación.

El Congreso de Colombia, D E C R E T A:

Artículo 1°. Declárese patrimonio histórico y artístico nacional los monumentos, tumbas prehispánicas y demás objetos, ya sean obra de la naturaleza o de la actividad humana, que tengan interés especial para el estudio de las civilizaciones y culturas pasadas, de la historia o del arte, o para las investigaciones paleontológicas, y que se hayan conservado sobre la superficie o en el subsuelo nacional. Los Gobernadores de los Departamentos velarán por el estricto cumplimiento de esta ley.

El patrimonio cultural e inmaterial se manifiesta en los siguientes ámbitos según la convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural de la Unesco, adoptada en 2003, propone cinco “ámbitos” generales en los que se manifiesta el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad:

- Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial
- Las artes del espectáculo.
- Los usos sociales, rituales y actos festivos.
- Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
- Las técnicas ancestrales tradicionales.

La defensa de lo tradicional se debe basar en la conservación identitaria de las poblaciones, ya que es ahí donde se demuestra el sincretismo religioso, la convicción de sus acciones por parte de las personas que las practican, lo ritual y místico. La gente siente sus manifestaciones culturales, por eso todos como

parte de esa cultura del arte, por esto y por muchos factores más, se debe seguir valorando y difundiendo todos y cada uno de estos hechos folclóricos tradicionales, que a la postre, llenarán de empoderamiento, de empatía y simpatía hacia la comunidad y hacia el territorio propio, preservando un legado, una costumbre y unas vivencias, que marca una identidad cultural. No se debe olvidar que es trabajo de todos, como docentes, maestros, sabedores y/o portadores, amantes de lo tradicional, y conscientes de la importancia y relevancia, se tiene la responsabilidad directa de direccionar a los estudiantes amantes del folclor colombiano a indagar, a investigar el hecho folclórico, la tradición, las costumbres desde la raíz, con portadores territoriales, con personas que lo han vivido y sentido en carne propia, porque ellos harán de sus experiencias un puente generacional para que sea transmitido de manera fundamentada desde la raíz del hecho tradicional folclórico.

Lo tradicional y lo popular en el arte tiene una importancia relevante en la educación y en la transmisión de valores humanos dentro de la sociedad, cada vez que se recrea, se enseña o se expone una actividad tradicional, se está respetando a esa descendencia, a esos portadores que creyeron en esas prácticas y que de una u otra manera los identifican como tal, no se está viviendo en el pasado, se está creciendo desde las raíces y conservando las prácticas tradicionales fundamentadas por muchos años dentro de un territorio y población específica por los ancestros sabedores y conocedores del folclor y costumbres territoriales. La mayor parte de las tradiciones que existen en una determinada nación proceden

del pasado de la misma, porque en el presente pueden existir prácticas populares y extendidas por toda la población, las mismas, recién se instalarán y adoptarán como tradición con el paso del tiempo y pasadas unas varias generaciones. Una de las características principales de las tradiciones, es que se pasa de generación en generación, por eso, la tradición es un término muy importante, pero viene ligada a la palabra folklore que arropa el legado de un pueblo desde sus distintas costumbres.

Definiciones

El folklore: conjunto de costumbres y de tradiciones que pertenecen e identifican a una cultura.

Resulta un concepto flexible y amplio que alude a la expresión de las tradiciones culturales que se transmiten de generación en generación. La palabra folklore fue designada por el arqueólogo William Thoms en 1846, para hacer referencia a lo que en Inglaterra se llamaba *antigüedades populares*. El término folklore proviene del inglés *folk*, que significa “pueblo” y *lore*, que significa “saberes”.

A partir de la denominación de folklore se contemplaron los saberes de una población que son transmitidos de diferentes maneras a través del tiempo. El folklore es diferente para cada nación, por lo que establece una identidad para cada población. (Uriarte, 2020)

Clasificación del folklore:

Según el maestro Guillermo Abadía Morales (1995), en su obra A B C del Folklore Colombiano, clasifica o divide el folklore mediante una modalidad que él llamó “El árbol del folklore”, este árbol lleva cuatro ramas principales donde se ubican las manifestaciones más robustas del folklore: **folklore literario, folklore musical, folklore coreográfico y el folklore material o demosofoico**; de estas cuatro fuertes ramas nacen o se derivan veinticuatro hojas de esta manera:

1. **Folklore literario:** (coplerío, refranes y dicho y adivinanzas).
2. **Folklore musical:** (organología tradicional del territorio y tonadas y cantos).
3. **Folklore coreográfico:** (trajes típicos y danzas y juegos coreográficos).
4. **Folklore material o demosofoico:** (artesanías, mitos y supersticiones, medicina popular y comidas y bebidas). (p.17)

Pero teniendo en cuenta muchas de las investigaciones del investigador y folclorista Javier Ocampo López (2011), logra anexar otra rama dentro de la clasificación del folklore: **El folklore religioso**; donde enmarca todo el sincretismos religioso y las manifestaciones tradicionales que se tejen alrededor de una comunidad específica, el terror al mal, en sus manifestaciones universales como el dolor, las enfermedades y la muerte, o en la búsqueda del milagro para solucionar el desempleo, la injusticia, la pobreza y el hambre.

La tradición:

El término tradición encierra, en muy distintas áreas de la vida humana, la idea de los **modos de hacer las cosas que la sociedad considera convenientes de preservar** en el tiempo, y que por lo tanto se transmiten de generación en generación. Los orígenes de esta palabra se remontan al latín *traditio*, proveniente del verbo *tradere*, “transmitir” o “entregar”.

Las tradiciones pueden tratarse de costumbres, usos, pautas de convivencia o consideraciones en torno a lo religioso, lo jurídico, lo cultural, etc. En todos estos casos, no obstante, **se trata de un modelo mental heredable**, es decir, de un paradigma que se preserva en el tiempo a través de su repetición. Por ende, al hablar de que algo o alguien es tradicional o tradicionalista, se quiere decir que se apega o que valora el modo acostumbrado, heredado, de hacer las cosas. Además, las tradiciones **forman parte de la identidad de las sociedades**, es decir, de los patrones y creencias que componen la idiosincrasia o forma de ser de los pueblos. (Raffino, 2020)

El hecho tradicional se construye naturalmente por el cúmulo de acciones, cambios y comportamientos, ya sea de la naturaleza o del propio ser humano, cada grupo social tiene una forma muy propia de vivir su entorno, su territorio y esa actitud va trascendiendo entre los mismos pobladores sin el sentido de crear algo, pues se da de una forma muy espontánea. En ese mismo modo, se deben dar los cambios en los hechos tradicionales, si se incorporan cambios caprichosamente se está deformando esta manifestación cultural; en este orden de ideas y para realizar una comparación, lo tradicional con lo “viejo pasado

de moda” es desconocer los conocimientos ancestrales que de una u otra forma han traído hasta la modernidad, pero no se debe olvidar también, que las personas que se quedan en su territorio se resisten a cambiar sus tradiciones, porque eso va mucho más allá de ser contestatario o renuente a un cambio, esto va desde la identidad como pueblo como territorio, como etnia o grupo social.

Aquí ya no se habla de manifestaciones artísticas, se habla de su credo, de su comida, de su diario vivir, como ellos asumen la muerte, las estaciones lunares, la pesca, caza. La conservación de lo tradicional se debe ver más que el solo hecho de ser un capricho, un arraigo sin fundamento; debe entenderse como un principio para generar nuevas herramientas y aprendizajes.

Identidad:

El término identidad proviene del vocablo latín *identitas*, que refiere al grupo de rasgos y características que diferencia a un individuo, o grupo de individuos, del resto. Es a partir de esta que las personas logran distinguirse de los demás y esto depende siempre de la cosmovisión e historia propia y del contexto en el que se vive.

Un problema que surge al respecto, es que existen las identidades personales y a la vez las colectivas, por lo que muchas veces las personas pueden entrar en conflicto por las diferencias existentes. Es la identidad la que moldea a las personas, lo que determina sus gustos, necesidades, prioridades y acciones.



Figura 3. Retratos del Petronio Ana Melba Banguero y Marcela González (Fuente: Jorge Idárraga)

Identidad cultural:

Este concepto implica todo aquello que tiene que ver con las creencias, tradiciones, símbolos, comportamientos, valores y orgullos que comparten los miembros de un determinado grupo de personas y que son a su vez los que permiten la existencia de un sentimiento de pertenencia.

Este sentimiento ayuda a que, a pesar de las diferencias individuales, los miembros puedan tener algo en común. Esta puede ser definida también por oposición a otras, esto significa que un grupo puede ser identificado como tal justamente porque presenta diferencias explícitas y notables que permiten establecer la existencia de distintos grupos. (Raffino, 2020).

Así, desde estos conceptos de identidad cultural, se quiere mostrar la importancia y visibilización de lo tradicional como un canal para la conservación de las manifestaciones y arraigo de las poblaciones de una forma natural desde los comportamientos y creencias en colectivo.

Conclusiones

Los hechos tradicionales son las bases fundamentales para la construcción de identidad de grupos o comunidades específicas. Así mismo, los cambios en los hechos tradicionales se deben dar de una forma natural de la misma manera como nacen las manifestaciones tradicionales.

Los cambios caprichosamente y a priori, desdibujan el hecho o la manifestación tradicional, restándole importancia y cambiando el sentido del mismo. Por eso, también es importante concluir que las tradiciones, el folclor y las costumbres, forman parte esencial de un territorio, forjando y conservando su identidad y su idiosincrasia, pues conservando lo tradicional se conserva el patrimonio material e inmaterial de la nación.

Referencias

- López, J. O. (2011). *Manual Del Folclor Colombiano*. Bogotá D.E Colombia: Plaza y Janés Editores Colombia S.A.
- Morales, G. A. (1995). *Abc Del Folklore Colombiano*. Santafé de Bogotá D.C Colombia: Panamericana Editorial.
- Raffino, M. E. (2020). *Tradición*. Obtenido de tradición: <https://concepto.de/que-es-tradición/#ixzz6tpSsMRM5>
<https://concepto.de/identidad-cultural/>
- Rodríguez Rubio, J. D. (2018). Ensayo: *La puesta en escena del portador folclórico*. En P. c. ciencia, *Nueva revista del folclor colombiano* (págs. 13-20). Bogotá: Ideas tipograficas limitadas.
- Uriarte, J. M. (2020). *folklore*. Recuperado el 29 de 04 de 2021, de folklore: <https://www.caracteristicas.co/folklore/#ixzz6tovx CW4Q>

DE LA MARIMBA A LAS CUERDAS

Propuesta de adaptación musical



Nelson Andrés Mera Idárraga

Docente e investigador vinculado desde el año 2015 al Instituto Popular de Cultura. En el año 2020 culmina estudios de maestría en Historia. Actualmente, finalizando el Diplomado en Investigación y Educación Popular organizado por el Instituto Popular de Cultura.

Resumen

A partir de las funciones de recuperación, clasificación y catalogación del acervo patrimonial documental que se han realizado desde el Centro de Documentación del IPC, surgen iniciativas en torno a la creación de guías metodológicas encaminadas hacia el fortalecimiento y consolidación de la investigación con relación a las músicas tradicionales. Este tipo de propuesta, pretende comunicar en gran medida hallazgos de investigaciones etnográficas especialmente del Pacífico colombiano, auspiciadas desde la década del sesenta por el Centro de Investigaciones antiguamente conocido como DIF (Departamento de Investigaciones Folclóricas del IPC).

Palabras clave: músicas del Pacífico colombiano, cuerdas pulsadas, marimba de chonta.

Abstract

From the functions of recovery, classification and cataloguing of the documentary heritage that have been carried out from the Documentation Center (IPC), initiatives arise around the creation of methodological guides aimed at strengthening and consolidating research in relation to the traditional music, this type of proposal aims to largely communicate findings from ethnographic research, especially from the Colombian pacific since the 1960s, sponsored by the Research Center formerly known as DIF (Department of Folkloric Research).

Keywords: music from the Colombian pacific, pulsed strings, chonta marimba.

El Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF) del Instituto Popular de Cultura fue creado en 1961 según el art. 5° del acuerdo 005 de enero 2/1961, con Octavio Marulanda como titular del mismo, en el cual se inician las comisiones de investigación con el objeto de recolectar información sobre la cultura popular en diversas regiones del país contribuyendo al reconocimiento, defensa y difusión del patrimonio cultural (Chávez, 1984).

Las primeras investigaciones se centraron en trabajos etnográficos con un carácter en la investigación de tipo tanto descriptiva como explicativa (Portes, 1992) en los grupos indígenas de las regiones de Silvia, Calderas, Guambía, Tierradentro (Cauca); y posteriormente con comunidades negras de la población de Guapi (Cauca) y sus alrededores, reconociendo en las comunidades las manifestaciones culturales, principalmente en prácticas musicales y dancísticas con valor ancestral y patrimonial.

En el campo de la divulgación y en favor de los aspectos propios de la cultura investigativa, existe la característica de dar a conocer los conocimientos que surgen desde diferentes entornos (Olarte 2007). En esa capacidad para comunicar y expresar los diversos hallazgos, desde el Instituto Popular de Cultura, se han hecho ejercicios para divulgar de forma paulatina trabajos etnográficos ejecutados en diversas zonas del país, desde la década del sesenta mencionadas anteriormente, que habían sido poco explorados hasta el momento.

Dicho esto, para entender el contexto en el que se han desarrollado las actividades tanto investigativas como de formación artística dentro de la

institución, resulta necesario destacar su ubicación geográfica en el que confluyen de manera especial ejes del territorio colombiano de la región Andina y del Pacífico colombiano que, al encontrarse en una zona con pluralidad de influencias culturales, han ayudado a contextualizar la realidad dentro de las diversas tradiciones que se viven en el entorno; aunque, hasta fechas muy recientes, la región del pacífico, tal como lo expone Michael Birenbaum (2006) ha sido aislada y marginalizada de los procesos de modernización asentados en el interior del país.

De esta manera, para comunicar esos hallazgos que particularmente corresponden a los trabajos de campo realizados en las comunidades afrodescendientes durante la conformación del Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF), hay que referirse hacia la localización de fuentes musicales elaboradas por investigadores desde la década del sesenta, entre ellos Rafael Arboleda o Rocío Cárdenas. De los géneros musicales en partitura manuscrita y registro de sonido inédito más significativos que posee el Archivo del Centro de Documentación, se destacan cantos de boga, alabaos, entre otros. También se conservan obras manuscritas originales con acompañamiento de instrumentos de percusión propios de la región andina como carraca, puerca, o de la región del Pacífico como guasá y bombo.

EL Flozón
(Juego de Chigalo)

Recolección:
Conjunta: Mercedes Montaña
Buenaventura
Diciembre 1961
H.H. $\text{♩} = 144$

Transcripción:
Rafael Arboleda.

EL Flo-zón es-tá en mi ma-no en mi ma-nos tal Flo-zón. Es-te
se-ñe gos-ta do-or tie-ne ca-es de Ro-tón que se vi el Flo-
zón por el ca-lle-jón dan-do vol-ta vi por el ca-lle-jón.

...Ritmo...

Redoblante ^{1.ª Parte} $\frac{2}{4}$

Redoblante ^{2.ª Parte} $\frac{2}{4}$

Figura 1. Partitura manuscrita (Transcripción manuscrita realizada por Rafael Arboleda para la sección de música del IPC Fuente: archivo del Centro de Documentación del IPC)

enmarcado dentro del diseño propuesto, al ubicar las investigaciones realizadas por el Departamento de Investigaciones Folclóricas para la enseñanza de estas músicas al interior de la Escuela de Música.

Aspectos metodológicos

Para abarcar los aspectos metodológicos, primero hay que avanzar en debates que divisen la necesidad, no solo por identificar y validar las prácticas artísticas de las músicas de marimba dentro de procesos creativos, sino de la adquisición de los recursos técnicos propios de los diversos instrumentos, que permitan reconocer bases, variaciones o acompañamientos utilizados de forma frecuente, por ejemplo con la marimba de chonta como los bordones y las requintas.

En este proceso creativo y metodológico al que se pretende llegar por medio de la observación, el análisis o la comparación directa que se encuentra a partir de las grabaciones de audios u otras descripciones; se encuentra el uso de herramientas tecnológicas que se ofrecen como recurso importante para dejar como resultado adaptaciones o productos artísticos alejados en cierta forma de la instrumentación original, esto también con el objetivo de realizar una difusión, dinamización o una forma de dar a conocer los diversos hallazgos investigativos.

Por otra parte, en la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura y dentro del Programa de Formación Académica en Músicas Tradicionales y Populares, se aprecian asignaturas que incluyen exploraciones desde la ejecución con énfasis en instrumentos de cuerda pulsada como el módulo de Batigui (Bandola, Tiple y Guitarra); gran parte de estas búsquedas están más ligadas a bambucos, pasillos y guabinas de la región Andina que a otras músicas como las de marimba. Justamente esta formación y su relación con la región del Pacífico colombiano, es el camino por el cual se centrará este interés

Figura 2. *Marimba de chonta (Guapi, 1963)*
(Integrante de la familia Torres en construcción de marimba de chonta Fuente: archivo del Centro de Documentación del IPC)

¿Cómo lograr un proceso creativo y metodológico en la presente propuesta?

La tarea más que producir interpretaciones, sería la de generar diversas experiencias para aquellos que deseen ejecutar esta propuesta enmarcada en una metodología particular, que busca contribuir también al enriquecimiento del lenguaje sonoro al presentar iniciativas donde ubiquen a los participantes dentro de nuevas realidades, además de favorecer destrezas creativas a partir de un fenómeno cultural que para muchos resulta desconocido, tal como lo sugiere López Cano (2014) de prácticas musicales que pueden llegar a ser reflexivas, informativas o experimentales.

Para lograr esta labor, resulta indispensable una exploración de los archivos patrimoniales que han sido producto de trabajos de campo en el IPC, alusivos a fuentes musicales (partituras manuscritas y sonoros inéditos). La documentación musical a la que se hace referencia pertenece en algunos casos a transcripciones con acompañamiento de instrumentos de percusión de diversas regiones del país, que en sus correspondientes momentos históricos han tenido un mayor acercamiento a realidades concretas y que han estado unidos a costumbres y tradiciones donde se destacan cotidianidades, rituales, cantos nativos de zonas específicas y otras experiencias propias del territorio, que al ser alejadas de su entorno, no siempre logran cumplir de forma precisa con las funciones determinadas, tal como lo sugiere Castellanos (2018), pues habría que vivirlas o emplearlas dentro de su contexto.



Además del acercamiento documental, resulta fundamental la interacción con maestros conocedores o experimentados de la cultura artística en la región del Pacífico, como Alejandro Martínez Carvajal, docente de la Universidad del Valle y Héctor Francisco Sánchez, quien fue profesor de marimba del Instituto Popular de Cultura y coautor de una de las cartillas de educación musical para el Ministerio de Cultura, en el que plasma de manera artística y con una metodología específica ritmos tradicionales del pacífico colombiano.

Cabe recalcar también, algunos trabajos en forma de monografías¹ que abarcaron estas músicas trasladadas hacia otra instrumentación, que se acentúan en cierta forma dentro del contexto de las músicas populares y tradicionales; aun así, existe mayor interés en sus múltiples formas de expresión como instrumentos armónicos, debido a su capacidad de reproducir acordes y por su capacidad de efectuar líneas melódicas con múltiples posibilidades de fraseo, aunque poco se observa desde el aspecto rítmico, dada la forma de realizar ataques poco parecidos a los instrumentos de percusión.

Conclusiones

La propuesta busca entregar varias contribuciones. La primera sería hacer una relectura, al reconocer los hallazgos de investigaciones etnográficas a la luz de discusiones recientes sobre músicas tradicionales para contribuir a la difusión y la investigación dentro y fuera del IPC, preocupación que surge por la divulgación desde la década del sesenta con el Departamento de Investigaciones folclóricas.

En segunda instancia, está el de permitir ampliar la perspectiva de las músicas del Pacífico colombiano, a partir de adaptaciones en el que se desmarquen en cierta forma de la organología tradicional para cumplir con la función de dinamizarlas, no quedándose únicamente dentro de lo autóctono; es decir, terminado el proceso del traslado instrumental o la ejecución propuesta, suministrar pautas para la interpretación

instrumental, en el que se proporcionan nuevas miradas y oportunidades interpretativas desde un instrumento de cuerda pulsada, estimulando actitudes creativas alrededor de sus posibilidades de aplicación.

Desde otra perspectiva, podrá ser una herramienta para aproximar a docentes, estudiantes y músicos a este tipo de músicas tradicionales, desde un conocimiento previo en la interpretación de la guitarra acústica para tener una cercanía más profunda con géneros del pacífico colombiano, al enriquecer los módulos de música tradicionales se contribuirá con la escuela de música especialmente en lo concierne a las exploraciones de cuerda pulsada como Batigui. Este trabajo de creación desde un contexto de enseñanza en el Instituto Popular de Cultura, proporcionará además un sentido y apropiación sobre el aprendizaje y un modelo de enseñanza a partir de músicas colombianas en la guitarra acústica, al ampliar los recursos en la enseñanza a otras músicas que no suelen ser interpretadas por guitarristas.

Hay que preguntarse finalmente, en qué medida el uso de las adaptaciones musicales para instrumentos de cuerda pulsada, ayudarían a interiorizar elementos o recursos rítmicos, armónicos y melódicos de las músicas de marimba, si al ampliar la organología de las músicas halladas, permita contribuir a su dinamización o si este tipo de propuestas transgrede o favorezca este tipo de referentes culturales. Lo más probable, es que el uso de estos procedimientos logre permitir que aquellas músicas de transmisión oral, obtengan una permanencia y reconocimiento desde diversos ámbitos.

1. Se encuentran especialmente algunas adaptaciones de las músicas de marimba con la guitarra eléctrica

Referencias

- Ávila Olarte, J.M. (2007). *Reflexiones sobre la cultura investigativa*. Perfiles libertadores. Institución Universitaria Los Libertadores.
- Birenbaum Quintero, M.(2006). “*La música pacífica” al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano* *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 10, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.
- Chávez, M. F. (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Alcaldía de Santiago de Cali. Cali: Imprenta Feriva
- Duque, A., Sánchez, H., Tascón, H. (2009). *¡Qué te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta*. Músicas del pacífico sur. Cartilla de iniciación musical. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura. Bogotá: Imprenta Nacional.
- López Cano, R., San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona. Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya.
- Portes de Roux, H.(1992). *Descubriendo América: Manual para guiar la investigación sobre culturas populares tradicionales*. Alcaldía de Santiago de Cali
- Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo. Músicas tradicionales del pacífico norte colombiano*. Cartilla de iniciación musical. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura. ASINCH. Bogotá: Imprenta Nacional.





En esta segunda edición de *Cuadernos de Investigación*, se recrean algunas de las principales preguntas, reflexiones, experimentaciones y prácticas pedagógicas de nuestros docentes, que se fortalecen desde el Centro de Investigaciones del IPC, gracias a los procesos de formación permanente que suponen los semilleros de investigación y la producción de conocimiento en torno al carácter popular y contemporáneo de las danzas folclóricas, el teatro, las artes plásticas y la música.

LUIS EDUARDO DUARTE VALVERDE

Coordinador del Centro de Investigaciones del IPC