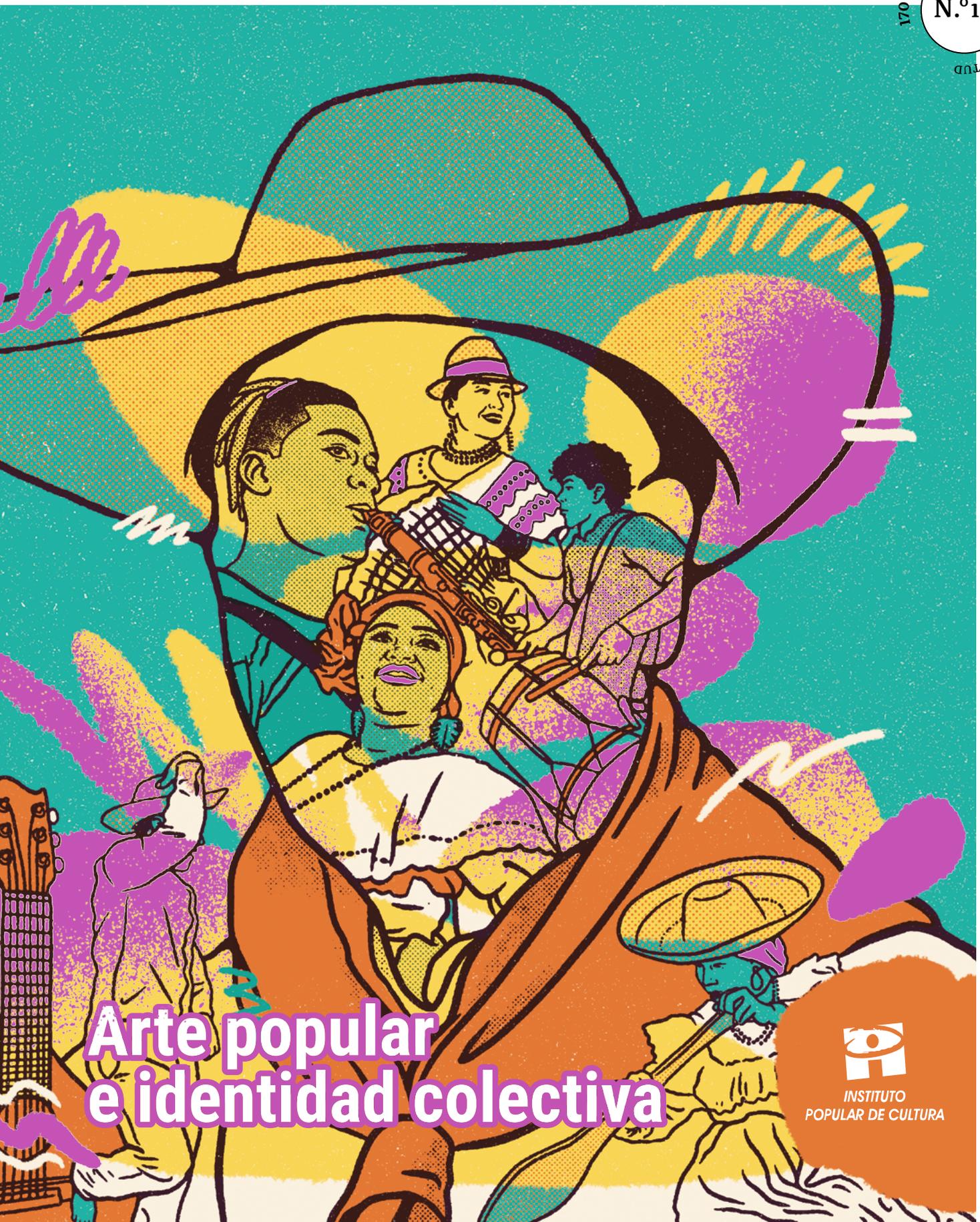


Páginas de Cultura

Diciembre, 2021

Incluye Volumen Musical N.º 13
Música en Libertad

170 AÑOS DE LA ABOLICIÓN DE LA ESCLAVITUD
N.º 16



Arte popular e identidad colectiva



INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA

**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

Comité científico:

Omar Díaz

Aitor Erkizia

Producción Musical:

Nabil Bechara

(Volumen Musical # 13)

Diseño y diagramación:

Cuántika Studio

(Juliana López Vargas y Juan

Sebastián Martínez)

Ilustraciones:

Erick Ortega

Autores

© Arleison Arcos Rivas

© Paola Luna Huertas

© Lina Marcela Sánchez González

© Catalina Ruíz Giraldo

© María del Pilar Rodríguez Amaya

© Isabella Albán

© Aitor Erkizia Aranburu

© Luis Eduardo Duarte Valverde

© Olga Lucía Olaya

© Jesús María Mina

© Vanessa Jordán Beghelli

© María José Alviar Cerón

© César Augusto Monroy Bocanegra

© Jhon A. Holguín Motoa

© Ely Cristina Joaqui

© Irina Rolón Quevedo

**Páginas
de Cultura**

(Edición anual)

Año 14 | N.º 16

ISSN 2027-3789

Diciembre de 2021

Santiago de Cali

Edición de 1000 ejemplares

Impresión:

Imprenta Departamental

Tipografías:

TT Tricks (Cuerpo de texto)

Roboto Condensed (Titulares)

Papel:

Bond 90 gr. blanco (internas)

Bond 65 gr. (inserto)

Propalcote 300 gr. (carátula)

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.

Contenidos

Pasos de libertad, las artes en movimiento 3

170 años de la abolición de la esclavitud 5

| | |
|--|----|
| Reexistencia y Prácticas de Resistencia..... | 6 |
| Músicas populares e identidad colectiva en Colombia..... | 19 |

Estallido social y Artes Populares 27

| | |
|---|----|
| La 5 ^{ta} resiste vé..... | 28 |
| Prácticas Interculturales y Experiencias de Vinculación Social..... | 38 |
| Siloé resiste a través del tiempo..... | 55 |
| Danzas de resistencia inmunitaria en la Cultura Europea..... | 61 |

Educación e investigación en Artes Populares 69

| | |
|---|-----|
| La desdefinición de las artes populares y su carácter contemporáneo..... | 70 |
| Reconocer trayectos de forma consciente de las prácticas artísticas y culturales..... | 82 |
| Praxis en clave formativa en artes..... | 95 |
| El Sujeto Popular del Proyecto Educativo Fundacional del IPC..... | 102 |
| Las otras músicas, los mismos espacios..... | 109 |
| Creador o Imitador en la Danza Tradicional, Folclórica y Popular..... | 116 |
| La Fotografía como Bien Mueble..... | 122 |

Pasos de libertad, las artes en movimiento



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.

Estamos ya en la edición número 16 de la Revista Páginas de Cultura, una de las publicaciones más antiguas de la región que aborda las artes desde distintas miradas de mujeres y hombres de gran trayectoria, experiencia y conocimiento. Es realmente una satisfacción tener este nuevo ejemplar para aportar al diálogo de saberes tanto institucional, nacional y mundial, debido a que tenemos la fortuna de hacer llegar esta publicación a bibliotecas públicas, escolares y universitarias, además del acceso amplio digital. Adicionalmente, por primera vez generamos una interacción con los articulistas en distintos escenarios, en esta ocasión, fue un hecho en la Feria Internacional del Libro de Cali, donde no solo tuvimos charlas, sino que fue una gran oportunidad para dar a conocer esta y otras publicaciones del IPC. Poco a poco hemos ido constituyendo una línea editorial propia de importantes instituciones de alto perfil profesional, debido a que hace parte de las líneas de la aspiración institucional de ser educación superior.

En esta oportunidad, la edición está enmarcada en dos grandes temáticas: el Año de la Libertad, a propósito de la declaración del Ministerio de Cultura por los 170 años de la abolición de la esclavitud en Colombia, al cual nos sumamos por su importancia y relevancia en los procesos de construcción como sociedad colombiana, diversa, compleja y maravillosa, donde las artes han jugado un papel preponderante. El otro, es sobre Arte Popular e Identidad Colectiva, que viene siendo de constante estudio, discusión y producción en la institución que en este nuevo periodo, entrados en los años veinte del siglo XXI, el Instituto Popular de Cultura se piensa en qué es lo popular, qué es en las artes, esto cómo nos constituye en términos identitarios. Este ha sido un ejercicio muy enriquecedor ya que, a través del Diplomado en Educación e Investigación Popular, diseñado, orientado y desarrollado desde el IPC, un aprendizaje para formadores que ha permitido la creación de semilleros de investigación en cada una de las escuelas, la comunidad académica está deconstruyendo conceptos, teorías y esquemas.

Hemos logrado la creación de estos semilleros de investigación en la escuela de Música, la escuela de Danza, la escuela de Teatro y la Escuela de Artes Plásticas. Son espacios de diálogo, búsquedas, producción escrita, intercambios con otras instituciones de la región y el país. Después de varias décadas, en esta dirección se hace posible las salidas de campo a ciudades como

Bogotá y Popayán para exploraciones que permiten enriquecer el ejercicio investigativo, siguiendo los pasos de las expediciones que alguna vez hicieron las maestras Delia Zapata Olivella o el maestro Diego Estrada, entre otros egresados que llenaron de riqueza documental y patrimonial las líneas de pensamiento del IPC, que dejaron igualmente un acervo único en la Nación. Actualmente, la pretensión es acercarnos a esos ejercicios, buscando que alimenten las miradas y conceptos que hemos identificado como una necesidad sentida de abordar.

Son justamente estos procesos exploratorios y de investigación, los pasos de libertad, esos mismos que en la danza, el teatro, la música, las artes plásticas y la fotografía nos han quebrado las cadenas, porque aquella liberación o la abolición de la esclavitud fue un paso, ganado por estos pasos de resistencia, arte y lucha. Es por esto que en este número, la revista también se sumerge en la libertad dada hace 170 años, donde muchos logros se han dado con esfuerzo, aunque queda aún bastante por conquistar, por ello es significativo que el país se disponga a revisar estos procesos, se necesita estar en permanente cuidado de lo obtenido, así como evitar perderlo y obtener más. Coincide además con un momento histórico reciente en Colombia, una explosión social que en medio de una pandemia se dio por la necesidad de libertad, esa que es posible con justicia social, con una vida digna, para que deje ser un privilegio y sea el derecho que reza en la Constitución de 1991.

Páginas de Cultura, es una revista que invita a la conversación, a profundizar temáticas e ideas, se pretende sumar, que lleve a nuevas preguntas y miradas alrededor de las artes y su apuesta estética, educativa, social, cultural y política. Por ello su consulta, lectura, reflexión y respuesta a través de otras propuestas son una oportunidad fundamental para el desarrollo del pensamiento crítico, característica sobresaliente en la formación académica del Instituto Popular de Cultura.



170 años de la abolición de la esclavitud



REEXISTENCIA Y PRÁCTICAS DE RESISTENCIA

Configuración epistémica del sujeto afrodescendiente¹

170 años de la abolición de la esclavitud



Figura 1

Presencia, existencia, resistencia y reexistencia histórica, identitaria, cultural y política de sujetos y comunidades.



Arleison Arcos Rivas

Activista afrodescendiente. Licenciado en Filosofía, (USTA). Especialista en Políticas Públicas (UIM). Magister en Ciencia Política (UdeA). Magister en Dirección y Gestión Pública Local (UIM), Doctor en Educación (UNWiener).

1. Versiones preliminares, especialmente “Etnia y Ciencia Política en Colombia; Consideraciones en torno a la concepción disciplinar y el diseño de políticas públicas diferenciales”, se registran en mi blog <http://questionp.blogspot.com>.

Resumen

En este trabajo se ponen en discusión los problemas de la “invención étnica” en la construcción disciplinar en Ciencia Política, así como su impacto en la consolidación de políticas públicas diferenciadas; cuya enunciación transdisciplinar, emancipación epistémica, poderazgo político y visibilización movilizatoria se articula a partir de la presencia, existencia, resistencia y reexistencia histórica, identitaria, cultural y política de sujetos y comunidades con reivindicaciones articuladores como pueblo descendiente de africanas y africanos en Colombia. Corresponde al contexto investigativo para una Teoría Política de la Afrodescendencia, en el marco del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional.

Palabras clave: afrodescendencia, invención étnica, poderazgo, reexistencia.

Abstract

This paper addresses some issues with the disciplinary construction of “ethnic inventive” in Political Science, as well as its incidence in the consolidation of differentiated public policies; which cross-disciplinary enunciation, epistemic emancipation, political “poderazgo” and mobilizing diffusion are articulated from the presence, existence, resistance and historical, identitarian, cultural and political re-existence of individuals and communities with articulating vindications as people descended from African women and men in Colombia. It provides research context towards a Political Theory of Afro-Colombian Descent, within the framework of a PhD in Human and Social Sciences at Universidad Nacional.

Keywords: afrodescendants, ethnic inventive, poderazgo, re-existence.

Pensar la diferencia étnica

Debemos de transformar nuestro silencio en lenguaje y acción.

—Audre Lorde (1978)

La producción de saber político se reproduce en odres viejos, muchas veces inmune a las innovaciones disciplinares, pese al impulso que nuevas perspectivas buscan imprimirle (Lois y Alonso, 2014). Por ejemplo, las valoraciones del feminismo y la importancia asignada a los cuerpos en la producción teórica (Butler, 2018), por mucho tiempo ha enfrentado el cuestionamiento entre conocimiento y prejuicio (Hawkesworth, 1989, p.534), más aún, cuando se radicaliza y se identifica desde particularidades étnicas que cuestionan las jerarquías en la opresión (Lorde 2003), reclamando la ruptura del silencio y la invisibilidad e instalando en la agenda, política la interseccionalidad como alternativa de resistencia epistémica en la configuración homogénea, masculina y sexista

del pensamiento occidental y en el levantamiento de las agendas públicas y sociales (Cruells López, 2015).

Contra la ortodoxia, se ha resituado el núcleo central de los problemas que importan; llevando a la agenda pública asuntos que se requiere entender y resolver en ciencias sociales, aportando a la implementación de políticas de las identidades, respetuosas de la invención étnica de la descendencia africana, afincada en la denuncia del racismo estructural e institucional (Almeida 2018), persistente en la lucha por la vida en el territorio, retardadora de los avatares raciales del conflicto armado, exigente del desescalamiento de la discriminación, denunciante de la desproporción bélica de los cuerpos, reclamante de la desinstalación de las desigualdades territoriales históricas; siempre rebelde y resistente, en demanda de la realización de la libertad (Vergara Figueroa y Cosme Puntiel (eds), 2018).

Provocar tal encuentro entre la indagación crítica y la actuación política es necesario al dibujar al sujeto afrodescendiente, toda vez que su experiencia histórica demanda el concurso interdisciplinar entre Ciencia Política, e Historia, junto a las tradicionales

En la modelación de la colombianidad, junto a la mistificación del pasado en el siglo XIX (Arcos Rivas, 2014), el silenciamiento de la gesta libertaria afrodescendiente en las independencias (Mosquera, 2010) se superpone a la edulcoración criolla de la imagen exclusivista tanto como integracionista de lo nacional en el siglo XX (López de Mesa, 1920) y la distribución cosmopueblerina de las ciudades al inicio del siglo XXI (IEU, 2015).

lecturas sociológicas y antropológicas; para aportar significativamente a la configuración de una ruta de trabajo académico y una perspectiva analítica con la que resulte posible su perfilamiento e interpretación, a partir de las manifestaciones consideradas como propias e íntimamente suficientes (Arboleda Quiñonez, 2016); mucho más cuando la capacidad politológica discursiva respecto de reivindicaciones, problemas, iniciativas y asuntos discutibles en la voz de protagonistas de comunidades étnicas, especialmente mujeres (Ciro Florez 202; Arias Vargas y otros 2009); comprendiendo como actores sociales políticos que emprenden la renovación de organizaciones, procesos movilizatorios, cartografías políticas y entornos de incidencia a partir de la autorepresentación y la recreación de las identidades polifónicas ancestrales (Santiesteban, 2017), sosteniendo malungajes epistémicos, discursividades alternativas y contrapunteos diaspóricos (Lao Montes, 2020), que se enraízan en la dinámica altermundista de alzarse y hacerse escuchar en la propia voz de sus protagonistas, incluidos quienes investigan su propia experiencia.

¿Qué importancia puede tener la indagación étnica en los interjuegos disciplinares entre Historia y Ciencia Política? En un contexto de producción de conocimiento en el que las disciplinas aún

conservan fronteras epistémicas y arrogancias profesionales, seguramente pueda ponerse en duda que la resistencia e invención étnica tenga relevancia a la hora de identificar a un sujeto político articulador de un colectivo identitario en la historia. De ahí que, si se cuestiona cuánto ha importado la etnia en la producción histórica de la Ciencia Política en Colombia, emerjan deudas correspondientes no solo a la juventud local de la disciplina (Leyva Botero, 2013; Mejía Quintana, 2003) y la manera como analiza los asuntos políticos (Losada y Casas y Alarcón Olguin, 2006). Tales deudas resultan evidentes en los acumulados conceptuales y metodológicos disponibles para la implementación de políticas étnicas, en una país animado por un marcado determinismo en la configuración única y eurocentrada de la imagen de lo nacional (Muñoz Rojas, 2011).

En la modelación de la colombianidad, junto a la mistificación del pasado en el siglo XIX (Arcos Rivas, 2014), el silenciamiento de la gesta libertaria afrodescendiente en las independencias (Mosquera, 2010) se superpone a la edulcoración criolla de la imagen exclusivista tanto como integracionista de lo nacional en el siglo XX (López de Mesa, 1920) y la distribución cosmopueblerina de las ciudades al inicio del siglo XXI (IEU, 2015). Ese moldeamiento monocultural perpetúa hegemonías raciales,

que dan cuenta de una exaltación edulcorada de la hispanidad en la retórica republicana, reconfigurada dos siglos después con tímidas referencias a un multiculturalismo institucionalizado, con la que se han obstruido las posibilidades de incorporación valiosa de la diferencia en el desarrollo del pensamiento histórico respecto de la nación (Rodríguez-Bobb, 2009), y se han preservado imagologías (Arcos Rivas, 2018), representaciones y estereotipos en los discursos oficiales (Mosquera, 2020) y en el establecimiento de hegemonías discursivas en las disciplinas sociales del país (García Rincón, 2016).

Con ello se impidió la consolidación de su narrativa, comprometiéndose a la academia tradicional con el sostenimiento de la versión oficial que dota a la nacionalidad de un acento que ennoblece la tradición hispánica, promueve nostalgias esencialistas en el tratamiento de asuntos indígenas y provoca un enfrentamiento discursivo con quienes, situados en la invención discursiva del negro (Valencia Angulo, 2019) son acusados de *negrólogos* (Hooker, 2020; Smith, 2006), porque habrían asumido la tarea de hablar por las comunidades descendientes de africanas y africanos, objetualizando su estudio en Colombia; obliterando la lucha y resistencia emancipatoria histórica, política, epistémica emprendida y sostenida a mano alzada por una nutrida

pluralidad de intelectuales, pensadores y sabedores de diferentes disciplinas, campos y prácticas (Caicedo Ortíz, 2013), *contrapúblicos* articuladores de un pensamiento crítico propio (Valderrama, 2018) y una discursividad disruptiva afrodescendiente que interroga y bloquea la gramática racial de la blanquitud (Hernández Padilla y Vásquez Padilla, 2020).

Un país que ha iniciado cada siglo de su historia republicana en guerra, la ha perpetuado y extendido en los cuerpos sometidos, comunidades diezmadas y pueblos vulnerados, representando de modo protuberante en sus estadísticas entre los más pobres, precarizados y marginados, a las y los afrodescendientes. En un país de banderas en guerra y con colores ideológicos difusos, las marcas identitarias y las diferencias étnicas no solo han importado al convertir sus territorios en un botín en disputa: los sujetos que reclaman ancestralidades y pertenencias étnicas han sido objeto de violencias, padecimientos incruentos, e injusticias acumuladas por los persistentes impactos del conflicto armado, de la inacción estatal y del racismo institucionalizado, tal como lo expresa la activista Francia Márquez (2018).

Más allá de las metáforas fundacionales e imaginarias que validan la formalidad nacionalista liberal o republicana (Anderson, 1993), los pueblos étnicos existen y configuran comunidades concretas que se instalan en territorios específicos, articulan modos de ser y de vivir incluso al margen del Estado y acumulan experiencias históricas autonómicas de tal valor que se convierten en el sustento de su existencia y en el fundamento de su resistencia.

La inobservancia de tales particularismos, bajo explicaciones sociopolíticas causalistas, someten las reivindicaciones de los pueblos étnicos a la incompreensión de la sociedad mayoritaria que las juzga como factores de división; y alimentan el desgano gubernamental para tramitarlas y resolverlas, apelando a contradictorios supuestos de actuación distributiva igualitaria en contextos de reconocimiento multicultural y pluriétnico, que funcionan bien en

Un país que ha iniciado cada siglo de su historia republicana en guerra, la ha perpetuado y extendido en los cuerpos sometidos, comunidades diezmadas y pueblos vulnerados...

los discursos y muy mal en las prácticas; como se observa en la reiterada insistencia en autos de la Corte Constitucional y en las cada vez más frecuentes demandas al Estado colombiano por manifiestos incumplimientos, desafueros y descuido a personas y comunidades de especial protección.

De ahí que tenga sentido apuntalar, como un ámbito de producción académica en ciencias sociales, una concepción de la diferencia que contribuya a entender la significación histórica y política de las prácticas de resistencia y reconozca el valor de las estrategias formales e informales con las que las comunidades contienen y se enfrentan al daño provocado por la estatalidad y la institucionalidad gubernamental, aspirando al disfrute de los beneficios ciudadanos tanto como a la garantía y satisfacción de derechos como pueblos; a pesar de verse sometidas a políticas de ocultamiento, desenraizamiento y muerte, en un *ecoetnogenocidio* sistemático y perdurable (Arboleda Quiñonez, 2019). Difícilmente podrían no incorporarse a tal estudio las inquietudes, tensiones y manifestaciones étnicas que marcan la vida de sujetos concretos y sus formas de relacionamiento intersubjetivo y con las instituciones públicas en esas complejas organizaciones que han sido objeto de la consideración disciplinar denominadas estados o naciones, alimentando en su interior una concepción hegemónica de las identidades, marcada fundamentalmente por la ilusión conceptual abstraccionista liberal.

Herederos del naufragio de las ideologías y propietarios del material desgastado con el que se construyeron las naciones, podría pensarse que la inclusión de la perspectiva étnica para el abordaje de problemas políticos, obedecería más a un asunto de modas y convencionalismos con los cuales se emprende el rediseño de lo políticamente correcto, en correspondencia con la sensibilidad revisionista epocal en la que se proponen como nuevos y muy originales asuntos sometidos a la consideración diversa y heterogénea de las ciencias sociales, aun perplejas en el siglo XXI; las cuales en su dispersión

y atomización característica, tolerarían más que se definiera los rumbos emprendidos en las nuevas áreas de la investigación social. De manera particular, en la práctica politológica, tal dispersión evidenciaría que “las diversas escuelas y corrientes de las ciencias políticas se encuentran actualmente sentadas ante mesas separadas, cada una con su concepción de lo que deben ser las ciencias políticas, protegiendo un núcleo oculto de vulnerabilidad” en una disciplina segmentada (Almond 1999, pp. 39-61). Podría pensarse igualmente que, en caso de dar cabida a tales reclamaciones, ello tan solo obedece a la fluidez circunstancial en la cual el modelo de pertenencia ciudadana se diluyó del mismo modo que se disolvieron las nacionalidades bajo las prácticas migratorias y desfronterizadas que instalaron la globalización; eliminando o clausurando con ello derechos y prerrogativas de grupos y colectivos a los que no habría que privilegiar con especiales iniciativas gubernamentales (Soysal, et al., 2010), mientras todas las iniciativas societales provenientes de viejos y nuevos movimientos sociales diversos, las de los públicos autoconvocados y difusos, las de procesos portadores de identidades sexuales, género y las de las etnias, se someten a las reglas de juego de la competencia posicional en un nuevo mercado de ideas y urgencias de actuación política en el que el abigarramiento de la agenda pública levanta nuevas fronteras identitarias que complejizan la precaria acción gubernamental.

Pese a la elocuencia de tales afirmaciones neoliberales, defendidas por centros de opinión, tanques de pensamiento, organismos, colectivos de intelectuales y pensadores tras la idea del ocaso del sujeto, las mismas no reflejarían más que un atávico error consistente a dar por hecho que los asuntos polémicos al interior de las disciplinas sociales se trasladan a la dinámica política sin mediación social, dependiendo enteramente del establecimiento y la institucionalidad, tal como ha ocurrido con la fijación de reglas de ortodoxia económica que instalan prácticas, perspectivas y autores que sostienen el accionar de

Romper con la tradición que da relevancia al autoritarismo epistémico, contribuye a entender la importancia de incorporar los discursos de las ciudadanías y las políticas raciales...

mecanismos neocorporativos y gremiales como la Andi, Fenalco, Asofondos o Asobancaria, cuyos aportantes se benefician de la triple confluencia asociativa que hace girar la puerta entre la academia que les termina afectando, los enclaves transaccionales y la regencia de las instituciones gubernamentales, legislativas y jurídicas. Desde otras voces y otras miradas, alegando el carácter pluralista y participativo en la comprensión de la política y de la institucionalidad pública, los colectivos identitarios y los contrapúblicos o nuevos públicos, aspiran a la incorporación de fórmulas de desarrollo alternativo y modelos disciplinares antisistémicos y contrahegemónicos recompuestos desde su diversidad.

Romper con la tradición que da relevancia al autoritarismo epistémico, contribuye a entender la importancia de incorporar los discursos de las ciudadanías y las políticas raciales (Mosquera Labbé et al., 2010), cuyas voces alternativas levantan construcciones epistémicas y prácticas afrolibertarias (Blandon y Lemos, 2014) en propia voz se escucha y se hace sentir (Spivak, 2017) en escenarios alternativos que se instalan sin que pasen necesariamente por la validación de operadores epistémicos que los autoricen, provocando necesarias interlocuciones en espacios compartidos y marginación de los mismos en espacios y momentos de reflexión autónoma, tal como ocurre en los actuales procedimientos en escenarios de activismo y convocatoria a los movimientos.

Con este matiz pueden evaluarse las evidencias que apuntan a esclarecer si los asuntos étnicos y su consideración histórica, económica, cultural, identitaria y política ha estado o no presente en las décadas de la gestación y afianzamiento de la Ciencia Política en el país, bajo qué acuerdos y desacuerdos disciplinares se ha producido tal valoración y cuáles han sido las perspectivas y referencias étnicas ausentes y presentes en los enfoques y prácticas del oficio politológico en Colombia.



Figura 2

Lucha por los derechos, la justicia social y la igualdad.

Nuevos sujetos políticos, nuevos retos transdisciplinares, nuevas políticas

Tras décadas de producción intelectual configurada *por fuera de la casa del amo*, a la que se renuncia y propone destruir como una expectativa disciplinar ideológica y recortada (García Rincón, 2016), mujeres y hombres de diferentes colectivos identitarios alternativos, activistas intelectuales provenientes, dibujan en sus prácticas tensiones sostenidas contra la configuración de autoritarismos epistémicos desproporcionados frente a los que se insiste en el reclamo aún persistente por “desarrollar una ciencia alternativa que pueda rechazar de una vez por todas las deformaciones del androcentrismo” (Hawkesworth, 1989, p.537) y el eurocentrismo. Tal reclamo enarbolado en la configuración de una teoría política de la diferencia en la que los cuerpos importan (Butler, 2018), inaugura un conjunto de debates que se escenifican en una triple tensión de denuncia, rechazo y emancipación del patriarcado, el racismo y el sexismo, especialmente, en las elaboraciones de los feminismos epistémicos y de resistencia denominados feminismos negros y feminismos no binarios (Jabardo (ed), 2012), que no solo apuestan por *desuniversalizar* la teoría social y política, sino, igualmente, sus sujetos masculinizados y feminizados.

En igual sentido, desde la especificidad disciplinar se hacen preguntas a otras formas de dominación conceptual y teórica, característica de la construcción politológica por la que resultan viabilizados como propios de la disciplina ciertos temas y problemas mientras otros terminarían por ser, sin más, arrumbados o ignorados de tajo entre las prácticas explicativas causalistas o descriptivistas en boga. Por esta vía

...identificarse disciplinariamente como investigador o investigadora afrodescendiente e identificar a un sujeto político correspondiente no es un proyecto de etiquetas advenedizas sino que refleja una postura política impostergable...

se ponen en cuestionamiento problemas y asuntos emergentes en las relaciones internacionales, las dinámicas del conflicto, las nociones de territorio, la comprensión de la autoridad administrativa, el diseño institucional, la consolidación de las políticas, los procesos organizativos, la disputa por la presencia en escenarios deliberativos y decisorios, el liderazgo y la representación política, la ampliación de los públicos; entre otros asuntos que entran a densificar el universo categorial y la problematización disciplinar (Leyva y Ramírez, 2010; Pachano, 2008).

Aún con todo lo dicho, podría argumentarse que la inclusión de la invención étnica como problema politológico obedece a una postura revanchista que disputa un cómodo lugar para la producción de un discurso que convierta la adscripción identitaria colectiva y la vinculación étnica en una ventana para el protagonismo profesional. Sin embargo, nuevamente, lo que deja sentado tal actitud no sería más que la arrogancia definitoria de lo válido, que no considera la importancia del asunto étnico por sí mismo en la producción politológica, cuyo itinerario en Colombia ha tenido poca atención; obviando el carácter que tal estudio adquiere para las disciplinas sociales y humanas, para sus cultores expertos y para las y los ciudadanos que así mismos se encuentran vinculados, adscritos e identificados por valores, costumbres, prácticas y tradiciones étnicas visibles y manifiestas en sus vidas individuales tanto como en los juegos, flujos y reflujos intersubjetivos y públicos que necesariamente les involucran y les afectan.

Dicho así, identificarse disciplinariamente como investigador o investigadora afrodescendiente e identificar a un sujeto político correspondiente no es un proyecto de etiquetas advenedizas sino que refleja una postura política impostergable, en la medida en que tal adscripción pone de presente las complejas manifestaciones de la ciudadanía, las consideraciones sobre la diferencia, las remisiones al poder, los marcos epistemológicos en los que se inscribe tal identificación, las implicaciones de la cultura

en la vida cotidiana, la construcción de la diferencia y las manifestaciones históricas y políticas tras la experiencia vinculante a grupos humanos y pueblos concretos; cuyas demandas resultan públicas en su propia voz y agenciamiento. De igual manera, resultan publicables (documentadas, investigadas, interpretadas y divulgadas) por quienes encuentran en tales asuntos formas discursivas, temas y problemas de cepa y raigambre politológica y de importancia para las ciencias sociales, en cuanto comportan y articulan intereses políticos para las y los mismos afrodescendientes tanto como para la complejidad y comprensión de la sociedad política toda (Valencia Angulo, 2019; Arcos Rivas, 2016).

Sin embargo, un vistazo al conjunto de las producciones politológicas en el país no deja duda del precario y casi inexistente abordaje de los asuntos étnicos como campo de trabajo disciplinar: libros, revistas, investigaciones, comunicaciones, espacios deliberativos y de encuentro de la comunidad científica dedicada a las indagaciones politológicas, evidencian la insuficiencia de tal tratamiento. Al respecto es interesante observar que al presentar los diferentes enfoques para el análisis político, (Losada y Casas, 2008) los autores reseñan el enfoque culturalista, sin hacer mayores observaciones respecto al carácter que los estudios políticos afroamericanos han tenido en la Ciencia Política estadounidense, inaugurando un enfoque étnico de importancia disciplinar asociado a la lucha por los derechos y la justicia social (Walton, 1999) alimentando con nuevas perspectivas la denominada “tradición intelectual negra” (Blain, et al., 2018); tarea firmemente sostenida, pese a los retos por hacerse a un espacio en la académica convencional (Grosfoguel, 2012). En Colombia, los estudios africanos y los estudios afrocolombianos en Ciencia Política resultan significativamente precarios, pese a su inclusión en algunos programas de pregrado y posgrado (Wagbou, 2008).

A quienes rápidamente piensen que ello en buena medida es consecuencia del bajo número de



Pese a los aportes que investigadores específicos han realizado en algún momento de su carrera y hasta ahora, al tratamiento disciplinar de los asuntos étnicos, persiste el descuido a los problemas de la racialización en los diferentes ámbitos de la sociedad colombiana

profesionales afrodescendientes con formación en Ciencia Política, consecuencia de una tradición de angostamiento del acceso a cupos universitarios para tal población, habría que hacerles notar que tal situación ha cambiado con la mayor disponibilidad de programas y de cupos étnicos en los mismos. Pese a ello, su invisibilidad conceptual y epistémica vendría a evidenciar los estrechos modelos y enfoques a los que han dedicado su atención en el país la Ciencia Política y otras disciplinas sociales, marcadas por el liderazgo de centros académicos cuyos temas y problemas permanecen alejados de tales expresiones e intereses.

Pese a los aportes que investigadores específicos han realizado en algún momento de su carrera y hasta ahora, al tratamiento disciplinar de los asuntos étnicos, persiste el descuido a los problemas de la racialización en los diferentes ámbitos de la sociedad colombiana, y la desatención al análisis de los procesos de movilización política, configuración asociativa, organización y participación de quienes reivindican la descendencia africana en Colombia.

Si bien podría afirmarse que los ideales de la política “no se basan en el color de la piel de la gente” (Walton, 1999, p.196), lo que queda por demostrar es si efectivamente la realización de ideales como la justicia, la igualdad o la libertad ha prescindido de “la blancura y el privilegio” (Wade, 2017) en una nación en la que las hegemonías étnicas han sido perdurables (Múnera, 1998) y si su realización puede prescindir de la identificación étnica, sobre todo cuando uno de sus marcadores, el color de la piel con el que se imaginó institucional y geográficamente la frontera de la raza (Múnera 2005), se convierte artificiosamente en un nominador en contra de aquellas y aquellos que aspirarían a una consideración justa, igualitaria y libre que prescinda de tal valoración prejuiciada por la que incluso sus héroes en la insurrección republicana fueron intencionalmente asesinados para contener *la amenaza de la pardocracia* (Conde Calderón, 2009).

A diferencia de lo que aconteció y acontece en otras latitudes, las manifestaciones étnicas en Colombia han sido sometidas a un marcado y vigilante silenciamiento que, si bien, institucionalmente no ha producido tensiones caracterizadas por la instauración de líneas de color como en Estados Unidos, ni ha configurado enclaves y demarcaciones segregadas y controladas como en Sudáfrica, sí ha generado públicos precariamente incorporados a los beneficios de la organización política bajo la tutela del Estado, y ha sostenido una férrea y permanente demarcación de la distinción que se expresa en el carácter monocromático que alienta el ayuno de poder para los colectivos étnicos.

Desde los tiempos independentistas en los que protagonistas emblemáticos como Manuel Piar y Prudencio Padilla, entre otros, fueron intencionalmente asesinados bajo el argumento de propiciar instigaciones bélicas promotoras de la pardocracia, hasta hoy, cuando los líderes sociales, defensores de derechos humanos y activistas caen bajo el peso de las balas de grupos paramilitares, ejércitos antirestitución, Águilas Negras y difusas bandas criminales que operan como escuadrones de la muerte en territorios ancestrales en los que se escenifica la disputa racial; el pueblo descendiente de africanos ha perdido entre violencias a buena parte de quienes podrían encarnar su activación política organizada; padeciendo, al mismo tiempo, el sonsacamiento de figuras con liderazgo incorporadas a la operación de las familias clientelares con organizaciones políticas tradicionales.

Los gobiernos han desatendido de manera sistemática las políticas concretas encaminadas a producir repartos de bienestar que enfrenten las condiciones de empobrecimiento, atiendan la salud, vinculen a la educación, fomenten el desarrollo y estimulen la incorporación de públicos de adscripción étnica a la acción de las instituciones públicas, al mercado laboral y a la producción económica, en buena medida por el control de la activación política

...se reproduce abiertamente una reedición de viejos prejuicios que naturalizan las relaciones sociales racializadas a partir de la instalación de lugares habituales, tanto geográficos como epistemológicos, en los que se da por sentada la evidencia del empoderamiento de élite frente al desapoderamiento de los subordinados...

y de la capacidad insurreccional de la población descendiente de africanos, especialmente en los territorios considerados ancestrales.

Tal situación ha dibujado un escenario fantástico de acuerdo racial armónico (Lasso, 2013) por el que, si bien persisten y se reconocen obvias diferencias entre los individuos, la diferencia no importa en la expresión de la ciudadanía, ni produce fracturas sociales en tanto cada uno conserve su lugar tácitamente asignado a lo largo de tan plácido entendimiento histórico (Cunin, 2003); pese a que en los territorios se han escenificado huelgas y paros cívicos de significativa figuración.

Las construcciones de una ciudadanía indiferenciada y las mistificaciones de la igualdad racial, la armonía racial y la democracia racial encuentran así su asidero en las prácticas oficiales de solapamiento étnico, blanqueamiento biológico, hispanización cultural y civilizatoria y genocidio estadístico; que revelan la construcción de categorías y fronteras de racialización con las cuales ocurre un cierto posicionamiento social, de contenido histórico, jerarquizado, estereotipado y perdurable que asigna al grueso de las y los afrodescendientes el lugar del dominado en la base de la pirámide sociopolítica, mientras produce una suerte de blanqueamiento ascendente y emancipador, mucho más definido en la cúspide ocupada por los sujetos pertenecientes a las elites regionales y nacionales con las que se disputa la incorporación de políticas afirmativas para una agenda pública de incidencia en ámbitos significativamente sensibles a la incorporación de una ciudadanía étnicamente diferenciada (Mosquera et al., 2009). En tal pirámide monocromática, apenas si se alcanzan a contar algunos individuos diferenciados que han sido revestidos con potestad ministerial y viceministerial.

En el mismo sentido, se reproduce abiertamente una reedición de viejos prejuicios que naturalizan

las relaciones sociales racializadas a partir de la instalación de lugares habituales, tanto geográficos como epistemológicos, en los que se da por sentada la evidencia del empoderamiento de élite frente al desapoderamiento de los subordinados, claramente situados en el territorio nacional y en el mapa político regional, emergente en una estela de caseríos, rochelas, antiguos palenques y poblados en territorios de resistencia, sostenidos a pesar de las continuas oleadas de desplazamiento violento.

La consecuencia disciplinaria ante la aquiescencia con el orden racial tras la consolidación de la nación, ha sido que la Ciencia Política y las disciplinas sociales en Colombia no han cuestionado tal construcción racializada de la nacionalidad, que conlleva no solo el posicionamiento en el poder por parte de elites tradicionalistas, familias clientelares y de cooperación exclusivista, con apellidos emblemáticos y figuras visibles en el concierto político, demolidoras de la diferencia y promotoras de la homogeneidad tras propuestas anodinas como la de dividir al Cauca para mestizos e indígenas (Paloma Valencia, 16 de marzo de 2015).

A ello se suma el que la disciplina ha dejado de observar el hecho protuberante del carácter machista y monocromático en el copamiento de los espacios de representación y liderazgo público; cuyos mayores avances se identifican en la instalación a regañadientes de cuotas femeninas y el establecimiento de curules limitadas para la representación minoritaria étnica y migrante. Más allá de tales dádivas, poco ha sido el debate inspirado por la politología respecto de la institucionalización de mecanismos para la visibilización de la diferencia étnica, lo que de paso revela el tácito asentimiento, cuando no la abierta aceptación, de tal situación.



Figura 3

Los problemas de la raza en Colombia y sus dolencias sociales.

En conclusión: reexistencia epistémica para reivindicar la inclusión de la diferencia

La especificidad de la invención étnica remite al proceso no negociable institucionalmente con el que se reconocen y apropian categorías de adscripción y vínculos identitarios entre sujetos que, de manera presumible y manifiesta, encuentran en sí mismos y en su historia familiar, condiciones para ser reconocidos como pertenecientes al grupo étnico de descendencia africana. Adoptar una estrategia de cálculo racional o de intereses de tipo particularista no solo pierde sentido, sino que contradice la teoría que se intenta aplicar, la cual implica precisamente la ausencia de remisiones colectivistas que justifiquen o escuden la actuación de los individuos. Dicho de otro modo, es en las formas de la acción colectiva que le resultan remisorias como los grupos étnicos entran al juego institucional, asignando valores identitarios a la participación de los individuos en la construcción de lo público y sus agendas, pues las actuaciones colectivas, las convergencias étnicas y las divergencias asociativas o particularistas reconfiguran el orden constitucional de la identidad y amplían la comprensión de la actuación institucional en las sociedades políticas contemporáneas.

Reivindicar la diferencia étnica implica caminar por una senda de construcción de alteridad mucho más válida cuando la homogeneidad es defendida institucional y socialmente, incluso tras enunciaciones multiculturalistas que obliteran

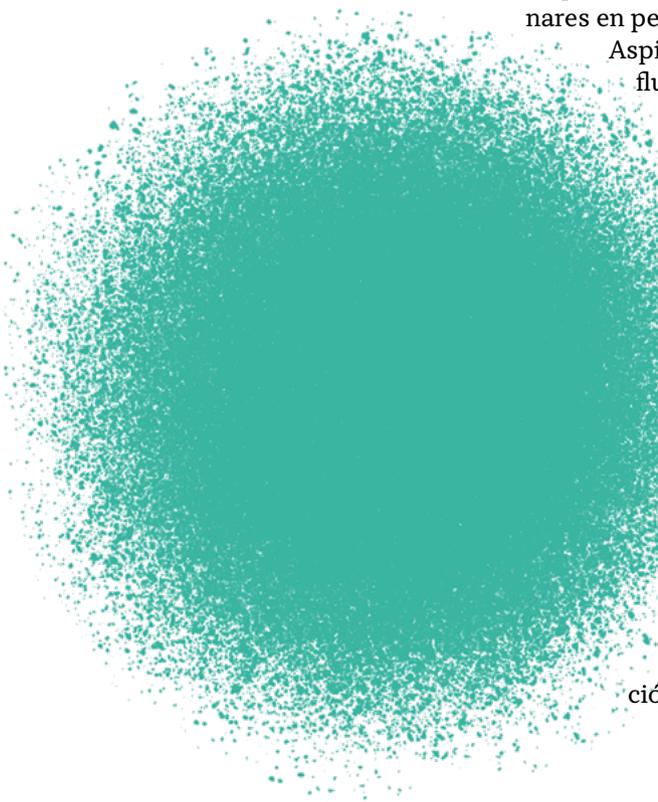
Los trazos emancipatorios que retan este tratamiento desconsiderado, implican desestructurar los imaginarios, romper con tradiciones analíticas evasivas, domesticadas y oprobiosas con las que no resulta posible que la Ciencia Política y social aporte a la comprensión de procesos de emancipación humana y reconstrucción libertaria del discurso político

la experiencia y el pasado histórico y cultural de un grupo o colectivo. Las discusiones respecto de la alteridad, cuando no se la considera en abstracto o especulativamente, remiten a las maneras como el otro ha sido caracterizado en el modelamiento institucional y cómo este ha podido identificarse en las condiciones que posibilitan su propia representación. Por esta vía, de carácter empírico, se rastrean presencias, manifestaciones y resistencias que, sin caer en el juego de historizar la política, reproducen intereses, posiciones, estrategias, iniciativas y formas de invención capitalizadas por grupos identitarios en contextos institucionales en los que tales identidades no aparecen o son construidas con imagologías imaginadas prejuiciosamente con las que se asigna al otro un lugar paria, carente y disminuido, en el que puede aparecer incluso bajo el estigma de lo indeseable y lo evitable.

Los trazos emancipatorios que retan este tratamiento desconsiderado, implican desestructurar los imaginarios, romper con tradiciones analíticas evasivas, domesticadas y oprobiosas con las que no resulta posible que la Ciencia Política y social aporte a la comprensión de procesos de emancipación humana y reconstrucción libertaria del discurso político. Una iniciativa disciplinar de reconstrucción del discurso político identitario, más allá de la historiografía clásica, acude a la historia como evidencia, como experiencia vivida y vívida y como instrumental metodológico, a partir del cual se recomponen los discursos y las ideologías reclamadas, construidas o ensambladas en el tiempo; su función simbólica, su integración legal y jurisprudencial, sus procesos de exclusión recíproca y su instalación en el contexto social, político y cultural en el que aparecen, se anudan y se disuelven en el tiempo; estrategias que otros politólogos han utilizado para analizar, por ejemplo, procesos empresariales (Gonzalez Barcenas, 2007) y revisiones disciplinares en perspectiva de género (Lois y Alonso, 2014).

Aspirar, de esta manera, a producir diálogos que den fluidez a la relación entre Ciencia Política e historia, no solo parece un requerimiento atractivo, sino, preciso e incluso imperioso para la gestación de teorías políticas en perspectiva étnica.

Finalmente, si es cierto que la Ciencia Política ocurre tras la fragmentación de la disciplina histórica y de la sociológica (Dogan y Pahre, 1993, pp.70-78), su recomposición parece requerir un nuevo encuentro nutricional y enriquecido que convierta los tránsitos, préstamos, influencias y encuentros con la Historia en una vigorosa posibilidad de dar a entender, de mejor manera, los fenómenos en los que tal saber, contribuya a perseguir con hondura el papel de los sujetos étnicamente diferenciados en la determinación de los asuntos políticos; camino seguramente más provechoso que el perseguido a espaldas una de la otra en el furor de la individuación en abstracto.



Referencias

- Alarcón Olguin, V. (2006). *Metodologías para el análisis político. Enfoques, procesos e instituciones*. México: Plaza y Valdés.
- Almeida, S. (2018). *O que é racismo estrutural. Feminismos plurais*. Belo Horizonte: Letramento.
- Almond, G. (1999). *Una disciplina segmentada. Escuelas y corrientes en las ciencias políticas*. FCE.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arboleda Quiñonez, S. (2016). *Le han florecido nuevas estrellas al cielo*. Cali: Proemia.
- Arboleda Quiñonez, S. (2019). Rutas para perfilar el ecogenocidio afrocolombiano. Hacia una conceptualización desde la justicia histórica. *Nómadas* 50.
- Arcos Rivas, A. (2016). Autonomía étnica y construcción de poder: reexistencia movilizatoria del pueblo afrodescendiente en Colombia. En *Debates sobre conflictos raciales y construcciones afrolibertarias*, de Melquiceded Blandón & Ramón Perea (ed), 401-460. Medellín: Poder Negro.
- Arcos Rivas, A. (2016). «Imagoloquía: ¿Qué lugar ocupa la imagen en la producción del discurso político?» En *Negritudes e africanidades na América Latina e no Caribe*, de Anny Ocoró Loango y María José Alves Cordeiro, 110-115. Minas Gerais: Associação Brasileira de Pesquisadores Negros..
- Blain, Keisha N., Cameron, C. y Farmer, A. (2018). *New Perspectives on the Black Intellectual Tradition*. Northwestern University Press.
- Blandon-Mena, M., y Perea- Lemos, R. (Ed.). (2014). *Debates raciales y construcciones afrolibertarias*. Medellín: Poder Negro.
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Caicedo Ortiz, José. (2013). *A mano alzada: Memoria escrita de la diáspora intelectual afrocolombiana*. Popayán: Sentipensar Editores.
- Conde Calderón, J. (2009). *Buscando la nación: ciudadanía, clase y tensión racial en el Caribe*. Medellín: La Carreta.
- Cruells López, M. (2015). *La interseccionalidad política: tipos y factores de entrada en la agenda política, jurídica y de los movimientos sociales*. Barcelona: Tesis de Doctorado - Institut de Govern i Politiques Públiques. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena*. ICAH.
- García Rincón, J. (2016). *Por fuera de la casa del amo: insumisión epistémica o cimarronismo intelectual en el pensamiento educativo afrocolombiano Siglo XX*. San Juan de Psto: Universidad de Nariño.
- Gonzalez Barcenas, F. (2007). «Un panorama contemporáneo de la ciencia política.» *Andamios [online]* 4, n° 7.
- Grosfoguel, R. (2012). «Retos de los estudios étnicos en Estados Unidos en el sistema universitario global occidentalizado.» *RELaciones Internacionales* 19.
- Hawkesworth, M. (1989). «"Knowers, Knowing, Known: Feminist theory and Claims of Truth".» Editado por The University of Chicago Press. *Signs* 14, n° 3.
- Hernández Padilla, C., y Vásquez Padilla D. (2020). «Interrogando la gramática racial de la blanquitud: Hacia una analítica del blanqueamiento en el orden racial colombiano.» *Latin American Research Review* 55, n° 1.
- Hooker, J. (2020). *Black and Indigenous Resistance in the Americas: From Multiculturalism to Racist Backlash*. Londres: Rowman & Littlefield.
- IEU, Instituto de Estudios Urbanos. (2015) «Colombia: el país del siglo XXI.» *Debates de Gobierno Urbano*. Bogotá.
- Jabardo (Ed), Mercedes. (2012). *Feminismos negros. Una antología*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lao Montes, A. (2020). *Contrapunteos diaspóricos. Cartografías políticas de nuestra Afroamérica*. Bogotá: Universidad Externado.
- Lasso, M. (2013). *Mitos de armonía racial: raza y republicanismo durante la era de la revolución, Colombia 1795-1831*. Bogotá: Universidad de los Andes / Banco de la República.
- Leyva Botero, S. (2013). *La Ciencia Política en Colombia: ¿una disciplina en institucionalización?* Medellín: ACCPOL.
- Leyva, S. y Ramirez M. (2015). «La ciencia política en Colombia: Una disciplina en continua expansión.» *Revista de Ciencia Política*.
- Lois, M. y Alba A. (2014). *Ciencia política con perspectiva de género*. Madrid: Akal.
- López de Mesa, L. (1920). *Los problemas de la raza en Colombia*. Bogotá: Linotipos El Espectador.
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera*. horas y HORAS.
- Losada, R. y Casas A. (2008). *Enfoques para el análisis político. Historia, epistemología y perspectivas de la ciencia política*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana.
- Marquez Mina, F. (2018). «El conflicto armado también es consecuencia del racismo estructural.» En *Final abierto. 20 miradas críticas sobre las negociaciones con las insurgencias (2010-2018)*, de Verónica Agudelo y otros (comp), 79 - 86. Bogotá: Lanzas y Letras - La Fogata.

- Mejía Quintana, O. (2003). «La ciencia política. Historia, enfoques, proyecciones.» *Cuadernos de ciencia política*. (UNAL, Año 1, N° 1, Marzo 2004, p. 9 - 30 Disponible en: <http://deliberatum.net/cuadernos1.pdf>), n° 1.
- Mosquera Labbé, C., Laó- Montes, A. y Rodríguez-Garavito, C. (2010). *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. Bogotá: Universidad Nacional - Universidad del Valle.
- Mosquera Rosero, C. y León R. (Ed). (2009). *Acciones afirmativas y ciudadanía diferenciada étnico-racial negra, afrocolombiana, palenquera y raizal*. Universidad Nacional.
- Mosquera, S. (2010). *Descendientes de africanos en las independencias*. Quibdó: MuntÚ Bantú.
- Múnera, A. (1998). *El fracaso de la Nación*. Bogotá: El Áncora.
- Múnera, A. (2005). *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Planeta.
- Muñoz Rojas, C. (2011). *Los problemas de la raza en Colombia: más allá del problema racial. El determinismo geográfico y las 'dolencias sociales'*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Pachano, S. (2008). *Temas actuales y tendencias en la ciencia política*. Quito: Flacso.
- Rodríguez Bobb, A. (2009). *La nación en cuestión: la homogeneización cultural y racial en Cartagena (Colombia): exclusión, integración e inclusión : estudios afrocolombianos, afrolatinocaribeños, afroamericanos e interdisciplinarios*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag.
- Santiesteban, N. (2017). *El color del espejo: narrativas de vida de mujeres negras en Bogotá*. Cali: Universidad Icesi.
- Smith, S. (2006). *Negrología. Por qué África se muere*. Barcelona: Debate.
- Soysal, Y., Bauböck R. y Bosniak, L. (2010). *Ciudadanía sin nación*. Bogotá: Siglo del hombre.
- Spivak, G. (2017). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona.
- Valderrama, C. (2018). *The Negritude Movements in Colombia*. Massachusetts: Tesis de Doctorado Universidad de Massachusetts.
- Valencia Angulo, L. (2019). *Negro y Afro. La invención de dos formas discursivas*. Cali: Centro de Estudios Afrodiaspóricos - ICESI.
- Valencia, P. (2015). «"Un Cauca para mestizos y otro para indígenas, propone Paloma Valencia".» <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15410396>. Editado por El Tiempo.
- Vergara Figueroa, A. y Cosme-Puntiel C. (Eds). (2018). *Demando mi libertad: Mujeres negras y sus estrategias de resistencia en la Nueva Granada, Venezuela y Cuba, 1700-1800*. Cali: Universidad ICESI.
- Wade, P. (2017). «Estudios afrodescendientes en Latinoamérica: racismo y mestizaje.» *Tabula Rasa*, n° 27.
- Wagbou, M. (2008). «"Estudios Africanos en Colombia desde Ciencias Políticas y Sociales".» En *Los Estudios afroamericanos y africanos en América Latina, Herencia, presencia y visiones del otro*, de G. Lechini (Ed.), 321-339. CLACSO.
- Walton, H. y otros. (1999). «"Raza y ciencia política: las tradiciones de la política de las relaciones raciales y de la política afroamericana".» En *La ciencia política en la historia. Programas de investigación y tradiciones políticas*, de J. Dryzek, S. Leonard. J. Farr, 190 - 226. Istmo.

MÚSICAS POPULARES E IDENTIDAD COLECTIVA EN COLOMBIA



Paola Luna Huertas

Doctora en musicología por la Universidad de la Sorbona, ha sido profesora en la Licenciatura en Música y Musicología de la Universidad de Antillas y Guyana. Actualmente, es investigadora junior en el equipo interno ADECAm/MC del laboratorio CRILLASH, de la Universidad de las Antillas francesas.

Resumen

Este artículo es una reflexión basada en experiencias personales sobre las músicas populares, que se evidenciaron durante un trabajo de campo en Colombia, pero también la de la comunidad colombiana en el exterior. La principal pregunta que surge aquí, es la de observar cómo se manifiesta la identidad colectiva a través de las músicas populares colombianas. A modo de respuesta, se aportarán algunos elementos de reflexión que, a lo largo de la intervención, deberían dilucidar estas músicas que, estando vivas, llevan consigo un cambio de punto de vista de la comunidad que las produce sobre la identidad colectiva que defiende a medida que estas músicas se transforman con el tiempo.

Palabras clave: músicas populares, identidad colectiva, música afrocolombiana, hip-hop, loas, arrullo, música de mujeres.

Abstract

This article is a reflection based on personal experiences about traditional music, which was evidenced during a fieldwork in Colombia, but also those of the Colombian community abroad. The main question that arises here is to observe how collective identity is manifested through Colombian traditional music. As a response, some elements of reflection will be provided that, throughout the intervention, should elucidate this music that, being alive, carries with them a change of point of view of the community that produces it about the collective identity defended by it as traditional music evolves over time.

Keywords: traditional music, collective identity, afrocolombian music, hip-hop, loas, arrullo, women's music.

Este artículo es una reflexión basada en experiencias personales sobre las músicas populares, que se evidenciaron durante un trabajo de campo en Colombia y aquellas de la comunidad colombiana en el exterior. Antes de entrar en detalle sobre la naturaleza misma de esta música, se postula que las nociones de “músicas populares” e “identidad colectiva” son en sí, una cuestión social y política y al mismo tiempo construcciones colectivas elaboradas, consciente o inconscientemente, en relación con un contexto vivido o definido por la propia comunidad. La principal pregunta que surge aquí es la de observar cómo se manifiesta la identidad colectiva a través de las músicas populares colombianas. A modo de respuesta, se aportarán algunos elementos de reflexión que, a lo largo de una intervención, deberían dilucidar estas músicas que, estando vivas, llevan consigo un cambio de punto de vista de la comunidad que las produce sobre la identidad colectiva que defiende a medida que ésta se transforman con el tiempo. La reflexión comenzará con un examen del contexto en el que se desarrolla la música en cuestión. Luego, se analizará la letra de algunos géneros de músicas populares de Colombia para, finalmente, reflexionar sobre su contenido y su aporte a la construcción de la identidad colectiva dentro de las comunidades que las practican.

Contexto epistémico general de Colombia

Identidad colectiva: una construcción social del yo colectivo

Se tomó la decisión de definir la identidad colectiva, desde un enfoque etnomusicológico dirigido al conjunto de los conocimientos específicos de un grupo social, en un momento dado, para explicar la visión propia de un grupo social o una comunidad, mediante el estudio de sus prácticas musicales y culturales. Esta elección se justifica por la naturaleza del objeto de estudio en relación con la especificidad del terreno afrodiaspórico con el que se encontró durante una investigación doctoral en Colombia. Aquí, se toma la noción de identidad colectiva como una intención social, proveniente de grupos que buscan reclamar un lugar que les sea reconocido dentro del espacio social común. En este sentido, entre muchos investigadores, existe una tendencia común a considerar la identidad en una relación sujeto —el otro— ambiente, como también observó Wittorski (2008, pp.1-2). Por una parte, se considera más relevante utilizar la noción de etnotipo, tal como la define Guy Michaud (1978), en "Etnotipo como sistema de significación", para subrayar que la etnicidad o grupo étnico es un concepto que designa:

Una realidad colectiva que se ha constituido durante mucho tiempo y que en general es estable, pero en constante transformación y que mantiene relaciones dialécticas con sus vecinos. [...] Los semes que definen a un grupo étnico son: la mayoría de las veces la lengua (aunque la comunidad étnica y la comunidad lingüística no se confunden), generalmente un territorio, un entorno sin fronteras rígidas; la cultura en el sentido etnológico (técnicas, hábitat, vestimenta, alimentación, artes, formas de pensar), organizada en un sistema original; la conciencia de la pertenencia (etnicidad), la experiencia, especialmente percibida en las relaciones interétnicas; una voluntad de vivir juntos. (p. 115)

Músicas populares y música urbana

En Colombia, según las observaciones de campo, tanto en las ciudades como en la selva, el término “músicas populares” se refiere a la música tradicional, ya sea que se haga en zonas rurales o urbanas. El término “música urbana” se refiere más a la música principalmente de los Estados Unidos e Inglaterra, como el rap, hip-hop, RnB, rock, metal, trap, por ejemplo. El reggae también se considera música urbana. Estos diferentes géneros se pueden fusionar con la música tradicional que se encuentra en Colombia, sin perder su esencia.

Para el tema del día, se adoptan las definiciones de músicas populares y música urbana tal y como se han definido aquí. Más en la reflexión sobre la identidad colectiva, se incluirán las dos dentro del término “músicas populares” puesto que son músicas que son generadas y escuchadas por la comunidad afrodiáspórica colombiana independientemente de dónde se encuentre.

Comunidad afrodiáspórica en Colombia

La historia del poblamiento de Colombia pasa por la historia de la trata de esclavos y la esclavitud, durante la cual el principal puerto de trata de esclavos fue Cartagena de Indias, hasta 1851, año de la abolición de la esclavitud.

Según el último censo nacional de 2018, en Colombia, entre el 67,54 % y el 85,53 % de las personas se reconocen como afrocolombianas, afrodescendientes, negras o mulatas,¹ (DANE, 2018). Según el mismo censo, en Cali, entre el 48,48 % y el 82,34 % de las personas se identifican con estas categorías. En Guapi, el porcentaje varía entre 73,86 % y 100 %, mientras que en Quibdó entre 84,54 % y 91,81 %. Solo se citan estas tres localidades pues las personas de las canciones que se escogieron para este estudio son originarias de ahí.

Identidad colectiva en los cantos de las comunidades afrodescendientes colombianas

El caso de *Somos Pacífico*, Choc Quib Town

Se tomó la decisión de escoger una de las canciones más famosas y la más representativa de la identidad colectiva de los afrodescendientes, la del grupo colombiano Choc Quib Town². Se trata de la canción *Somos Pacífico*, en el género hip-hop. Ya se ha realizado un estudio por parte de Mónica Gontovnik, sobre la puesta en escena de la identidad afrocolombiana, analizando el videoclip *Somos Pacífico* del canal oficial de Youtube del grupo (Choc Quib Town, 2008³). En este estudio, Gontovnik indica que existe “el deseo de una performance de identidad afrocolombiana que, al mismo tiempo, busque establecer una reivindicación de derechos para una vida digna, realmente insertada en la nacionalidad colombiana [reclamo por el cual se pueda entender] las desigualdades que aún sufren en la región del Pacífico colombiano, [especialmente en el departamento del Chocó]. (Gontovnik, 2016). Para el análisis, se tiene en cuenta, en este artículo, la letra y el arreglo, durante el concierto en

Según el último censo nacional de 2018, en Colombia, entre el 67,54 % y el 85,53 % de las personas se reconocen como afrocolombianas, afrodescendientes, negras o mulatas...

1. Las personas *Raizales* (del archipiélago de San Andrés y Providencia) y *Palenqueras* (del Palenque de San Basilio) han sido clasificadas en otras dos categorías correspondientes, ya que hablan una lengua materna diferente del español, lo que las personas que pertenecen a la otra categoría no tienen. Las personas *Raizales* hablan el *créole* de San Andrés y Providencia y las personas *Palenqueras* hablan el *palenquero*. Estos dos grupos se pueden considerar como Afrodescendientes, por su historia resultante de la trata y la esclavitud. Sin embargo, han sido clasificados aparte, porque el porcentaje étnico de la población colombiana se obtiene durante el censo por autoconocimiento. En otras palabras, cada persona censada marca la casilla de etnicidad en la que se identifica.

2. Este grupo es ahora famoso, porque ganó un Grammy latino a la Mejor Canción Alternativa, en 2011, con la canción *De dónde vengo yo*.

3. Video publicado el 4 de abril de 2008 en el canal oficial de Youtube de Choc Quib Town. <https://www.youtube.com/watch?v=reB4YLs-49U&list=PL9761BBBD-BAB173FC&index=1>

el Festival *Muhu Future Music Festival JUU JÄÄB 2010*⁴, Estonia, para observar las principales características de su comunidad que la banda desea destacar. El video en cuestión cuenta con dos canciones del grupo, *Somos Pacífico* y *De dónde vengo yo*. Solo se analizará la primera que termina en 4 min 44 s, porque presenta un mayor número de referencias a la identidad afro-diaspórica de la región del Pacífico colombiano. La estructura de la canción durante este concierto es la siguiente:

4. Esta interpretación se puede escuchar en la plataforma YouTube, en el siguiente enlace. <https://www.youtube.com/watch?v=iAlpV4imjc4>

| Parte | Característica | Inicio en (x) m (y)s |
|--|--|----------------------|
| Introducción (Intro) | Voz en vocales é y o | 0m 0s |
| Coro ⁵ cantado (x2) (C cantado x2) | Melodía doblada por la marimba de chonta ⁶ | 0m 12s |
| Estrofa en rap (E en rap) | Voz principal femenina por Goyo, acentuada por la voz principal masculina (por <i>Tostao</i> ⁷ y <i>Slow</i> ⁸) | 0m 32s |
| Coro cantado (x2) | Melodía doblada por la marimba de chonta | 1m 13s |
| Estrofa en rap | Por <i>Tostao</i> , acentuado por Goyo y <i>Slow</i> | 1m 33s |
| Improvisación (Impro) | En la vocal o de Goyo | 2m 15s |
| Coro cantado (x2) | Melodía doblada por la marimba de chonta | 2m 36s |
| Estrofa en rap | Por <i>Slow</i> acentuado por Goyo y <i>Tostao</i> | 2m 56s |
| Estrofa en rap (E en rap 2) | Por <i>Slow</i> con ¡Y eh! cantada por <i>Tostao</i> al final del verso | 3m 26s |
| Improvisación | En inglés por <i>Tostao</i> alternado con ¡Y eh! | 3m 37s |
| Coro cantado (x2) | Melodía doblada por la marimba de chonta | 3m 57s |
| Estrofa en rap | De su canción <i>De dónde vengo yo</i> de <i>Tostao</i> | 4m 18s |
| Frase | En inglés y español por Goyo: <i>What's happening?</i> ⁹ | 4m 28s |
| Frase | <i>Where you are?</i> ¹⁰ por <i>Tostao</i> para la interacción con el público. | 4m 37s |

Tabla 1. Estructura de la interpretación de *Somos Pacífico*, Choc Quib Town, Estonia 2010

5. Se utiliza el término “coro” y no “estribillo” para que no se confunda la Estrofa con el Estribillo en el momento de analizar la estructura. Quedaría entonces C-E, como estructura y no E-E.

6. Xilófono autóctono de la costa Pacífica colombiana.

7. Cuando se escribe acentuado por *Tostao* y *Slow*, por ejemplo, es el hecho de que ellos Cantan algunas palabras en el verso que canta Goyo, para enfatizar una palabra o un verso.

8. Goyo es el apodo de la cantante Gloria Martínez, *Tostao* el del cantante Carlos Valencia y *Slow* el del rapero Miguel Martínez.

9. ¿Qué hay?

10. ¿Dónde están?

Según la Tabla 1, la estructura de la canción *Somos Pacífico* se presenta de la siguiente forma:

Intro – C cantado x2 – E en rap – C cantado x2 – E en rap
– Impro – C cantado x2 – E en rap – E en rap 2 – Impro –
C cantado x2 – E en rap – Frase – Frase

Se puede considerar como una estructura **Coro-Estrofa** enmarcada por una introducción y un cierre, revelada en la primera parte (A) de la canción de la siguiente manera:

Intro-Coro-Estrofa-Coro-Estrofa-Cierre

El cierre corresponde a la primera improvisación, que también es la transición hacia la segunda parte (B). Esta parte (B) es una variación de (A) de la siguiente manera:

Introducción (=cierre de A)-Coro-Estrofa-Estrofa-
transición-Coro-Estrofa-Cierre (=Frase)

Encontramos una alternancia **Coro-Estrofa** (cantado-en rap) entre la introducción y la primera improvisación, lo siguiente puede ser considerado como una transición para ir a la otra canción, cuya conexión se hace por las dos últimas frases. Se ve porque *Tostao* canta una de las estrofas más conocidas de la siguiente canción.

¿Cuáles son los rasgos de identidad que se pueden encontrar en esta primera visualización de la canción? En primer lugar, se escucha en el coro cantado, la marimba de chonta, un instrumento reconocido como símbolo de identidad por la comunidad afrocolombiana del Pacífico. Es una primera referencia sonora a la región de pertenencia de los afrocolombianos. Esta primera aparición de la marimba acentúa la letra “Somos Pacífico, Estamos Unidos”, doblando la melodía. En segundo lugar, se reconoce el ritmo del Hip-Hop (ritmo afrodiaspórico de los Estados Unidos), lo que sugiere una identificación con los afrodescendientes estadounidenses. Además, se encuentra la alternancia cantada/no cantada específica del Hip-Hop, pero también de ciertos momentos rituales de la comunidad afrocolombiana del Pacífico, *las loas* (Paola Luna Huertas, 2019). Por último, la alternancia Coro-Estrofa que se observa en esta canción está más cerca de la estructura de un *arrullo*¹¹ que de lo que se puede escuchar en una canción de hip-hop donde el coro aparece por primera vez después de la primera¹² estrofa.

A continuación, se hablará de la letra progresivamente. Ya se ha visto el comienzo del coro que se divide en dos partes. Primero, un reconocimiento como siendo el Pacífico colombiano y no parte de la región del Pacífico colombiano; “Somos Pacífico,

estamos unidos”. La segunda parte del coro indica lo que los une; “Nos une la región, la pinta, la raza, el don del sabor”. La primera vez que se escucharon las estrofas en rap, se observó siete partes con estrofas de 2 a 9 versos. La primera estrofa consta de 4 versos, con el tema de presentación de la región: “¡Ok! si por si acaso usted no conoce, en el Pacífico hay de todo para que goce, cantadores, colores, buenos sabores y muchos santos para que adores”. La segunda estrofa consta de 6 versos, con el tema del repertorio, los departamentos de la región Pacífica colombiana y el orgullo que siente el cantante, en relación con el repertorio, así como el cuestionamiento de su situación socioeconómica: “Es toda una conexión, con un corrillo Chocó, Valle, Cauca y mis paisanos de Nariño, todo este repertorio me produce orgullo y si somos tantos, ¿Por qué estamos tan al cucho?”. La tercera estrofa consta de 7 versos, con el tema de cómo se comporta la gente allí: “Bueno, dejemos ese punto a un lado, hay gente trabajando, pero son contados (Choc Quib Town), allá rastrillan, hablan jerguados, te preguntan si no has janguiado, si estás queda'o, si lo has copiado, lo has vacilado, si dejaste al que está malo o te lo has rumbeado”. La cuarta estrofa consta de 2 versos, sobre el tema de la identidad de Buenaventura y Chocó: “Hay mucha calentura en Buenaventura y si sos chocoano, ¡Sos arrecho por cultura!” La quinta estrofa consta de 7 versos, sobre el tema de la unión entre afrocolombianos: “Unidos por siempre, por la sangre, el color, y hasta por la tierra, no hay quien se me pierda, con un vínculo familiar que aterriza, característico en muchos de nosotros, que nos reconozcan por la mamá¹³, y hasta por los rostros”. La sexta estrofa consta de 6 versos, sobre el tema de la identificación étnica: “Étnicos, estilos que entre todos se ven, la forma de caminar, el cabello y hasta por la piel, y dime quién me va a decir que no, escucho hablar de San Pacho, mi patrono allá en Quibdó, ¡Ey!” Por último, la séptima estrofa consta

11. Música ritual de la costa Pacífica colombiana. El respondido (coro) es presentado por primera vez por el cantante principal, para luego ser tomado por la asistencia al ritual de Adoraciones al Niño-Dios (Luna Huertas, 2019).

12. Ver el comienzo de canción *Crazy in love*, Beyoncé ft. Jay Z. <https://www.youtube.com/watch?v=ViwtnLUqkMY&list=P-LLKn0WOatRSm-NiejJKlcCp9vV177jMhw&index=11>

Candy shop, 50 cent ft. Olivia <https://www.youtube.com/watch?v=SRcnnId15BA&list=P-LLKn0WOatRSm-NiejJKlcCp9vV177jMhw&index=8>

Where is the Love de Black Eyes Peas <https://www.youtube.com/watch?v=WpYeekQkAdc&list=P-LLKn0WOatRSm-NiejJKlcCp9vV177jMhw&index=6>

13. En el sentido de “hijo de”.

14. Ritmo de la costa Pacífica colombiana que se toca tradicionalmente con una marimba de chonta, dos cununos (tambores verticales de un cuero que se tocan con las manos), dos bombos (tambores de dos cueros, que se tocan con dos golpeadores de madera, uno con punta de caucho), dos guasás (idiófono tubular de sacudimiento cuyo sonido se asemeja al de las maracas) y un canto responsorial dirigido por una voz masculina.

15. Ritmos tradicionales del Pacífico colombiano.

16. Bendición, buen espíritu.

17. Expresión ampliamente utilizada en la región del Pacífico colombiano y en varias otras regiones del país. Tiene la particularidad de cambiar de significado según la región. Por ejemplo, puede significar “sí” o “no te creo”. Aquí acentúa la frase dicha antes, como para decir “¿Ves?”.

18. Cf. Tesis *Música de Mujeres. Las Adoraciones al Niño-Dios en Guapi y Cali*, Colombia, sustentada por Paola Luna Huertas, en Sorbonne Université, en diciembre de 2019.

de 9 versos, sobre los hábitos, prácticas y bailes tradicionales de la comunidad afrocolombiana de la costa Pacífica: “Donde se dan un pico y juran que fue un beso, donde el manjar al desayuno es el plátano con queso, y eso que no te he hablado de Buenaventura, donde se baila el currulao¹⁴ salsa poco pega'o, puerto fiel al pescado, negras grandes con gran tumba'o donde se baila aguabajo y pasillo¹⁵, en el lado del río con mis prietillos”.

La segunda vez que se encontraron las estrofas en rap, estas se dividen en cuatro partes. La primera estrofa consta de 4 versos, en donde se cita los principales municipios de la región y la fuerte pertenencia al patrimonio africano: “Es del Pacífico, Guapi, Timbiquí, Tumaco, El Bordo Cauca, Seguimos aquí con la herencia africana, Más fuerte que antes”. La segunda estrofa consta de 7 versos, sobre el tema de traer consigo la herencia donde quiera que uno vaya y qué herencia es. “Llevando el legado a todas partes, de forma constante, expresándonos a través de lo cultural, música, artes plásticas, danza en general, acento golpia'o al hablar, el 1,2,3 al bailar, después de eso seguro hay muchísimo más”. La tercera estrofa consta de 8 versos, sobre el tema de las características étnicas y la fraternidad dentro de la comunidad, así como lo que uno puede perder si no conoce esta región. “Este es Pacífico colombiano, una raza un sector lleno de hermanas y hermanos, con nuestra bámbara¹⁶ y con el caché, venga y lo ve usted mismo, pa vé cómo es, ¡y eh!, piense en lo que se puede perder, ¡y eh! pura calentura y yenyere, y eh!”. Finalmente, la cuarta estrofa tiene 2 versos, sobre el tema de la reputación de Colombia en el mundo haciendo una pregunta retórica; “Y ahora dígame ¿qué cree usted?, ¿por qué Colombia es más que coca, marihuana y café?”

La última estrofa, que se oye en ritmo de rap, es la que pertenece a la canción “De dónde vengo yo”. Consta de 4 versos, sobre el tema de las desigualdades entre la comunidad afrocolombiana y el resto de colombianos: “Todo mundo toma whiskey, (Ajá¹⁷), Todo mundo anda en moto, (Ajá), Todo mundo tiene carro (Ajá), Oye, menos nosotros. (Ajá)”.

El caso de la comunidad afrocolombiana de Guapi

Guapi es un municipio de Colombia, a orillas del río Guapi, en el departamento del Cauca. Está aislado del resto del territorio debido a que es de difícil acceso. Solo se puede ir allí en transporte fluvial (entre 6 y 24 horas de viaje dependiendo del tipo de transporte) o en transporte aéreo (unos 45 minutos de vuelo desde Cali, Valle del Cauca o desde Popayán, Cauca, este vuelo es generalmente costoso).

Para hablar de la identidad en las músicas populares en Guapi, se utilizan estrofas de loas recogidas en el trabajo de campo durante la preparación de una tesis doctoral¹⁸. Aquí, la comunidad afrocolombiana se identifica, ya sea por la situación geográfica, socioeconómica, social, o nombrando un personaje de la mitología local, o de la tradición judeocristiana.

En cuanto a la tradición judeocristiana, estas loas se encuentran en un ritual dedicado al Niño Jesús: Las Adoraciones al Niño-Dios. (véase en las Figuras 1, 2 y 3 para observar diferentes atuendos del Niño Dios durante el ritual, y a la cantadora Carmelina Montaña diciendo una loa delante del altar).

Figura 2



Figura 1



Figura 3

A menudo se refieren a San José o a la Virgen María o al Niño Jesús (véase el Anexo 7, p. 45);¹⁹ “Hasta cuando vuelva, para este día, San José se acuerda, de la gente mía”, “¡Qué bonito niño!, ¡Qué bonitos pies!, ¡Qué bonito el hijo, De María y José! (Anexo 8, p. 51). “Niñito chiquito, nacido en Belén, en la casa santa, de Jerusalén” (Anexo 8, p. 69). En el arrullo “Ao y Aé”, (Anexo 7, p. 47), hay una estrofa en la que se nombra a la *Tunda*²⁰, un personaje que pertenece a la mitología local; “¿Dónde está la Tunda?, la Tunda está coja, andate pa’ arriba, antes que te coja.”. Encontramos en este mismo arrullo, la identificación con el entorno natural en el que vive la comunidad, con el uso de piraguas, y el lavado de la ropa en el río, por ejemplo (Anexo 7, p. 49); “¿Dónde está María? Fue a lavar la ropa, a limpiar un tapete, Ay sobre sus aguas, Ay en la piragua”. Algunas de las loas hablan de la situación socioeconómica (anexo 8, pág. 53); “Todos le llevan al niño, yo no tengo qué llevarle, llevaré mi corazón, que le sirva de pañales”, o la situación social relacionada con el conflicto armado (Anexo 8, pág. 61); “Divino Niño Jesús, yo sé que nos has amado, ven y protege mi pueblo, y libera los secuestrados”. Finalmente, se encuentran dos identificaciones relativas al etnotipo, la primera es una identidad gitana (Anexo 8, p. 68); “Soy una pobre gitana, que vengo de por aquí, y al Niño Dios yo le traigo, un gallo quiriquire”. La segunda es una referencia directa a África; “Santa Ana africana, ¿Por qué llora el niño?, Por una manzana, que se le ha perdido”.

19. Todos los anexos a los que me refiero aquí pertenecen a una tesis doctoral (ver nota 18).

20. La *Tunda* es un espíritu femenino que secuestra a los niños o niñas que no obedecen a sus padres y los esconde en la selva. En Guapi, para saber dónde se encuentran, es costumbre cantar melodías específicas acompañadas del bombo para ahuyentarla y revelar la ubicación del niño o niña.

Construcción de la identidad colectiva afrodiaspórica a través de la músicas populares

Al sintetizar la identidad colectiva que sugiere este primer acercamiento a una canción un género de fusión de la música colombiana del Pacífico y el hip-hop, y a un repertorio de arrullos y loas de Guapi, Colombia, se observan diferentes formas de mostrar la pertenencia, ya sea a un territorio, a un etnotipo, a una situación socioeconómica o a una cultura. Aquí, la identidad es un referente del territorio mismo, pero no como parte de él (*Somos Pacífico*). De igual manera, es parte del territorio de la costa Pacífica colombiana, al incluir los principales municipios del territorio y los departamentos que conforman la región. También se encontró el orgullo que el cantante siente por el repertorio propio a la región del Pacífico colombiano, no solo al decirlo explícitamente, sino también al citar los ritmos y bailes característicos de su comunidad. El etnotipo es valorizado al describir los hábitos y comportamientos de la comunidad, como también las creencias (mito de la Tunda y la tradición judeocristiana). También se destaca por el anuncio de la pertenencia a la herencia africana, ya sea diciéndolo directamente, o poniendo al gentilicio en uno de los personajes de la tradición judeocristiana. En este caso se trata de Santa Ana, abuela del Niño Jesús. Por otra parte, se observa la identificación con el entorno natural en el que vive la comunidad, con el uso de piraguas, y el lavado de la ropa en el río, en la letra, así como la identificación con la fraternidad entre afrocolombianos, que podría entenderse como, si se pertenece a la diáspora africana; somos hermanos (el acercamiento entre el hip-hop y la música tradicional de la costa Pacífica colombiana ilustra este hecho). Finalmente, una frase importante en la canción "Somos Pacífico", que sirve para cerrar este inicio de reflexión en relación con las músicas populares y la identidad colectiva, es la que afirma que uno trae consigo la herencia, donde quiera que vaya.

En conclusión, se observa que, dependiendo del contexto en el que el individuo se encuentre, este se identifica de una manera diferente, y varias identidades pueden ser posibles en el mismo individuo o dentro de la misma comunidad. Además, una identidad no excluye a las demás. También se observa que la identidad es una construcción basada en la experiencia personal de todos y cada uno de nosotros.

Referencias

- Beyoncé ft. Jay Z., (2009, Octubre). *Crazy in love*. [Video] YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ViwtNLUqkMY&list=PLLknoWOatRSm-NiejJK1cCp9vV177jMhw&index=12>
- Black Eyes Peas, (2009, Junio). *Where is the Love*. [Video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=WpYeekQkAdc&list=PLLknoWOatRSm-NiejJK1cCp9vV177jMhw&index=6>
- Choc Quib Town, (2008, Abril). *Somos Pacífico*. [Video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=reB4YLS-49U&list=PL9761BBDBAB173FC&index=1>
- Choc Quib Town, (2010, Agosto). *Somos Pacífico*. [Video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=iAlpV4imjc4>
- DANE, (2018). *Censo nacional de población y vivienda 2018*.
 URL: <https://geoportal.dane.gov.co/geovisores/sociedad/cnpv-2018/>
- Gontovnik, M. (2016). Choc Quib Town and the performance of Afro Colombian identity, *Artelogie* [En línea], vol. 9, Francia, DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.358>
- Luna Huertas, P. (2019). *Musique de femmes. Les Adorations à l'Enfant-Dieu à Guapi et Cali, Colombie* (Tesis de doctorado no publicada), Sorbonne Université, París, Francia.
- Michaud, G. (1978). L'ethnotype comme système de signification, Michaud, G. (ed.), *Identités collectives et relations inter-culturelles* (pp. 111-126). Éditions Complexe, SPRL, Bruselas, Bélgica.
- 50 cent ft. Olivia, (2009, Junio). *Candy shop*. [Video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=SRcnnId15BA&list=PLLknoWOatRSm-NiejJK1cCp9vV177jMhw&index=8>

Estallido social y Artes Populares





Figura 1 Fachada de propiedad comercial intervenida con graffiti que enuncia la zona de la 5ta como un espacio en lucha y resistencia. José Adolfo Arias. (2021). [Fotografía].

LA 5^{TA} RESISTE VÉ

Una mirada a las expresiones visuales de lo femenino emergentes durante el paro nacional por la calle quinta de Cali



Lina Marcela Sánchez González

Magíster en Educación con énfasis en Género, Educación Popular y Desarrollo, docente en las áreas de Comunicación visual y Semiótica, y coordinadora del semillero de investigación de la escuela de Artes Plásticas del IPC.



Catalina Ruiz Giraldo

Magíster en Educación con énfasis en Género, Educación Popular y Desarrollo, docente en el área institucional de Arte y Cultura Popular y docente investigadora del semillero de investigación de la escuela de Artes Plásticas del IPC.

Resumen

Siendo nacidas en Cali, nuestros pies han recorrido de principio a fin esa calle insigne que ha inspirado canciones, y que en su origen tomó por nombre "Calle de la pila del Crespo", aljibe que alguna vez proveyó de agua a una población en expansión y que con el frenético afán modernizador, fue desterrada obligando a rebautizar a esta vía siendo conocida hasta nuestros días como la quinta, testiga silenciosa de los atareos cotidianos de las mujeres que la transitan noche y día, refugio de quienes la encuentran como hogar, socia de los muchos propietarios de todo tipo de comercio que se instala en sus riveras, porque hay que decir que la quinta es como un río rebosante en diversidad, llena de rincones y esquinas que guardan secretos, un amorío, un robo, un asesinato, un nacimiento, una serenata, un brindis, una misa de 6, todo pasa por la quinta; el estallido de las voces de las marchantes y las espléndidas caravanas de la minga indígena que durante años se juntan en las arengas para denunciar la constante rabia que produce cada fatídico gobierno, deteniendo el tráfico y el ritmo regular de la ciudad, para en este reposo agitar los aerosoles y batir las brochas vistiendo de color los kilómetros de concreto que tiene por extensión esta arteria vial.

Es aquí donde nos detenemos para analizar algunas de las múltiples manifestaciones visuales sobre las representaciones de las mujeres que emergieron durante los procesos sociales ocurridos en el paro nacional 2021, entendiendo la quinta como escenario de convergencia de la ciudadanía que se ha mantenido a través del tiempo, por lo que se encuentra anclado en la historia, nuestro interés en este artículo centra su atención en la observación y análisis visual del tramo comprendido desde el hundimiento de la quinta con quinta hasta el parque de los estudiantes, como posibilidad de reconocer espacios de apropiación y resignificación colectiva, indagando la relación de las expresiones gráficas y visuales con las circunstancias contextuales de esta ciudad, en función de algunas representaciones de la mujer como sujeto dentro de la lucha a la luz de lo popular, como categoría de análisis problemática frente al que hacer de las artes plásticas y visuales.

Palabras clave: expresiones gráficas y visuales, paro nacional 2021, resignificación, lucha, mujer, popular.

Abstract

Being born in Cali, our feet have walked from beginning to end along this famous street that has inspired songs, and which originally took the name of "Calle de la pila del Crespo", a cistern that once provided water to an expanding population and that with the frenetic modernising urge was banished, forcing this street to be renamed "La Quinta", which is still known today as "La Quinta", silent witness to the daily hustle and bustle of the women who pass through it night and day, refuge for those who find it as a home, partner of the many owners of all types of commerce that settle along its banks, because it must be said that the Quinta is like a river brimming with diversity, full of nooks and corners that keep secrets, an affair, a robbery, a murder, a birth, a serenade, a toast, a mass of 6, everything passes through the Quinta; The outburst of the voices of the marchers and the splendid caravans of the indigenous Minga that for years have joined together in the harangues to denounce the constant rage that each fateful government produces, stopping the traffic and the regular rhythm of the city, to shake the aerosols and beat the paintbrushes in this rest, dressing in colour the kilometres of concrete that this road artery has by extension.

It is here that we stop to analyze some of the multiple visual manifestations of the representations of women that emerged during the social processes that occurred during the national strike of 2021, understanding "the fifth street" as a scenario of convergence of citizenship that has been maintained over time, so it is anchored in history, our interest in this article focuses its attention on the observation and visual analysis of the stretch from the sinking of the "5th with 5th streets" to the students' park, as a possibility of recognising spaces of appropriation and collective resignification, investigating the relationship of the graphic and visual expressions with the contextual circumstances of this city in terms of the representations some of women as subjects within the struggle in the light of the popular as a problematic category of analysis in relation to the work of the plastic and visual arts.

Keywords: graphic and visual expressions, national strike 2021, resignification, woman, struggle, popular.

...el 2021 es y será entonces un año crucial para la historia de Colombia, un año que nos obliga a hablar desde el corazón, desde las heridas y cicatrices que cargamos generacionalmente en el cuerpo y en el alma...

A modo de introducción

Este artículo está escrito en primera persona dadas las implicaciones personales de cada una de nosotras, como sujetos posicionados desde una perspectiva frente a la apropiación del concepto popular, encarnado en las experiencias y comprensiones propias desde donde reconocemos nuestro sentir y vivir la realidad.

Hacia el año 2019 a finales del mes de noviembre, Colombia se vio atravesada a lo largo y ancho de su territorio, por una serie de movilizaciones sin precedentes que paralizaron las principales ciudades del país; La injusticia, la corrupción, la muerte de líderes y lideresas sociales, la falta de educación, el no cumplimiento a los acuerdos de paz y el hartazgo con la clase política dirigente representada principalmente por los abanderados y abanderadas del partido de gobierno y demás partidos tradicionales que han detentado el poder en el país, llevaron de manera masiva a las calles a una ciudadanía que exigía un cambio en las garantías para vivir en un estado social de derecho. Estas movilizaciones organizadas en principio por el comité del paro nacional en cabeza de la CUT, FECODE, ACREES, y otras muchas organizaciones de carácter sindical y social del país, desarrollaron una serie de peticiones y medidas que no prosperaron en la agenda política del gobierno, convirtiéndose en el recuerdo de lo que el presidente llamó el gran diálogo nacional, un espacio de negociación y de acuerdos que empezó a naufragar entre la falta de voluntad del gobierno, la memoria a corto plazo de la ciudadanía y que terminó por sumergirse en las profundidades a inicios del 2020 debido a la emergencia pandémica del Covid 19.

Para ese año, se edificaron los cimientos emancipatorios del primero de los nuevos espacios de resistencia que vio la ciudad de Cali levantarse día

con día. Una mañana este lugar dejó de ser conocido y llamado Puerto Rellena, ubicado en las inmediaciones del barrio Villa del Sur en el oriente de la ciudad, para convertirse en Puerto Resistencia. Durante este proceso cabe destacar la acción de renombrar el espacio social, para dotar o conferir significados propios en función de la construcción de identidades colectivas, Foucault (1970) nos advierte “El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas y los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p.15), el renombre como estrategia de lucha no solo constituye entonces una nueva construcción colectiva de identidad a través del lenguaje sino también un ejercicio de poder que arrebató el derecho a las clases dirigentes de designar las maneras de nombrar los territorios de los gobernados, e implica en sí mismo un ejercicio de poder frente al derecho de apropiación sobre un espacio que se supone es público y para todos, por tanto la resignificación y apropiación de un espacio construye nuevos órdenes de poder y monopolización del espacio social.

Como consecuencia el 2021 es y será entonces un año crucial para la historia de Colombia, un año que nos obliga a hablar desde el corazón, desde las heridas y cicatrices que cargamos generacionalmente en el cuerpo y en el alma, acentuadas por causa de una pandemia planetaria y que junto a una mezquina reforma tributaria y las promesas sin cumplir del 21N, nos empujaron con rabia a las calles a nosotros la ciudadanía, sufriendo como consecuencia la violación de los derechos humanos fundamentales y constitucionales de forma abierta, sistemática y casi impune, que se sintieron de manera palpable en la represión de los organismos de seguridad y control del gobierno y en las acciones violentas de diferentes sectores de la ciudadanía organizada contra la misma

ciudadanía; En medio de esta vorágine sangrienta nacen las expresiones y acciones de orden artístico y cultural agenciadas de manera individual y colectiva que emergieron como estrategia de resistencia en ese infierno en el que vivimos durante los primeros días del paro nacional 2021 en la ciudad de Cali y que hoy perviven en el espacio público.

Es importante reconocer que el paro nacional se ha venido construyendo como un experimento social intermitente en el que hemos participado de diversas formas, una de ellas son las manifestaciones artísticas y culturales, que han cobrado un papel fundamental para el ejercicio de colectivizar la lucha y generar la resignificación de espacios que en su momento se han convertido en fortines de acciones de resistencia, en su mayoría pacíficas y otras tantas violentas; en nuestro rol como sujetos políticos que transitamos por la docencia, las artes plásticas y en la investigación sobre el carácter popular en estas dos prácticas, vimos la urgencia en registrar, observar e indagar sobre las formas de expresión que surgieron en el marco del paro y en medio de la disputa por el espacio público por quienes estaban a favor y en contra.

En este proceso de observar lo que sucedía desde nuestra participación activa en unas de las tantas formas de resistencia, surgieron preguntas que movilizaron algunas de las reflexiones que tendrán lugar en este artículo, entre ellas algunas que serán abordadas y otras que nos dan otros alientos para futuros artículos y que posibilitaron ocuparnos de algunos elementos para el desarrollo de este texto, ¿por qué estos espacios resultan ser apropiados

En el recorrido por la calle quinta, la multiplicidad de colores, técnicas, formas, estilos y sobre todo, una serie de mensajes con un carácter político y de denuncia, hicieron visibles las posturas de quienes intervinieron, en una contundente muestra de empoderamiento y de un despertar social.

visualmente? ¿qué tipos de apropiaciones visuales se encuentran sobre el espacio? ¿cómo es el uso del lenguaje visual, gráfico y textual en la producción? ¿qué implicaciones tiene el contexto en la apropiación de estos espacios? ¿qué relación con el espacio tienen estos sujetos que convergen en el proceso de apropiación visual? ¿esto puede ser efímero por la disputa con el sistema, pero simbólicamente duradero por la memoria del lugar? ¿qué elementos comunes o repetitivos surgen o se hacen visibles en estas expresiones visuales? Nos permitimos aclarar que nuestra intención no es determinar o exponer nuestras posiciones frente a lo que consideremos o no arte frente al objeto de estudio observado en esta aproximación investigativa, por ello hemos utilizado el concepto de apropiación visual y no artística para hablar de las transformaciones del espacio público.

En el recorrido por la calle quinta, la multiplicidad de colores, técnicas, formas, estilos y sobre todo, una serie de mensajes con un carácter político y de denuncia, hicieron visibles las posturas de quienes intervinieron, en una contundente muestra de empoderamiento y de un despertar social. Las expresiones y apropiaciones que abordaremos en este ejercicio reflexivo, abren la discusión sobre la maternidad como elemento simbólico en los procesos de lucha y resistencia, problematizada como una construcción social y cultural que recae sobre los cuerpos de las mujeres como formas de feminización y sobre su carácter popular de acuerdo a algunos criterios definidos por el crítico cultural Néstor Canclini.



Las Jovitas y los estudiantes

Sobre la calle quinta se identifican dos espacios, el primero, la Loma de la Cruz ahora “Loma de la Dignidad” como parte de su resignificación y el segundo, el parque de los estudiantes creado en la década de los 70, en conmemoración a los manifestantes caídos en las movilizaciones estudiantiles ocurridas a lo largo de un periodo comprendido entre los gobiernos de Gustavo Rojas Pinilla y Misael Pastrana Borrero, marcado por un enorme descontento social y una gran efervescencia política alimentada por los movimientos contraculturales de la época¹.

El 26 de febrero de 1971 Cali se convierte en el epicentro de la resistencia del estudiantado tras sufrir la fuerte represión de los entes de seguridad del estado, debido a una serie de acciones de toma y cese de actividades dentro del campus de la Universidad del Valle, que perseguían la renuncia del entonces rector Alfonso Ocampo Londoño, por el nombramiento realizado al decano de la facultad de ciencias sociales y economía Julio Mendoza Durán, los choques entre la fuerza pública y los estudiantes dejan un doloroso saldo de víctimas de manifestantes, dando inicio a una serie de protestas a lo largo del país.

El Parque de los Estudiantes que nació en homenaje a quienes perdieron o les arrebataron la vida al luchar por la dignificación de la educación y denunciar su continuo y sistemático desfinanciamiento, y que se organizaron como parte de un proyecto común y solidario, permaneció subsumido ante la imagen icónica del monumento a Jovita Feijó, inaugurado posteriormente en el año 2007 y ubicado en el punto central del parque desplazando el sentido original de este espacio de ciudad, sin embargo 50 años después, para el 2021 se convierte en testigo y espacio de acciones de resistencia durante paro nacional.

1. La revolución cubana, las manifestaciones de mayo del 68 en París, las corrientes antiimperialistas, y de la teología de la liberación, sumado a la conformación de las guerrillas, que generaron un ambiente político propicio para la organización de la lucha estudiantil a nivel nacional, siendo liderada en Cali por la Universidad del Valle y algunos colegios públicos de la ciudad como el Santa Librada contiguo al Parque de los Estudiantes.



Figura 2

Fotografías del monumento a Jovita, a la derecha la pintura original y a la izquierda la intervenida por el autor. José Adolfo Arias. (2021). [Fotografías].



Hoy Jovita ya no viste de azul celeste, fue despojada de su ramo de flores y tanto sus atuendos como su rostro fueron intervenidos utilizando una lágrima y el color negro como signos de luto, evidenciando una intencionalidad de resignificar y construir memoria a través de la superposición de códigos y con-

venciones visuales establecidas, que sobre el icono puedan transmitir los conceptos dolor y muerte, enmascarando y subvirtiendo el carácter festivo que originalmente ha identificado a este personaje y estableciendo una relación simbólica entre el monumento y el contexto, politizando al personaje y convirtiéndole en puente para entretejer el tiempo pasado y el tiempo presente, conmemorando la dolorosa realidad de las acciones de violencia sufridas por los manifestantes.

Estas formas de intervención visual y artísticas transitan en el marco de lo popular al surgir como respuesta pública y acto político durante los procesos de intentos de extinción de las huelgas aún custodiadas por la Constitución del 91, que dejaron en el camino un sendero de muerte y dolor, transformando y abriendo una amplia discusión entre la resignificación y el vandalismo como prácticas relacionadas y definidas por las posturas y percepciones sociales. Canclini (1977), define algunos criterios para hablar del carácter popular en las prácticas artísticas y es “que sean, o representen una respuesta solidaria a una necesidad colectiva, es decir que forme y exprese la conciencia compartida de un conflicto y contribuya a superarlo” (p.109), bajo esta postura, estas prácticas y expresiones artísticas nacen a razón de un conflicto, desde la colectividad y en función de dejar una memoria visual y un grito gráfico, que mantenga vigente las luchas mientras se consolidan los proyectos que propendan un cambio.

Es decir, que el espacio público como lugar de enunciación, también se politiza en la medida que sostiene una relación directa con las movilizaciones sociales como el espacio donde ocurren las cosas; porque sostiene una memoria colectiva en conmemoración de las luchas pasadas como el parque de Los Estudiantes, y que además se actualiza frente a los nuevos pero casi repetidos enfrentamientos

y desenlaces in situ; cuando las obras que ocupan el espacio público son intervenidas simbólicamente y físicamente para visibilizar una denuncia en representación y en función de la colectividad, siendo lo anterior una forma de interpretar algunos criterios propuestos por Canclini (1977) sobre la producción de expresiones artísticas con un carácter popular y son:

La promoción de acciones no matizadas, o de situaciones que —por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público— inauran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas, las obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes, la recreación del entorno y la acción sensible sobre el mismo, pero busca también modificar la conciencia política de los participantes. (p. 183)

En el entendimiento de la construcción simbólica y política alrededor de la intervención de este icono de ciudad, nos surgen entonces varias preguntas frente a la manera en la que esta debe ser interpretada, advirtiendo la complejidad de la categoría mujer como sujeto social, ¿es entonces esta Jovita una madre que ha perdido a sus hijos, una viuda, o en ella se contiene y se representa a una ciudad en duelo?; la lectura de esta imagen puede cargar un carácter polisémico y servir a todas estas conjeturas, sin embargo en cada una de las anteriores se sigue estableciendo y vinculando la imagen de la madre y la esposa, sobre la cual recaen una serie de características que conforman este arquetipo de mujer, y cuyo discurso se fija en las representaciones de la madre relacionadas con el imaginario católico de las vírgenes, que conservan una solemnidad y dolorosa abnegación, resultando una visión eurocéntrica que se reproduce en el universo visual de nuestro contexto.

En el uso de los elementos visuales para el ejercicio de comunicar ideas y conceptos se puede llegar a establecer un nuevo orden de la realidad perceptible, de un contexto general o de un sujeto en particular, Jovita es introducida en un contexto irrumpiendo su sentido original y es intervenida posteriormente, reconfigurando su historia, una mujer que no se casó o engendró hijos, ahora es madre y viuda.

En contraste, otras maneras de maternar son representadas y se encuentran atravesadas por lógicas y miradas distintas que hacen referencia de forma directa a las maternidades dentro del contexto de resistencia.



Figura 3

Mural en aerosol sobre edificación contigua al hundimiento de la calle quinta con quinta. José Adolfo Arias. (2021). [Fotografía].

Maternidades en resistencia

La maternidad ancestral aquí representada se encuentra cargada de elementos visuales que buscan aproximarse a la materialización del universo simbólico de la cosmovisión indígena, que se expresa como lenguaje no verbal a través de los tejidos y colores de sus ropas; el tejido como palabra, pensamiento y memoria en la comunidad Misak es fundamental para la construcción de identidad.

La imagen resulta entonces como la interpretación y lectura de una registro fotográfico desde el que se extraen unos valores culturales, que se reeditan viéndose expresados en el producto mural, y que pueden sufrir una ruptura en su valor simbólico, desde las miradas de quienes reinterpretan y registran dado el extrañamiento y distancia que puedan presentar frente al entendimiento del pueblo Misak, pudiendo llegar a desestimar el valor del lenguaje simbólico que es empleado de manera fundamental en las prácticas y rituales cotidianos del mundo social de las comunidades indígenas.

La cultura Misak actualmente tiene un vestuario que más de ser una expresión visual o estética se compone por diferentes colores que según la cosmovisión rinden tributo

a la madre naturaleza y sus ancestros. Por esta razón su vestuario más que ser prendas de uso, es una de la representación del ser Misak, siendo un rasgo fundamental que describe su identidad, donde se observa sus costumbres, creencias e historia que ha evolucionado realizando transformaciones en su indumentaria junto con la lucha y resistencia de su territorio. (Beltrán K, Batidas M, 2019, p.50)

En el caso de los chumbes (cinturones tejidos por las mujeres), representan diferentes significados y usos, mientras las mujeres se encuentran en embarazo, el chumbe es usado a la altura del vientre, el cual provee calor y protección al no nato, después del nacimiento, el bebé es cargado en la espalda por la mujer siendo el chumbe lo que proporciona su sostenimiento, adicionalmente las mujeres envuelven a los bebés con el chumbe en una práctica que se conoce como *tabaquito*, para que crezcan fuertes y derechos, en la representación mural como vemos, no es posible detectar si existe una relación más allá de lo formal que se conecte con las creencias del pueblo Misak, pudiendo ser una interpretación desligada de la apropiación de los valores simbólicos de la comunidad.

Desde el simbolismo indígena, caminar por los territorios rurales y/o urbanos es parte del proceso de aprehensión del mundo, donde la madre comparte sus saberes con su hijo como legado de un conocimiento ancestral que debe ser transmitido y protegido generacionalmente, a su vez, que lo protege y enseña a preservar a su madre naturaleza. Mientras lo carga en su espalda, conocen, experimentan, interpretan y sienten el mundo a través de su espiritualidad, también resisten y luchan contra el olvido y la invisibilización social y estatal, por reivindicar su existencia, su re-existencia y su historia. Esta madre indígena representada en un mural, se vuelve un estandarte en medio de la guerra simbólica y física que viven día a día las comunidades ancestrales, negras y campesinas, y que les ha llevado a mantenerse alerta y combatientes por defender

Una madre con su bebé a cuestas, en las expresiones visuales aparece como un acto de valentía, sea indígena o mestiza, aún más cuando el imaginario occidentalizado y patriarcal le proporciona una suerte de debilidad a las mujeres...

sus derechos, pero también, en un clamor del pueblo, los derechos de los sectores que dentro de la urbe se mantienen en la pobreza y la desigualdad, como lo hizo la minga indígena durante el paro, ingresando a las ciudades para así defender y resguardar la integridad del resto del pueblo que estaba siendo violentada de forma directa y contundente.

Entendiendo la inmensa diversidad multiétnica y pluricultural de las diversas comunidades indígenas que se encuentran dentro del territorio nacional, la cultura Misak aquí retratada, tiene una presencia importante en la ciudad, dado que su territorio ancestral ubicado originalmente entre Popayán y Santander de Quilichao, se encuentra próximo a Cali, siendo una de las poblaciones con mayor presencia en esta ciudad. A pesar de su estrecha relación con el mundo “blanco” como son concebidas las personas no indígenas para los pueblos originarios, los Misak mantienen el uso de sus prendas como una práctica de resistencia y lucha que busca preservar su autonomía e identidad como comunidad, ya que a pesar de tener diversas

transformaciones a través del tiempo en términos de los tipos de prenda y materiales utilizados para su fabricación, sigue siendo el vestuario un portador de la cosmovisión desde donde se narran su organización social, territorio y fundamentalmente su estrecha relación con la madre tierra, pues en gran medida el uso cromático es la manera de representar la vida entendida en el arco iris, Arco iris en lengua Namtrik que cubre toda las formas de vida presentes en la naturaleza.

En este sentido la cultura Misak puede llegar a configurar un imaginario visual del mundo indígena, que probablemente tienda a ser representado por sus particularidades estéticas que le dan cierta notoriedad, ya que el vestuario es una práctica y expresión visual determinante. De igual manera dentro del proceso de lucha y resistencia que se viene gestando en Colombia, el pueblo Misak será recordado por agenciar una serie de acciones de reivindicación sobre su territorio al derribar los monumentos de los conquistadores, el primero a finales del 2020 en la ciudad de Popayán y posteriormente en el 2021 durante

Figura 4

Serigrafía encontrada en la calle quinta.
José Adolfo Arias.
(2021). [Fotografía].



las manifestaciones del paro nacional en diferentes lugares del país, que se dieron posterior a las sentencias definidas en los juicios realizados al interior de los cabildos, evidenciando el alto sentido simbólico que esta comunidad construye alrededor de la lucha desde un pensamiento decolonial del poder y estableciendo un nuevo orden simbólico en el que se redefinen los sujetos visibles de la historia, sus acciones y consecuencias, devolviéndole la dignidad a las y los sujetos subalternizados y replanteando la idea del monumento dentro de la concepción del arte y la cultura.

Una madre con su bebé a cuestas, en las expresiones visuales aparece como un acto de valentía, sea indígena o mestiza, aún más cuando el imaginario occidentalizado y patriarcal le proporciona una suerte de debilidad a las mujeres, que sigue vigente y aumenta cuando se está embarazada o con un bebé en brazos, por ello, una mujer madre puede interpretar que la lucha es un proyecto colectivo y solidario del pueblo, la lucha como gestación y crianza.

La maternidad es un campo de estudio y una construcción social desde el que abundan amplias miradas y concepciones desde las más tradicionales y esencialistas, que refieren la maternidad como mandato biológico de las mujeres, además de ser una parte fundamental para la realización de su feminidad, pasando por la disputa de desligar la maternidad de la construcción de lo femenino, hasta las más transgresoras que encuentran en esta una práctica de lucha y resistencia desde la cotidianidad o desde los movimientos sociales, que desde una postura reivindicatoria podría plantear la liberación de una carga cultural de ser madres abnegadas y sobreprotectoras. Desde las luchas feministas, se ha logrado separar la reproducción como un aspecto biológico de la definición misma de ser mujeres, es decir, que aunque la lucha es larga y aún sigue vigente el valor social de la mujeres por su rol reproductivo y dador de vida, la experiencia de la maternidad ha cambiado dando lugar a otras formas de asumir las prácticas de crianza y la relación madres e hijo, incluso de maternar sin hijos propios, como un asunto político y disruptivo frente a las formas tradicionales que se mantienen bajo un orden nacionalista y moral. La antropóloga Silvana Sciortino (2017) realiza un estudio amplio sobre la maternidad como forma de lucha y de reivindicación donde plantea la noción de madre como un asunto político:

La noción de “madre” se entiende como constructo político que adquiere sentido en una trama amplia donde se establecen roles de género y responsabilidades en la sociedad y en la familia. También en la organización colectiva. Si los roles de la mujer como madre, cuidadora y transmisora se trasladan a un lenguaje político que define a una madre colectiva, de hijos que “son los que van a seguir”, que son el pueblo, hallan una modalidad de participación política pública que no las enfrenta a los lineamientos conservadores de sus propios movimientos. (p.15)

A partir de lo enunciado por la autora, surgen varias preguntas: ¿cómo maternar por fuera del estereotipo de maternidad como lo vivimos aún en la actualidad?, ¿cómo desligar la maternidad como función biológica y esencialista de las mujeres para que podamos vivirla de otras formas?, ¿cómo maternar desde otras cosmovisiones que permita construir otras realidades y otras subjetividades?

La imagen aquí representada hace visible un nuevo ideario que rompe el paradigma de la imagen canónica de la madre en la que se genera una disrupción frente al rol del cuidado como ejercicio privado de las mujeres, por lo que podemos introducir la autonomía como una nueva perspectiva frente a la acción de maternar, desde el que se plantea el cuidado como ejercicio político para la vida, la autora Marcela Lagarde (1997) nos dice al respecto:

La autonomía es entonces una posibilidad que articula toda la gama de procesos vitales sociales y que interconecta al sujeto en su relación con los otros, permitiendo una experiencia liberadora mental, corporal, social, cultural. Para las mujeres representa entonces una experiencia transformadora que en relación con su cuerpo significa su autonomía sexual, erótica, reproductiva, su poder de decisión y acción sobre sí. (p. 8)

En este sentido, la crianza como estrategia de cambio y transformación de las nuevas generaciones es una expresión de autonomía de las mujeres al reconocerse como sujetos políticos, que asumen su maternidad desde la ruptura frente a los modelos de crianza tradicionales que reproducen a sujetos para su inserción en el sistema social establecido, haciendo de las prácticas del cuidado una perspectiva emancipadora y libertaria.

Habitar la calle quinta experimentando visualmente las manifestaciones emergentes durante el paro nacional 2021, nos permite reconocer el espacio público como lugar de encuentros y disputas, que se materializan a través del lenguaje visual cuya función reside en la resignificación de las geografías y los espacios

A modo de conclusión

Habitar la calle quinta experimentando visualmente las manifestaciones emergentes durante el paro nacional 2021, nos permite reconocer el espacio público como lugar de encuentros y disputas, que se materializan a través del lenguaje visual cuya función reside en la resignificación de las geografías y los espacios, irrumpiendo en las lógicas formales de las instituciones que regulan las acciones de la ciudadanía, evidenciando un sentido de apropiación donde se reclama el asfalto, el muro y la calle como propios; construyendo una mirada que se colectiviza y se junta alrededor de hacer visible, desde la multiplicidad subjetiva de la ciudadanía en las formas de resistir y honrar la resistencia.

La calle, un sustantivo femenino es en sí misma un espacio masculinizado bajo las lógicas patriarcales que nos han ubicado a las mujeres por fuera del espacio público, por lo que la apropiación del mismo supone una lucha diferente para nosotras, pues en la acción de intervenir la ciudad se mantiene el ejercicio que históricamente venimos agenciando frente al reclamo de nuestros derechos para la construcción de sociedades más equitativas, en este sentido, la acción en el espacio público es una manera de resistir y reclamar frente a las muchas formas de violencias que en la calle pueden ser experimentadas por las mujeres, el valor de las imágenes aquí analizadas reside precisamente en ubicar las prácticas y sujetos que pueden ser consideradas privadas en espacios de carácter público, haciendo visible en lo cotidiano y sutil otras formas de lucha y resistencia, que no son determinadas por un tiempo específico y que no encarnan un imaginario combativo o guerrillero, el amor se presenta como camino de lucha popular. Un lugar que también es común y desde el cual todos nos identificamos.

Dado que en los pueblos originarios la lucha se encuentra integrada con la vida y así mismo representada simbólicamente en la cotidianidad, es importante que el ejercicio representativo de quienes producen imágenes contemple de manera responsable lo que la cosmovisión de las comunidades expresa, puesto que puede correrse el riesgo

de producir una caricaturización de las mismas, con ello no deja de reconocerse el valor de hacer visible esos habitantes, otros que han tenido históricamente un lugar de subalternización frente a sus saberes, prácticas y territorios, generando un amplio diálogo que moviliza las discusiones entre lo urbano, rural, originario, civilizado.

Estas expresiones visuales que surgen producto de una efervescencia social en una queja colectiva por una mejor vida, hacen posible poner en discusión la existencia de muchas historias que son metidas en un rincón de la realidad social cuando las aguas están calmas, y los problemas y carencias se resuelven en la intimidad, poder hablar un poco sobre la maternidad, la cosmovisión indígena, las luchas sociales, la realidad política y el clamor del pueblo, solo en la apropiación del espacio público en un ejercicio de denuncia, de conmemoración y de reivindicación, que hace que la memoria se mantenga activa y circulante y circundante.

Referencias

- Beltrán K, Batidas M. (2019). *Documentación fotográfica de la cosmovisión cromática en el vestuario tradicional del pueblo Misak en el grupo de artesanas “nuestro arte Misak” frente a los conceptos de la teoría del color* [En línea] Revista Oblicua · Edición No. 13 · Cali / Colombia.
- Canclini, N. (1977). *Arte Popular y Sociedad en Latinoamérica*. Editorial Grijalbo.
- Lagarde, M. (1997). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, Nicaragua. Editorial puntos de encuentro.
- López, M. (2010). *Una simbología otra del cuerpo de la mujer: la apertura al otro*. España, Revista de la sociedad española de fenomenología UNED Investigaciones Fenomenológicas, Vol 2, Recuperado de: http://www2.uned.es/dpto_fm/InvFen/InvFen_M.02/pdf/InvFen_Mo2.pdf
- Sciortino, S. (2017). *Semillas, hijos y pueblos: cuando la maternidad se conforma en lucha*, Corpus [En línea], Vol. 7, No 1.

PRÁCTICAS INTERCULTURALES Y EXPERIENCIAS DE VINCULACIÓN SOCIAL

Una respuesta solidaria y sanadora al paro nacional



María del Pilar Rodríguez Amaya

Magíster en Comunicación de la Universidad de Chile, Docente/ Investigadora en la Facultad de Educación, Unicatólica, Cali-Colombia.

Estallido social y Artes Populares

No es un paro, es un estallido por eso encuentra resonancia en el país y en el mundo, por eso ilumina. Y suena confuso porque es polifónico, todos tenemos algo que gritar. Y duele claro, crecer duele.

—Felipe. Joven P. Línea, Loma de la Dignidad.

Resumen

Este documento es un aporte a la memoria de las juventudes populares que han perdido la vida, han sido mutilados y las muchas personas desaparecidas. Se configura desde un enfoque sociosemiótico de la recepción en donde convergen múltiples fuentes de información, reconocidas como productos culturales entre ellas: memes, historias desde las redes sociales, fuentes oficiales de información y medios alternativos.

Se analizarán las condiciones de producción y de reconocimiento de las obras audiovisuales “Capítulo 2: La Horrible Noche, La Múcura con Loco mc y Sceja y Nos Están Matando, Candyman (Mr Kandy – Mr Klaje y Ustedes Band)”. El enfoque Sociosemiótico es una propuesta analítica por Eliseo Verón y constituye la matriz de análisis desde la identificación de los códigos involucrados en la creación audiovisual, para los códigos de funcionamiento de la Imagen

Abstract

This document is a contribution to the memory of the popular youth who have lost their lives, been mutilated and the many missing persons. It is configured from a socio-semiotic approach to the reception where multiple sources of information converge, recognized as cultural products among them: memes, stories from social networks, official sources of information and alternative media.

The production and recognition conditions of the audiovisual works will be analyzed “Chapter 2: La Horrible Noche, La Múcura with Loco mc and Sceja and We Are Killing, Candyman (Mr Kandy - Mr Klaje and You Band)”. The Sociosemiotic approach is an analytical proposal by Eliseo Verón and constitutes the analysis matrix from the identification of the codes involved in audiovisual creation, for the operating codes of the Image proposed by (Cristhian Metz)

propuestas de (Cristhian Metz) y las categorías analíticas Imaginarias-Simbólicas de (Jaques Lacan).

Se encuentra que la solidaridad expresada en el apoyo ciudadano a las demandas sociales de los Puntos de Resistencia fue una respuesta creativa y sanadora, fue una estrategia mediadora de emociones y conflictos compartidas dando lugar a experiencias interculturales que promovieron la integración social y esperanza en una posible re-existencia.

Palabras clave: paro nacional, juventud, interculturalidad, mediación, solidaridad.

and the Imaginary-Symbolic analytical categories of (Jaques Lacan).

It is found that the solidarity expressed in the citizen support for the social demands of the Points of Resistance was a creative and healing response, it was a mediating strategy of shared emotions and conflicts, giving rise to intercultural experiences that promoted social integration and hope in a possible re-existence.

Keywords: national strike, youth, interculturality, mediation, solidarity.

1. Introducción

La ciudad de Santiago de Cali se convirtió en el epicentro del estallido social en Colombia, las personas que la habitan la describen en sus publicaciones de redes sociales como una ciudad caliente, una ciudad alegre, salsera y diversa. Pero, desde la primera semana del estallido social la forma de vivir y estar en la ciudad cambió drásticamente y se convirtió en lugar de experimentación de estrategias de guerra.

Gramáticas de producción que la mayoría de las personas que no entienden, ya que no es común el entrenamiento militar en los colegios y universidades, sin embargo, a la ciudadanía en general en Cali tuvo que aprender a vivir sin servicio de transporte público. Los días y las noches en esta ciudad adquirieron un ritmo de calma solidaria el día y angustia en las noches por el despliegue de helicópteros, Escuadrón Móviles Antidisturbios (ESMAD), Grupo Operativo Especiales de Seguridad (GOES) y algunos civiles y la policía les atacaban los encuentros convocados para honrar la memoria de sus compañeros caídos bajo las mismas balas que terminaban siempre sumando más muertos. con gases lacrimógenos, aturdidoras y en muchos casos armas de fuego y fusil.

En este texto no se escribe desde la cronología plana de los acontecimientos y tampoco se hace mención del número total de asesinatos y desapariciones que ya están ampliamente documentadas por organizaciones de DD. HH., como en el informe presentado por Amnistía Internacional *Cali: In The Epicentre Of Repression Human Rights Violations During The 2021 National Strike In Cali, Colombia* y se destaca en este contexto el capítulo cuatro dedicado a la masacre del 03 de mayo, este capítulo lleva por nombre *La "Operación" Siloé*.

Las fechas, lugares y sucesos que se considerarán en este escrito son orientadas por las dos obras de análisis:

- La Horrible Noche, Creación colaborativa de La Múcura, Loco mc y Sceja.
- Nos Están Matando, Creación colaborativa de Mr. Kandy, Mr. Klaje, Ustedes Band.

Figura 1

Cronología de acontecimientos mencionados en el texto.

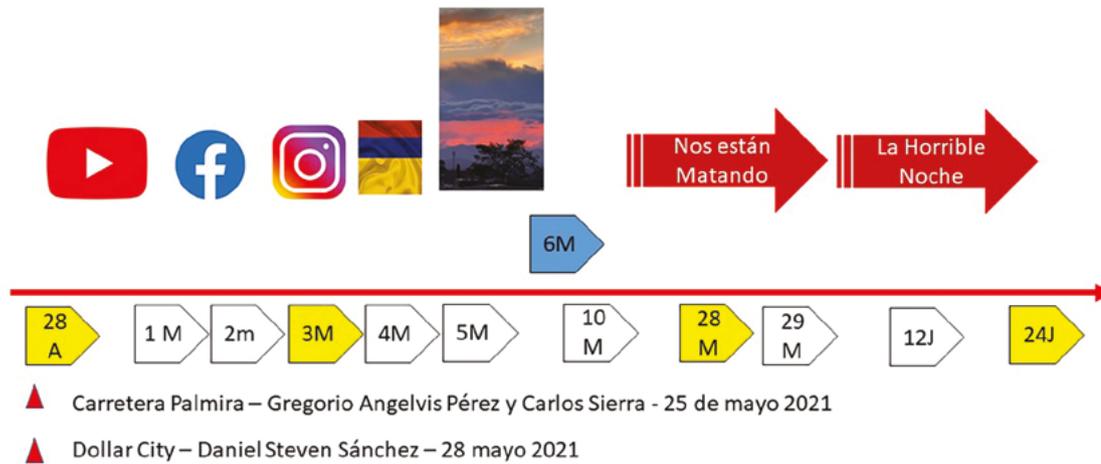


Tabla 1

Resumen cronológico de los hechos ocurridos en el Paro Nacional en Cali 2021.

| Fecha | Sucesos |
|---------------|--|
| 28 abril 2021 | Inicia el Paro Nacional Indefinido y toma pacífica en diferentes partes de la ciudad; llamados Puntos de Resistencia. |
| 01 mayo 2021 | Paso del Aguante (helicóptero) Lucas Villa |
| 02 mayo 2021 | Duque Retira la reforma tributaria, RCN dice que celebran, Velatón Paso del Aguante en memoria de dos caídos el 01 de mayo en este punto y en la velatón asesinan a Nicolas Guerrero de Siloé, artista grafitero —EN VIVO— |
| 03 mayo 2021 | Masacre en Siloé: Velatón conmemoración de muertes desde el 28 de abril “Homenaje a los caídos en las protestas” y en memoria de Nicolas Guerrero (helicóptero) asesinan a Kevin Agudelo, José Ambuila y Harold Rodríguez |
| 04 mayo 2021 | Continúa el ataque a Siloé (helicóptero por la ciudad) 04 al 08 de mayo: Activismo Nacional #SoSColombia #NosestánMatando mensajes en transmisión de naciones unidas. Activismo digital |
| 05 mayo 2021 | Activismo digital #SOS en Transmisión ONU, Bandera al revés |
| 10 mayo 2021 | Ataque a la minga indígena en Ciudad Jardín y ataques de civiles armados en diferentes puntos de Resistencia en toda la ciudad. (helicóptero) |
| 16 mayo 2021 | Nos Están Matando, Candyman (Mr. Kandy, Mr. Klaje, Uds. Band) |
| 28 mayo 2021 | Máximo despliegue militar desde Cali en Cali y el departamento del Valle del Cauca. (Helicóptero) Punto Meléndez asesinan a Sebastián Jacanamijoy |

| | |
|------------------|---|
| 29 mayo 2021 | Detención y tortura Musico Univalle Álvaro Herrera. ataque al grupo musical |
| 01 junio 2021 | Inauguración Vidas Robadas de Doris Salcedo en Fragmentos |
| 07 junio 2021 | Lanzamiento Capitulo 2 “La Horrible Noche” La Múcura, Loco mc y Sceja |
| 12 junio 2021 | Barrio adentro: (tres helicópteros) |
| 12 junio 2021 | Voces Populares: Artes, Culturas y Ciudadanías |
| 24 de junio 2021 | Suspensión de decreto de Asistencia Militar en Colombia (8 Departamentos, 7 ciudades). Acción de Tutela/ejercicio ciudadano, ponía en riesgo a la protesta social. Pone en riesgo el derecho a la protesta social |

Durante el mes de mayo hubo transmisiones en vivo por redes sociales de los ataques armados, asesinatos, uso de gases lacrimógenos al interior de los barrios y ataques de civiles armados a las juventudes en los puertos de resistencia; la artista Doris Salcedo inaugura la exposición *Vidas Robadas* “Vidas robadas está planteada como una acción de memoria, pero también como una acción urgente en medio de la crisis provocada por las masivas protestas que se han estrellado contra la represión policial” (el país, 2021, párr. 6), esta obra es en colaboración con Autoría de la artista.

El discurso desde el gobierno fue la criminalización de la protesta, el despliegue armado por los interiores de los barrios, asonadas contra los Puntos de Resistencia con múltiples detenciones y jóvenes desaparecidos que se van sumando a una lista de muerte que pareciera interminable y la ciudadanía ante este ataque violento responde de manera solidaria a la justa lucha de estas juventudes populares, excluidas y estigmatizadas por el estado con el silencio cómplice de muchos; en este momento tienen todo el sentido para muchas de las personas que estábamos en medio de este estallido social experimentando en la piel la angustia por temor a perder más vidas; muchos de nuestros amigos, vecinas, vecinos, estudiantes, habitantes de calle y amigos.

Lo que se inició el 28 de abril en Cali fue un estallido de insatisfacciones ante la precarización de la vida en general en Colombia y las juventudes populares vienen creciendo en número por el permanente desplazamiento interno en el país.

Las juventudes populares en Cali vienen desde hace varias décadas salvándose a sí mismas, como se pudo contemplar con honra y respeto a las voces populares que se juntaron el 12 de junio de 2021, en un

encuentro académico propuesto desde el equipo colaborador del *Seminario de Artes Populares, Resistencias Culturales y Educaciones otras*, al dar la voz a tres mujeres estudiantes egresadas de Unicatólica. Se fue testigo del gran trabajo de base y resistencia Cultural de Nuevo Estilo Dance en la Comuna 20 en Siloé, Proyecto de grado presentado por Jissel Carbachi (2020) y la ciudadanía desde las Artes, proyecto de grado de Paola Ramírez (2019) y el *Festival Caminantes Fest* es un proyecto de grado en curso situado en el Distrito de Aguablanca, comuna 15.

Este escrito es una amplificación o un perifoneo de apoyo a las luchas juveniles desde las artes y las culturas en la ciudad de Cali, y especialmente en dos de las comunidades urbanas más excluidas y marginalizadas como es Siloé y el Distrito de Aguablanca.

Ante este contexto de violencia sistemática, el ataque a las velatones, el arribo bélico a los barrios, el helicóptero alumbrando la ciudad, los gases lacrimógenos levantándose como humaredas en la noche, generó un quiebre en las subjetividades de muchas personas que se volcaron a las calles a auxiliar a las juventudes, estudiantes, a las brigadas médicas y de DD. HH.

Las personas tuvieron que aprender sobre insumos médicos, aprender a hacer recolectas a prestar sus casas para acopio y para muchas otras actividades derivadas de la atención humanitaria y así se fueron sumaron profesionales de recreación, artistas de variadas disciplinas, entrenadores físicos, se fueron juntando desde la iniciativa espontánea y solidaria; entonces se sembraron ollas y huertas comunitarias en los puntos porque no parecía que fuera a cesar la horrible noche.

Las obras audiovisuales que se analizan a continuación permiten desde una mirada sociosemiótica de la recepción y desde la experiencia directa en

los Puntos de Resistencia una representación de expresión solidaria, amorosa e intercultural que se vivió en Cali, en respuesta solidaria de la comunidad a las juventudes que se agruparon en la Unidad de Resistencias en Cali y a todas las personas que salieron a las calles a manifestarse pacíficamente durante el estallido social, evidenciando la capacidad de trabajo solidario, colaborativo que desde las expresiones artísticas y culturales, fueron y son territorios sagrados para la liberación, la creación y el duelo.

Honramos los cantos de Resistencia que han mantenido de pie, levantan la memoria y la dignidad de los pueblos.

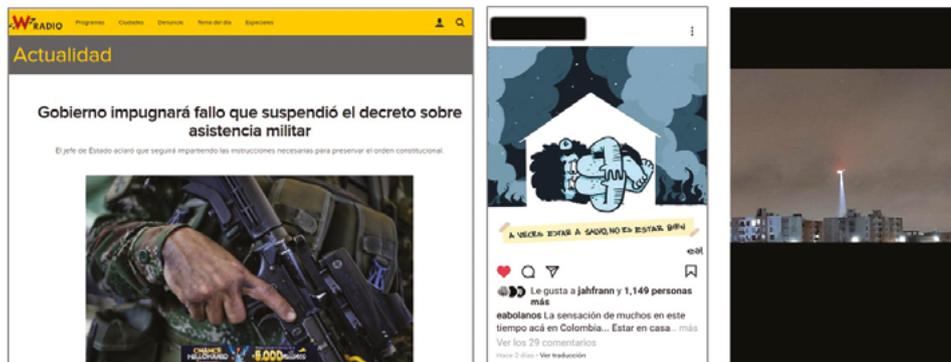


Figura 2

Portada W radio | Ilustración viralizada por redes sociales | Registro fotográfico de un compañero de trabajo durante una de las duras noches vividas en Cali.

Y así, se fue configurando una comunicación entre extraños que no aceptaron quedarse callados en casa como si nada estuviera pasando en la calle, a la vez que encontraban consuelo en compartir y encontrarse en las redes sociales.

2. Revisión de las gramáticas de producción de las obras audiovisuales de estudio:

Contexto de creación:

Es importante aclarar que la interpretación que se hace de los procesos del contexto de creación de estas obras, no corresponde con la línea de tiempo que se presenta en la introducción, sino que se hace una indagación sobre las obras de arte desde aquellos códigos que vehiculizan los sentidos compartidos por las personas, en una suerte de encuentro intercultural e intersubjetivo entre los habitantes que tuvieron que aprender a vivir durante unos meses una ciudad que incluso llegó a mencionarse como “Calijiztan”, en referencia a Kazajistán, para poder entender un poco las sensaciones que se alcanzaron a sentir en los cuerpos que se exponían en los PR y todas las demás personas que sintieron angustia por lo que sucedía, sin poder conciliar el sueño en las noches como en la Figura 2.

En las manifestaciones culturales o escritos como testimonios culturales del momento, empezaron a circular memes y reflexiones que expresaban miedo a que llegue la noche, miedo a ser gaseados en los barrios, miedo a la muerte por los amigos o conocidos que estuvieran en la calle. Y así, se fue configurando una comunicación entre extraños que no aceptaron quedarse callados en casa como si nada estuviera pasando en la calle, a la vez que encontraban consuelo en compartir y encontrarse en las redes sociales.

| | | |
|-------------------------|---|---------------------------|
| Día/Solidaridad | / | Noche/Angustia |
| Día/Esperanza | / | Noche/Desesperanza |
| Día/Alegría | / | Noche: Dolor |
| Día/Fuego en el Corazón | / | Noche/Fuego en el Corazón |
| Velatón | = | (+) Muertos |
| Helicóptero | = | Aturdimiento |
| Gases Lacrimógenos | = | Miedo y Llanto |

Nos están matando:

Es así como el 07 de octubre desde su cuenta personal Yeiner Belalcázar Paz, más conocido como Mr.Kandy El Poeta de la Calle, con el corazón en pedazos empezó a improvisar ante la acostumbrada cámara, improviso de corazón igual que lo ha hecho siempre, como artistas y joven del barrio participó solidariamente en los puntos *Resistiendo desde el Arte*, en este en vivo menciona Felipe el Joven Primera Línea en la Loma de la Cruz. Haciendo uso de los hashtag: #soscolombia #noses-tanmatando #calicapitaldelaresistencia deja abierta la invitación a que se sumen las personas que quieran a este canto de resistencia y así aportar un granito de arena desde el arte.

Figura 3

Invitación a velatón en glorieta, publicación de las infancias en velatón antes del ataque del Smad, dos días después Mr. Kandy hace un En Vivo en Facebook y empieza a improvisar un canto de denuncia y resistencia.



La versión final se graba en Puerto Resistencia y se hace el lanzamiento el día 16 mayo de 2021 en un ejercicio colaborativo entre los artistas Mr. Klaje y Ustedes Band, algunos de sus integrantes son egresados del Instituto Popular de Cultura.

El proceso de producción del capítulo 2: Cese la horrible noche también está hecho a fuerza de amistad, solidaridad y reconocimiento. En palabras de sus autoras: Bonnie Devine y Jimena Almario – caminan desde el arte desde la atención a su rol en los procesos de transformación social La Múcura es un colectivo de arte y transformación social de la ciudad de Cali que desarrolla procesos de arte, investigación y articulación en Suramérica desde el 2013 que genera procesos de creación, gestión y circulación del arte mediante la gestión independiente y la producción autónoma.

Encontramos un aliado en el arte para generar procesos de memoria en tiempo real frente a lo que estamos vivenciando como sector y como ciudad y también para proponer en la creación misma, otras formas. La serie El Paro Nacional es una sistematización-creación agenciado por el colectivo de arte y transformación social La Múcura¹ de la ciudad de Cali, reuniendo las voces y expresiones de más de 30 artistas participantes de las movilizaciones, que tiene por objetivo: sistematizar y crear experiencias de arte y resistencia en el marco del Paro Nacional en la ciudad de Cali. (Devine, 2021)

Figura 4

Realización “Nos están matando en Puerto Resistencia” —Primera foto en Siloé.



Figura 5

Realización Capítulo 2 Cese la Horrible Noche.



1. La Múcura realiza procesos de arte y transformación social desde el 2013 a través de tres líneas de acción: la articulación, el arte y la investigación comunitaria. Para más información ver, www.lamucura.org

El componente organizador del funcionamiento es la presentación estadística de violación de derechos humanos durante la movilización ciudadana en el contexto del estallido social.

3. Análisis de la configuración discursiva:

La semiótica es caótica como señala María Acaso en *Pedagógicas invisibles* (2018), Las obras que se analizan a continuación se hacen desde la apuesta analítica de Eliseo Verón y su teoría de la discursividad o socio semiótica. (Verón 2013)

Se indagará en la configuración de los códigos de creación audiovisual en relación con las vivencias/emociones/resistencias expresadas por la ciudadanía caleña en las redes sociales de Instagram, Facebook, Twitter y WhatsApp principalmente. (Muñoz, 2001)

Se elige iniciar el análisis de la obra Capítulo 2: La Horrible Noche, el 28 de mayo la Comisión por la Vida entregó un informe preliminar sobre la violación de Derechos Humanos en la Ciudad durante la movilización social en Cali, destacándose la continuidad discursiva sobre el agobio y agotamiento de las violencias sobre los cuerpos. “Que Cese la Horrible Noche” es el nombre de un informe que nos hace ver que entre los asesinatos hay una víctima de 13 años Jeison García y María Jovita Osorio de 75 años.

Los códigos con los que se configura la realización audiovisual se consideran independientes y a la vez articuladores de sentido en relación con las intersecciones o exclusiones con los otros códigos. El componente organizador del funcionamiento es la presentación estadística de violación de derechos humanos durante la movilización ciudadana en el contexto del estallido social.

Figura 6

Secuencia articuladora de sentido-fragmento denuncia de polarización y estigmatización social de la protesta como justificación de la masacre.



Tabla 2

Capítulo 2: Cese la Horrible Noche

| | | | | | |
|--|-------------------|--------------------|----------------------------|-------------------|---------|
| Capítulo 2 | La Horrible Noche | Autores | La Múcura, Loco mc y Sceja | Plataforma | YouTube |
| Duración | 05:18 minutos | Lanzamiento | 7 jun 2021 | 2350 suscriptores | |
| <p>Copia literal de presentación en el canal de YouTube: seguimos eligiendo el arte muy a pesar de esta horrible noche. Esta es la segunda creación-sistematización de la serie El Paro Nacional. Comparte un sentir colectivo frente a la represión y violencia hacia la manifestación y protesta en Colombia y en Cali durante el primer mes del Paro Nacional 2021. La mayoría de las personas que participaron en esta creación colectiva habitan y representan la zona de Siloé, uno de los territorios más reprimidos durante este periodo.</p> | | | | | |
| <p>Créditos: el videoarte se realizó con aportes musicales de Loco MC, Sceja, Angela García (meudusa) y Shirlette V.K. También contó con los aportes en expresión corporal de Gámaga Abya Yala, Dayana Andrea Piamba, Jaime Urbano, Lomerito, Jose Johny Guerrero y Antony. Agradecemos el apoyo de Alex Guerrero “El Enano” y Omar Bravo en la gestión comunitaria y de Medios Libres en cubrimiento.</p> | | | | | |

Estallido social y Artes Populares

Para hacer el análisis primero se identifican sus códigos de funcionamiento discursivo en este caso se considera:

Código Temporal: (determinado por la estructuración narrativa propuesta desde las cifras que se presentan como articulador de los otros códigos en la lectura audiovisual)

Código Sonoro: es un código articulador de sentido emocional pulsional, de acción/contracción, paroxismo. Los instrumentos musicales son actores que agudizan la sensibilidad emocional por el uso de diversidad de recursos sonoros como las palabras desde la presentación en la televisión, los grillos de la noche, el helicóptero y las explosiones. Este código también se expresa desde los instrumentos musicales que no solo configuran la cohesión musical, sino que adquieren carácter discursivo; es así como la batería es un instrumento que puede interpretarse como el tiroteo, el ataque armado por medio del sonido de las baquetas dependiendo de la velocidad/intensidad, los platillos se suman al paisaje sonoro del horror, la guitarra es opuesta donde está vinculada emocionalmente con el grito, el llanto y la desesperación vinculado directamente a la corporalidad sintiente y expresiva.

Código Lingüístico: C.L. Verbal: es el que se articula desde el canto y en esta obra este código es el articulador de la denuncia, articula la pregunta, el reclamo, la confrontación y la exigencia de la Justicia y la elección por la verdad, bondad y la paz. Profundamente articulado con el cuerpo y la expresión de emociones. Este código adquiere especial importancia cuando el Loco Mc Y Sceja están haciendo su participación y es el código lingüístico verbal junto a la persona que canta, expresa, vive y hace uso

libre de los códigos corporales de joven de barrio mirada fija, puño en alto, mirada fija sin temor.

C.L Escrito: fundamentado en las cifras presentadas durante todo su desarrollo, cifras que se vinculan con la justa rabia y reclamo que expresan el equipo humano en las escenas. Hay una relación directa entre la percusión y la argumentación que se presenta ya que en varias oportunidades se repite: (+) Argumento = (+) Aumento de la violencia (Aceleración/intensidad) y un acento con explosión/nes.

Código Corporal: tiene un carácter expresionista donde se evidencia la vulnerabilidad de los cuerpos desde su enrojecimiento, los pliegues de arrugas ante la expresión de los gritos/Guitarra que exclaman, con los cuerpos que Gritan/Miran - Bailan/Caen - Cuerpos retorcidos/cuerpos desaparecidos/cuerpos desmembrados/Cuerpos Quemados/Cuerpos Mutilados/cuerpos; También cuerpo/mirada (>abrir los ojos, >Cerrar los ojos >Apretar los ojos, Cuerpo que vive – siente – duele el sonido del helicóptero), Cuerpo de Frente y de mirada fija que no tiene miedo a decir lo que pasa en la ciudad.

Código Cinematográfico: se construyen las imágenes desde el barrio Siloé en el Parque de la Horqueta y se levanta un lugar sin tiempo ni espacio, un vacío y profundo negro que se ve alterado permanentemente por el humo que se levanta después de las explosiones. Los movimientos de cámara son pocos, pero son muy intencionados simbólicamente un ejemplo de esto es la angulación que se hace en el segundo 07 a 08 donde el joven pone la mano como si el observador se va encima de su humanidad, planos fijos y primeros planos predominan en la producción dando un acento de respeto y dignidad.

El lugar Oscuro es el lugar común en el que se encontró la ciudad de Cali en esos meses, se vivía en la presencialidad y en la virtualidad así que ese espacio

negro bien puede ser la angustia y soledad que se llegó a sentir y que muchas personas empezaron a manifestar en redes.

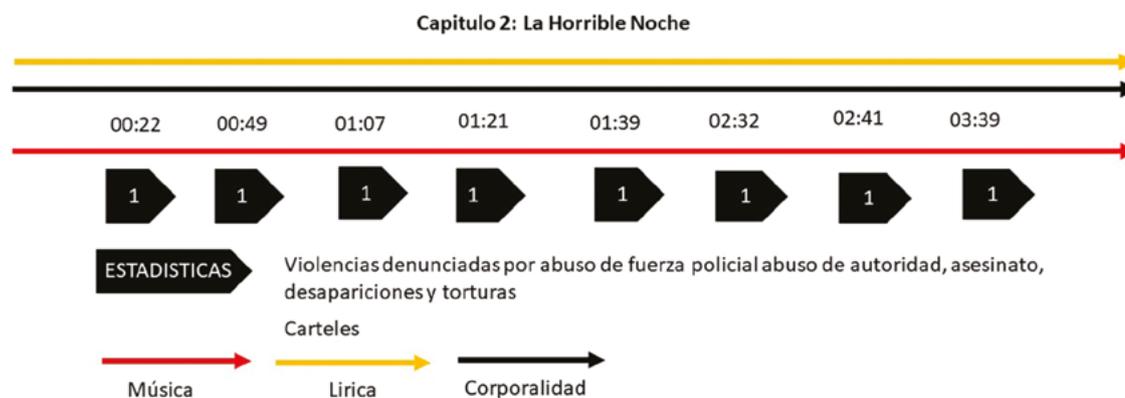
Tabla 3

Convenciones para identificar los códigos: T: tiempo – F/C: fotografía/cartel – L.V, L.E: lingüístico verbal, Lingüístico escrito – Ms: música - C: corporal – Cine: cinematográfico

| CÓDIGOS DE FUNCIONAMIENTO – La Horrible Noche | | | | | | |
|---|-------------------------------------|---|--------|---|--|--|
| T | Agresión | L. V | LE | M | C. | Cine – Cr |
| 00:23 | Violencia policial | Ante la inconformidad de la voz si es popular | Cifras | Batería | Grito Rojo en la piel Abre los ojos | Primer plano lugar texto (estadística) Negro |
| 0:38 | Detenciones arbitrarias | Miedo de no regresar | Cifras | Batería | Hombre y mujer | Primer plano Negro Humo |
| 0:49 | Lideres asesinados | Incapacidad de gobernar | Cifras | Batería Paroxismo aceleración | Grito desgarrador Boca abierta | Primer plano Fondo negro |
| 1:07 | Agresión ocular | ¿Por qué diablos la horrible noche no cesa? | Cifras | Batería Paroxismo aceleración | Mirada de frente, ceño arrugado interrogando | Primer Plano Fondo negro |
| 1:21 | Homicidios por fuerza pública | Era ella...Hasta que amemos la vida rodaran cabezas y dispersaran las protestas | Cifras | Percusión explosiones | Mujer angustiada para su mano por el rostro | Primer plano negro |
| 1:39 | Violencia sexual por fuerza pública | | Cifras | Guitarra alta y aguda=Grito Percusión=Fusil | Mirada de mujer y puño en alto dispuesta a golpear en su defensa | Primer plano negro |
| 2:32 | Desaparecidos en el paro | Decime por que diablos la horrible noche no cesa | Cifras | Paroxismo en el sonido de la baqueta como una ráfaga | Hombre movlizado que se desplaza y sale del cuadro | Cámara fija y plano medio. Negro y Humo |
| 2:41 | Masacres | Masacras a mi pueblo que sus derechos reclaman | Cifras | Acompaña cobra protagonismo el testimonio y su lírica | Códigos gestuales propios de cultura hip hop y rap | Primer plano |
| 3:39 | Feminicidios | Decime por que diablos la horrible noche no cesa | Cifras | Acompaña | Fragmento de cuello de mujer que expresa tensión | Primer plano Negro humo |

Figura 7

Diagrama básico de análisis: contraste, ritmo y continuidad de los códigos de funcionamiento



DENUNCIA/AFECTO, que se crea y argumenta colectivamente, es un producto intercultural donde la co-creación está orientada desde la amistad y solidaridad, antes del primer minuto ya le dicen incompetente al presidente Duque junto al número de víctimas de Líderes y lideresas asesinadas en este año 2021, los instrumentos interactúan con procesos discursivos de contraste o contrapunto, generalmente en contrapunto con las argumentaciones de los códigos lingüísticos verbales o escritos, las palabras del presidente se asocian a los sonidos de la percusión que se agrandan al incrementar su potencia y ritmo con las palabras del presidente. Los artistas que son invitados a la co-creación piden para que no se les estigmatice y se justifiquen las masacres, sin embargo Scejá desde su vitalidad, deja claro que son una comunidad con principio de realidad y justicia claros.

Figura 8

Secuencias articuladoras de sentido entre la manifestación popular y las muertes.



Tabla 4

Canción "Nos están matando".

| | | | | |
|---|-------------------|--------------------|---|-------------------|
| Capítulo 2 | Nos Están Matando | Autores | Candyman (Mr. Kandy)- Mr.Klaje - (Ustedes band) | |
| Duración | 03:44 minutos | Lanzamiento | 16 mayo 2021 | 2350 suscriptores |
| <p>Presentación del audiovisual en el canal YouTube: NOS ESTÁN MATANDO, DENUCIA CONTRA EL ESTADO COLOMBIANO Y SU FUERZA PÚBLICA. En estos momentos tan difíciles junto a mis amig@s y colegas artistas (músicos, creadores audiovisuales) hicimos esta canción para denunciar al estado colombiano por los asesinatos y desapariciones de nuestr@s herman@s en el marco del paro nacional que inició el 28 de abril del 2021 para que el mundo se entere que en Colombia nos están matando</p> | | | | |
| <p>Créditos: Yeiner Belalcázar (Mr.Kandy) Arreglo, Letra, Piano y Producción Musical, Emanuell Racinez- guitarra eléctrica, Ariel Valderrama-bajo, guitarra acústica y vientos, Carlos Monroy – Batería, Juan Manuel Gómez, Juan Camilo Vigoya, Marcela Botero, Yeiner Belalcázar en las voces, German Rodriguez en la mezcla. Medios Libres (fotografías) Davi d Chávez Franco (Realización audiovisual), MRTKLAJE, LAFAMUR, UDS.</p> | | | | |

Código temporal: en la estructura temporal se hace énfasis en que el video está situado en Colombia por la recurrencia al uso de símbolos patrios, el uso de imágenes que son de la Loma de la Dignidad contrastadas con las imágenes/movimiento en grises en Puerto Resistencia, para las personas que identifican los escenarios se genera un sentido de circulación de las violencias en los Puntos ya que ellos se sitúan desde el Puerto Resistencia.

Código sonoro: en esta obra el ritmo, la música, los instrumentos, las voces y los gestos (excepto el gesto de disparar) tiene toda la intención de hacer énfasis en la condición de propuesta desde las artes, los diálogos y las gestiones comunitarias que se estaban haciendo en paz, expone claramente su lugar de enunciación situado en el corazón de la protesta pacífica y movilización social.

Código lingüístico: "Nos están Matando en Colombia" "Plomo nos están dando" El código Lingüístico Verbal tiene protagonismo permanente y cumple la función de "poner las cartas sobre la mesa" Se presentan varias intenciones: "No los queremos más porque no hay progreso, queremos acabar con el maldito congreso y el presidente que no, nos representa, ya está la gente con el ambiente Caliente" y "No más Uribe por favor, para el pueblo una respuesta"

Código lingüístico escrito: converge significativamente con el código Lingüístico donde la argumentación de la canción se complementa con el grafiti que se encuentra situado el artista, por ejemplo en el minuto: 01:34, están los tres en plano medio, cuando Mr. Kandy Hace el gesto de Usar un Arma/Rigidez se muestra la valla publicitaria que se ha intervenido y se puede leer claramente "Puerto Resistencia".

Código corporal: coherente con su discurso los cuerpos se mueven en armonía con el ritmo de la música, pero hay un gesto que rompe esa armonía y la literalidad de un cuerpo que se torna tenso y carga un arma Gesto del Arma/Tensión (alude a las violencias recibidas en contextos de activismo en los Puntos de Resistencia).

Código cinematográfico: el lugar es fundamental para el trabajo de integración de contenidos que se realiza en esta obra audiovisual, el escenario es Puerto resistencia, pero sobre el lugar está la expresión gráfica que complementa, converge y resalta aún más el proceso de significación de la persona que recibe el mensaje a través del video, los movimientos y planos de la cámara están orientados a promover la integración de los demás códigos como son en este caso: CLV_M_CLE_CR_C_Cine. promoviendo una recepción muy argumentada de la denuncia.

Figura 9

Diagrama básico de análisis: Contraste, ritmo y continuidad de los códigos de funcionamiento.

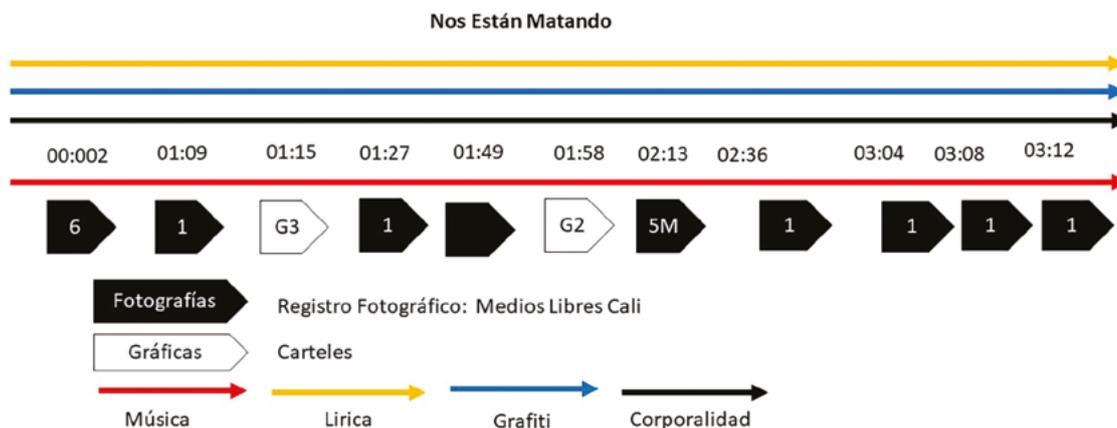


Figura 10

Secuencia articuladora de sentido de apoyo a la lucha y dignidad popular.



Tabla 5

Convenciones para identificar los códigos: T: tiempo – F/C: fotografía/cartel – L.V, L.E: lingüístico verbal, lingüístico escrito – Ms: música - C: corporal – Cine: cinematográfico.

| CÓDIGOS | | | | | |
|---------|--------------------------|---|-----------------------------------|---|--|
| T | F / C | L. V | L.E | C | Cine |
| 00:02 | F. Muerte y movilización | | Muerte agradece por tener trabajo | Pintando, marchando, ondeando la bandera, movilización | Collage de 5 fotografías con Zoom out y planos generales Color |
| 1:09 | Joven bandera | Mandan mercenarios al servicio del estado | Bandera | Agitación, tensión y ondean la bandera en medio del humo. Cuerpos de personas jóvenes | Plano medio en un contexto caótico con un ambiente tóxico y nublado por los gases lacrimógenos Color |

| | | | | | |
|------|---|---|---|--|---|
| 1:15 | Cartel | Ya no los queremos más. Queremos acabar con el maldito congreso | No disparen somos pueblo | N/A | Trávelin hacia cartel Gris antiguo |
| 1:27 | Grafiti Loma de la Dignidad | Ya está la gente con el ambiente caliente | Imagen de expresidente Álvaro Uribe | Movilización cuerpos en espera, pero alertas con sus banderas | Plano General Color predomina el rojo y los colores patrios |
| 1:49 | Minga Indígena Bandera | RCN dice que estamos de fiesta en las protestas y la OEA no se manifiesta | Bandera guardia indígena del Cauda verde y rojo | Indígenas sobre una chiva. | Plano General Encuadrado por banderas ondeadas en el contexto Color-Patria |
| 1:58 | Carteles | | Alto Uribe dictador | | Trávelin diagonal superior izquierdo |
| 2:13 | Jóvenes frente a ESMAD | Nos están matando | | Jóvenes enfrente y a ESMAD, en primer plano contraste de vestuario | Zoom out Calle - Ciudad Humo - Puño en alto Color - Vestuario de protección |
| 2:36 | Loma Dignidad Bandera ondea | Nuestros Héroes no tienen capa | Banderas | Multitud Mujer al centro sosteniendo la bandera | Zoom in Color Mujer sonriente Atrás manifestaciones |
| 3:01 | Joven de PL atrás tropel | Por la gente en Siloé | Usa casco, gafas y un bate de beisbol | Primer plano joven y segundo atrás cuerpos atentos a responder | Primer y segundo plano Neblina o humo Húmedo |
| 3:06 | Mujer encapuchada Bandera | Ni un minuto de silencio | | Miradas de frente | |
| 3:12 | Cuatro jóvenes encapuchados Mano en ato | Repudio para todos aquellos que causaron la muerte | | Cuerpos jóvenes de pie y con el puño en alto en la calle en la movilización social | Plano general Movimiento por efecto |

Síntesis:

Nos Están Matando es una obra audiovisual de DENUNCIA/ AFECTO, que nace desde el sentimiento de angustia colectiva en el encuentro que permiten las redes sociales desde el formato del En Vivo.

Esta obra nace en el En vivo de Yeiner Belalcázar con la improvisación de una lírica sensible, clara y agrega un tono de puteria por la injusticia, creación colaborativa entre Mr. Kandy, Ustedes Band y Mr. Klaje, Antes del primer minuto hacen su primera declaración: “somos pacifistas” e identifican a las juventudes populares que luchan como Primera Línea son sus héroes sin capa, denuncian la masacre contra esas juventudes y aclaran que no ya no quieren al gobierno porque el desarrollo no existe para ellos y que se pretende hacer un cambio político sin precedentes en Colombia en un cambio de congreso.

Figura 11

Secuencia articuladora de sentido del reconocimiento a la humanidad de las juventudes que luchan.



3. Conclusiones:

Las obras audiovisuales analizadas son documentos de memoria nacional reciente, son productos culturales con intenciones claramente expuestas y argumentadas desde multiplicidad de códigos como la música, la literatura, la danza, la fotografía, consulta de fuentes documentales, otras formas de gestión e intercambio comunitario.

El reclamo hacia el Estado colombiano y la comunidad internacional es claro ¿Por qué diablos la horrible noche no cesa? Mientras la horrible noche no cesa son estos cantos expresiones de resistencia cultural y a la vez un grito de auxilio a quien pueda hacer algo.

Dejan en claro que están sucediendo asesinatos y desmembramientos como prácticas de eliminación de las juventudes populares y el estado colombiano prospera en su discurso hegemónico de criminalización de las juventudes, presentándolos en los medios de comunicación como desadaptados sociales y peligrosos criminales. Mr. Kandy se suma a este argumento, aportando desde su lírica “Lo estamos haciendo en paz, pero qué va, la policía y el ESMAD disparan a matar... mataron.” “RCN dice que estamos de fiesta en las protestas y la Oea no se manifiesta” y así como se pierde la esperanza en ayuda humanitaria internacional, creció la esperanza en un “Un país que trasciende y sueña con la paz”.



Como una forma amorosa de proteger la vida, los puntos de resistencias se convirtieron en escenarios de circulación de artistas, obras de teatro, payasos, performances, exposiciones de fotografías, micrófonos abiertos, conciertos, madres que llevaban las bibliotecas de sus hijos para compartir con las infancias que también habitaban los puntos

Figura 12

Secuencia articuladora de sentido de solidaridad y reconocimiento para todas las personas que están de pie y por lo que no están, llamado solidario al reconocimiento.



Los Puntos de Resistencia ofrecieron experiencias comunitarias e Interculturales significativas para las múltiples formas de expresión popular se vieron en cada punto, siendo tal vez la primera vez que tantas voluntades y personas se juntan por el otro, por cuidar a otra persona, muy probablemente ni siquiera le conoces, pero aún así te diste cuenta que te importa.

Se generaron redes de solidaridad alrededor del cuidado de las juventudes, por medio de cadenas de producción de alimentos que se compraban desde “vacas”, que son recolecciones de dinero, acopio de alimentos para llevar a los puntos, mercar y organizar; muchas mujeres salieron en sus bicicletas de carga transportando alimentos de una punta de la ciudad a la otra y así mismo, con los insumos médicos.

Una fila inmensa de profesionales salió a servirle a las personas que estaban en ese nivel de confrontación de la violencia pública, sin condiciones para responder a la gramática de guerra que el Estado presentó con su exacerbado armamento; entonces médicos, enfermeros, auxiliares, especialistas, odontólogos, abogados, periodistas y muchas personas de las comunas más populares, se unieron para proteger la vida de todo este personal.

Como una forma amorosa de proteger la vida, los Puntos de Resistencia se convirtieron en escenarios de circulación de artistas, obras de teatro, payasos, performances, exposiciones de fotografías, micrófonos abiertos, conciertos, madres que llevaban las bibliotecas de sus hijos para compartir con las infancias que también habitaban los puntos; la cereza sobre el pastel la puso LA Universidad Pal’Barrio, cuando incluso la ciencia se junto con la plebe de Colombia.

Toda esta transformación y vinculación de extraños se configuró en reconocimiento de las luchas populares, las luchas de las juventudes que levantaron el amor y el interés en el otro y así su vida no sea perfecta, se asume al otro como hermano/hermana y como manifiesta las integrantes del Artefacto Social de la Olla Rodante “La solidaridad no es un acto de caridad es ayuda mutua por un bien común el bienestar de todos”

Referencias

- Acaso, M. (2018). *Pedagogías invisibles: el espacio del aula como discurso*. Los libros de la Catarata.
- Amnesty International.(2021). *Cali: in the epicentre of repression human rights violations during the 2021 national strike in Cali, Colombia* Recuperado de: <https://www.amnesty.org/es/documents/amr23/4405/2021/es/>
- Canal 2 Cali. (2021, 4 de mayo). *La Policía ataca con disparos a manifestantes en Siloé, Cali - Colombia #ParoNacional*. [Video].YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QbT8WQgMDNg>
- Cano Díaz, S. D. (2021). *Habitar lo (Im) posible: sobre la revuelta del 21N y la emergencia de futuros encarnados*.
- Carbachi, J. (2020). *La danza urbana como escenario de sentido y autoconocimiento en adolescentes y jóvenes en condición de vulnerabilidad social de la comuna 20 en Santiago de Cali*.
- Correa C. (2021). *Gobierno impugnará fallo que suspendió el decreto sobre asistencia militar*. W Radio.
- Guamán, A., Martín, S., y Aragoneses, A. (2019). *Neofascismo: La bestia neoliberal*. Siglo XXI de España Editores.
<https://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/gobierno-impugnara-fallo-que-suspendio-el-decreto-sobre-asistencia-militar/20210724/nota/4153589.aspx>
- Muñoz, R. D. V. (2001). *Información pulsional y teoría de los códigos*. Cuad. Fac. Humanid. Cienc. Soc., Univ. Nac. Jujuy, 17.
- Nat, (2021, 3 de mayo). *Mataron a Nicola Guerrero, Smad Asesino*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=x9I9CuR2foE>
- Noticias Caracol, (2021, 29 de mayo). *Iván Duque ordenó máximo despliegue de asistencia militar en Cali*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hatvRCKPig8>
- Ramírez, Paola. (2019). *Sistematización de la Experiencia: Construcción de Ciudadanía, Desde el Arte en el Centro Cultural Fe y Alegría “Abriendo Puertas”* (2009 – 2018)
- Tecnosfera, (05 de mayo 2021). *Anonymous y Netblocks denuncian caída de internet en Siloé (Cali)*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/tecnosfera/novedades-tecnologia/paro-nacional-anonymous-y-netblocks-denuncian-caida-de-internet-en-cali-586174>
- Torrado Santiago. (28 mayo 2021). *‘Vidas robadas’, el réquiem con el que Doris Salcedo honra a los muertos de las protestas en Colombia*. El País. (Cultura -Protestas en Colombia) <https://elpais.com/cultura/2021-05-28/vidas-robadas-el-requiem-con-el-que-doris-salcedo-honra-a-los-muertos-de-las-protestas-en-colombia.html>
- Universidad Distrital, Facultad de Artes (12 de septiembre de 2020). *Interculturalidad y decolonialidad: Introducción al debate; con Catherine Walsh*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dctlupAFET4>
- Verón. *Semiosis Social 2*. (2013). *ideas, momentos, interpretaciones* (P.SAICF Ed. 1 ed.).

SILOÉ RESISTE A TRAVÉS DEL TIEMPO



Isabella Albán Hernández

Socióloga de la Universidad del Valle. Integrante del equipo del Museo Popular del barrio Siloé desde el año 2017. Es coautora del libro *Siloé resiste a través del tiempo, Memoria Visual*. Actualmente, trabaja con el equipo del Museo Popular en el desarrollo de una aplicación digital, la cual dará acceso a la historia del barrio Siloé, a través de un mapa interactivo con un recorrido virtual.

Memoria visual de la ladera de Cali

Para no olvidar el pueblo del que venimos, al pueblo que pertenecemos y la clase de pueblo que debemos ser.

—María Raquel Castro Pérez

Resumen

Este artículo presenta los resultados de la investigación sobre memoria visual de la comuna 20, llevada a cabo por el Museo Popular de Siloé, la cual se titula “Siloé resiste a través del tiempo”. Es la primera vez en la historia de la ciudad que se hace el esfuerzo colectivo de indagar sobre diferentes perspectivas fotográficas en álbumes familiares, periódicos y publicaciones académicas en un barrio abandonado y marginado. Pese a un sinnúmero de dificultades sus habitantes han resistido a través del tiempo.

La memoria visual rescata sus múltiples experiencias de autogestión, sus procesos comunitarios y su construcción popular. Porque la memoria del pueblo es una práctica política, un hecho activo de denuncia, de reivindicación, de reconocimiento, que permite interpretar los acontecimientos socio-históricos particulares de la ladera.

Desde esta perspectiva, la memoria es un acto rebelde que se opone a la narrativa hegemónica y estigmatizante sobre Siloé.

Palabras clave: investigación popular, memoria visual, intervención urbana, museo.

Abstract

This article presents the results of the research regarding the visual memory project of community 20, conducted by the grassroots community center: Museo Popular de Siloé. The research project is titled “Siloé continues to defy through the times”. It is the first time in the history of the city that a collective effort was initiated to inquire and gather information regarding the different perspectives of the people who reside within the neighborhood of Siloé; Photographs from family albums, newspapers, and academic publications were all utilized for this investigation effort, to depict the experiences, lives, and memories of the people and families who continue to live with in the marginalized and often times abandoned neighborhood of Siloé. Despite their countless difficulties, the inhabitants of Siloé have continued to defy throughout the times.

Visual memory defines the struggle of many, and continues to give them strength while emphasizing the importance of recognizing and fulfilling the identity of their shared community. Because the act of preserving memory is a political practice, which in itself is an active process of reprehension, vindication, and recognition, that is able to interpret the particular socio-historical events of the community of Siloé through the context of its collective memory. By defending the peoples’ memory of Siloé, defines its collective identity, which in turn is an act of rebellion which opposes the hegemonic and stigmatizing narrative of the community.

Keywords: qualitative research, visual Memory, urban intervention, museum.

El Museo Popular de Siloé

Hemos creado un museo que visualmente identifica esta localidad alegre, rumbera y echada pa'lante.

—David Gómez (fundador del Museo)

Figura 1

Líder social David Gómez en el Museo Popular de Siloé (Archivo MPC)



Estallido social y Artes Populares

El Museo Popular de Siloé es un espacio comunitario fundado en el año 2000, por el líder social del barrio David Gómez, para dar a conocer la historia del territorio y alimentar la memoria. Es un espacio vivo de construcción de la memoria del barrio de Siloé, un lugar para jugar, cantar, gritar, escuchar, reírse y aprender. El museo es una propuesta de captar la mirada del mundo hacia un territorio que ha sido segregado y estigmatizado en Cali, Colombia.

Es un proceso en permanente movimiento donde se construye y reconstruye la memoria desde la

población nativa y sus visitantes, quienes interactúan a través de cada paso de hombres y mujeres que dejan su huella en la historia del barrio.

A través de cada uno de los objetos se va contando la historia de Siloé, para que lo negativo no se repita y para que lo positivo se mantenga. En los objetos usados se refleja lo vivido. Los objetos son tesoros de vidas y dan testimonio de ellas, que se pueden tocar, palpar y reutilizar en el juego.

Al igual que los objetos no tienen una sola dimensión, la memoria tampoco es una sola, sino que cada

recuerdo individual hace parte de ella, cada persona absorbe la historia del espacio y la adecua a su pensamiento, sus experiencias y convicciones. En este sentido, el Museo Popular es un recolector de historias inscritas en el territorio hasta en cosas que las personas desechan, pero que no merecen morir ni ser olvidadas.

El Museo también es multidimensional y no se recoge solo en su lugar de exhibición, si no que su alcance se expande al territorio general de la Comuna 20 y desde una performatividad estratégica pasada por caminatas, conservación y exhibición de objetos, registro audiovisual diario e investigación popular, en una intención decidida por captar la mirada del mundo hacia un territorio que ha sido segregado y estigmatizado.

Por esta razón, en el museo tomar fotografías y videos no es algo simplemente permitido, sino una obligación, para que ayuden a mantener la memoria histórica del territorio. Es un proceso en permanente movimiento, donde se construye y reconstruye la memoria desde la población nativa y sus visitantes, quienes interactúan a través de cada paso de hombres y mujeres que dejan su huella en la historia del barrio. El Museo Popular vincula su propia historia con la memoria de la ciudad de Cali, porque “Cali es Cali, señores, y la loma también”.



Figura 2

Celebrando el carnaval de diablos, tradición en el barrio Siloé (Archivo MPC)

Construyendo memoria

En el Museo Popular de Siloé se trabaja para preservar y fortalecer la memoria de la comunidad, uno de los principales objetivos de la investigación fue visibilizar las memorias del barrio Siloé a través de la construcción, preservación y difusión del patrimonio cultural inmaterial desde la construcción de un registro de memoria visual.

Desde el año 2016 se empezó a trabajar de la mano con la comunidad para recuperar y preservar un archivo fotográfico de la comuna 20, desde una perspectiva Siloé es la comuna 20, ya que este tiene una

carga histórica y de memoria, la cual lo posiciona por sobre cualquier nombramiento institucional.

El libro *Siloé resiste* a través del tiempo, recupera y rescata la memoria visual de Siloé a través de la consulta de archivos fotográficos institucionales y álbumes familiares. Con el objetivo de empoderar a la comunidad de manera participativa e interactiva mediante talleres de memoria e identidad cultural. Además, prolonga el patrimonio cultural y genera nuevos conocimientos sobre la historia de la ciudad de Cali a través de la visibilización y representación de una comunidad que ha sido marginada y estigmatizada.

Figura 3

Portada del libro *Siloé resiste*



Figura 4

MIOCABLE en Siloé



Figura 5

David Gómez

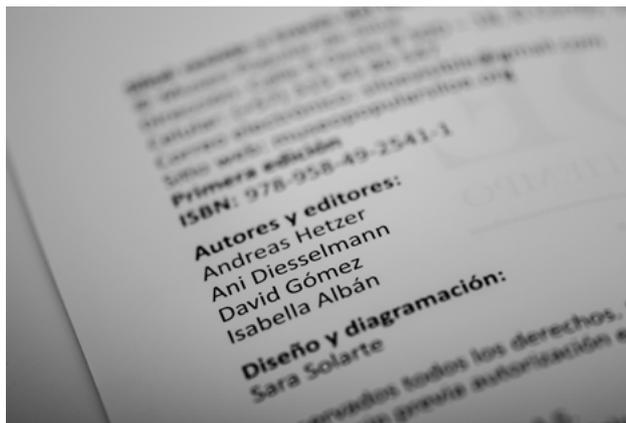


Figura 6

Autoras y autores

El proceso de construcción del archivo de memoria visual tomó alrededor de 5 años, en los cuales el colectivo del Museo Popular recurrió a diferentes fuentes de información como las expuestas en la siguiente gráfica:

Figura 7

Fuentes consultadas

Nota. Fuente: elaboración propia



Los vínculos sociales con la comunidad para llegar a tener acceso a los diferentes álbumes familiares e instituciones barriales, se conformaron en el proceso de intervención urbana que el Museo Popular adelanta desde el año 2000 cuando fue fundado por David Gómez, historiador popular y activista activo y permanente del barrio desde hace más de 40 años, su trabajo se orienta principalmente en la visibilización de Siloé al mundo y la creación de la memoria a través de rutas turísticas y de objetos comunitarios expuestos en el Museo.

Los primeros pasos para la construcción del archivo se dieron en el seminario de memoria visual de la Comuna 20 en el año 2017, en la Universidad del Valle, el cual, fue una iniciativa del profesor Andreas Hetzer y la profesora Ani Dießelmann, donde se estudiaron las diferentes formas de memoria visual a través de archivos fotográficos de diferente índole.

En el marco del seminario se vincula Isabella Albán socióloga y exhabitante de Siloé, quién por medio de sus lazos con el barrio consigue fortalecer el archivo fotográfico y catalogar con relatos de los y las habitantes del barrio los primeros archivos.

El resultado de este trabajo ha sido la recopilación de aproximadamente 2.300 fotos con un enfoque en las fotografías del siglo pasado. Las fotos análogas fueron digitalizadas y guardadas en el archivo según el orden sistemático de las fuentes de origen. Se puede pretender —y se arriesga quizás demasiado— que se ha podido recopilar la colección fotográfica más completa de una comuna de Cali hasta ahora. Un gran tesoro que requiere más atención profesional para servir como parte del archivo de la ciudad.

A través del proceso de construcción del archivo de memoria visual, se fortalecieron los vínculos sociales dentro del barrio y se creó una identidad nueva de Siloé que lo posiciona como un barrio de resistencia en un contexto local, nacional e internacional.

Conclusiones

Se entiende la fotografía como arte y fuente documental e informacional que tiene capacidad del registro visual de construir memoria e identidad, la fotografía es un artefacto cultural.

Este libro tuvo como objetivo principal fortalecer la memoria, para visibilizar los procesos culturales de la comunidad y al mismo tiempo dar diferentes perspectivas de convivencia basadas en la paz y la cooperación.

A través del proceso de construcción del archivo de memoria visual, se fortalecieron los vínculos sociales dentro del barrio y se creó una identidad nueva de Siloé que lo posiciona como un barrio de resistencia en un contexto local, nacional e internacional.

Además, se trabajó en el empoderamiento de la comunidad de manera participativa mediante talleres de memoria e identidad cultural. Prolongando el patrimonio cultural y generando nuevos conocimientos sobre la historia de la ciudad de Cali a través de la visibilización de una comunidad que ha sido marginada, "La memoria visual de Siloé rescata sus múltiples experiencias de autogestión, sus procesos comunitarios y su construcción popular. Porque la memoria del pueblo es una práctica política, un hecho activo de denuncia, de reivindicación, que permite interpretar los acontecimientos socio-históricos particulares de la ladera. Desde una perspectiva, la memoria es un acto rebelde que se opone a la narrativa hegemónica estigmatizante sobre Siloé. Este libro forma parte de esta rebeldía." (Hetzer et al., 2021)

Referencias

Castro Pérez María Raquel-Habitante del barrio Siloé. Hetzer A., Diesselmann A., Gómez D. y Albán I.(2021). *Siloé resiste a través del tiempo, memoria visual*. Ingeniería Gráfica.

DANZAS DE RESISTENCIA INMUNITARIA EN LA CULTURA EUROPEA



Aitor Erkizia Aranburu

Profesor de filosofía en San Sebastián, País Vasco, Máster en Filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona.

La forma de ser (con) otro se confunde con la identificación en abstracciones colectivas como clubs deportivos o de fans, la conciencia de clase, género, ideologías, nacionalidades, movimientos reivindicativos, partidos, líderes, aficiones, etc.

Resumen

Este artículo lo componen, por una parte, una breve introducción sobre las relaciones entre comunidad e identidad y, por otra parte, una aproximación a la hipótesis de Juan Antonio Urbeltz, que interpreta ciertas escenificaciones y bailes rituales del continente europeo desde su función disuasoria contra amenazas infecciosas o plagas. Las coreografías invocan la fauna insectil que pretenden disuadir, permitiendo la transfiguración de los participantes y la reintegración de la comunidad. El baile se revela como una potencia política.

Palabras clave: comunidad, identidad, danzas populares, inmunidad.

Abstract

This article is composed, on the one hand, of a brief introduction on the relationships between identity and community and, on the other hand, of an approach to Juan Antonio Urbeltz's hypothesis, who interprets certain ritual performances and dances of the European continent from its conjuring function against infectious threats or plagues. The choreographies invoke the arthropod fauna that they intend to calm down, allowing the community to reintegrate and the transfiguration of the participants. Dance is revealed as a founding political action.

Keywords: community, identity, popular dances, immunity.

Comunidad y Diferencia

Ya casi no se distingue entre lo común y lo idéntico. La forma de ser (con) otro se confunde con la identificación en abstracciones colectivas como clubs deportivos o de fans, la conciencia de clase, género, ideologías, nacionalidades, movimientos reivindicativos, partidos, líderes, aficiones, etc. Se entiende lo común como aquel rasgo, pasión, interés o aspecto de la identidad en el que dos personas se reconocen sin contradicción. Lo mutuo tendría la forma de un triángulo, en el que cada parte de la relación binaria se reflejaría en la otra por la mediación especular de una tercera idea. De este modo, del otro se obtiene únicamente el idealizado e inofensivo reflejo de los propios contornos.

Sin embargo, queriendo eludir en lo posible una lectura moralizada del concepto, se da a entender que, para la psicología, la antropología, etc. lo común, es el lugar real que se aspira a ocupar, dominar o cumplir en el otro, mediante el juego a muerte de la individuación. Esposito (2012), al interpretar la concepción batailleana de la comunidad, habla de un deseo de ruptura de los límites que lo “hacen ser”, un principio de disolución en lo otro que pugna con el instinto de conservación.

Se puede observar en el amor, en la amistad, en la rivalidad, en el crimen vengativo, en la vecindad, en el cuidado, en lo filial, en la consanguinidad o en cualquier otra relación humana primordial, en las cuales, más que la identificación, lo que rige es la *agonía por la diferenciación en el otro*. La invasión mutua y el desdibujamiento violento, son en ellas una premisa fundamental para poder llegar a diferenciarse y ser en un lugar común y, así, llegar a ser en esta “apertura” más “verdaderos” de lo que fue cada uno (Esposito, 2012).

Lo que abisma a los sujetos entre sí, es su compartida incapacidad para designarse con certeza y sostener sus discursos en el lenguaje del otro. Esto es lo que Lacan (2014) denomina su “tragedia común”. Una relación está abocada, por la mutua necesidad que se tienen sus miembros para poder seguir siendo unos a través de los otros. Sostienen sus existencias gracias al deseo de aquello que les falta del otro, que en todo destino compartido, es una carencia correspondida. De este modo, *ser* implica la lucha del deseo contra la acción supresora que ejerce el Otro sobre el sujeto, una angustiada lucha contra la indiferenciación, la igualación, la desaparición en lo común.

Así, se concluye que aquello que los sujetos tienen en común, más que lo que les asemeja, es la amenaza inminente de su abolición mutua. Y la comunidad es, justamente, su necesario reverso, el entramado de relaciones que yerguen los sujetos sobre este principio disolvente, gracias al poder diferenciador del deseo.

De hecho, el problema de la identidad deambula en torno al *anhelo por llegar a ser quien uno es*, que aquí se vislumbra como el lugar diferenciado de cada uno en la comunidad y, a su vez, imposible de designar. Si no se puede saber con certeza a qué lugar se pertenece, qué se puede ser en realidad, se debe a que tal designación exigiría la plena abolición subjetiva. Es por ello que cada *paso* hacia la realidad del ser diferenciado, como pueda ser la entrada en la comunidad a través de los ritos iniciáticos, conlleva paradójicamente una pérdida del propio ser.

La comunidad mucho antes que un ideal, un sinónimo de reciprocidad en el plano material, o del tipo de convivencia que ha superado el egoísmo, los deseos particulares o el conflicto de interés, ya era y sigue siendo en todas partes una fuerza divisoria de parentescos, de ordenamientos culturales, de ritos o de lenguajes. De hecho, es en la *crisis sacrificial* o *crisis de la diferencia* donde Girard (2005) ve el principal signo de descomposición de las comunidades ancestrales.

Lo esencial en el sacrificio, consistiría en detener el contagio de la violencia recíproca, que trae a la comunidad una escalada de represalias vengativas y su consiguiente disolución. Para ello, se escogen víctimas rituales marginales como extranjeros (el *pharmakos* griego), prisioneros de guerra o jóvenes no iniciados, dada su falta de vínculos con allegados que los puedan vengar (Girard, 2005). Habría en la institución sacrificial un rudimento inmunológico que pretende mantener a raya al principio disolvente de lo común.

Allá donde una comunidad se desmiembra y entra en fase de crisis sacrificial o diferencial, cuyo claro ejemplo es la tragedia griega, nunca faltan, como causa o metáfora, epidemias, invasiones extranjeras, plagas, incendios, tempestades o sequías (Girard, 2005). La enfermedad y la violencia antropogénica se han confundido siempre, por su alta transmisibilidad. Ambas requieren de un corte en la cadena de contagio, un gesto higiénico de separación con lo impuro y lo mortífero, capaz de fundar a la postre morales, culturas o civilizaciones.

Sin embargo, ahora que la crisis diferencial se aproxima, con las cotas de uniformización cultural y globalización alcanzadas, hacia un tiempo inhabitable, las únicas medidas para detener sus crecientes consecuencias biosanitarias y climáticas parecen centrarse, precisamente, en la desarticulación de las comunidades. Obedece a una lógica perversa.



Figura 1

Derecha: *Cortejos por las casas y máscaras de carnaval en los pueblos de la región de Hlinecko (Chequia)*, por Vojancová, I. (2007), recuperado de <https://ich.unesco.org/es> [Fotografía]. Izquierda: *Mascarada en Barkoxe (comunidad de Sola)*, por Araolaza, O. (2010), recuperado de <https://dantzan.eus/> [Fotografía].

Hipótesis de las danzas inmunitarias de Juan Antonio Urbeltz

Una vez situado en la institución sacrificial de las comunidades primitivas el rudimento de un primer mecanismo inmunitario contra la violencia disolvente y su alta contagiosidad, se comienza a atisbar la función ritual conjuradora que debieron tener en sus inicios las danzas tradicionales que han perdurado hasta hoy. La fecunda cantidad de evidencia que el coreógrafo y etnólogo J.A. Urbeltz (2000; 2001); y M. Urbeltz, (2012) ha aportado a esta hipótesis, asombra por sus implicaciones con respecto a las ciencias sociales y, sobre todo, teniendo en cuenta el panorama actual, por la vigencia arquetípica que redescubre en el arte popular.

La unidad cultural que muestran las diferentes expresiones del folclore europeo en su indumentaria, en sus bailes y coreografías, en ciertos personajes, en creencias, cuentos y leyendas, melodías, instrumentos o canciones, se remonta a la colonización de los primeros pueblos de agricultores neolíticos llegados hace unos ocho o diez mil años al continente (Urbeltz, 2001). En su expansión a lo largo de costas y cursos fluviales incorporarán nuevas técnicas de

cultivo, domesticación y forja de metales, herederas de las grandes civilizaciones hidráulicas del Próximo Oriente. Urbeltz (2001) ubica en los nuevos focos de desequilibrio ecológico que surgen de la falta de regeneración de los ecosistemas, de las concentraciones poblacionales en aumento, del cultivo intensivo de cereales y hortalizas, de las obras de drenaje o de la tala de bosques, el foco de la creciente amenaza microparasitaria capaz de diezmar poblaciones y desestructurar comunidades enteras.

Desde estas zonas inhóspitas de la periferia, geografías donde se asentaría el Caos primordial con sus diabólicos moradores, el mal acosaba a las poblaciones neolíticas en su variedad metafóricamente equiparable: insectos, epidemias, plagas, hambre e invasiones militares. Por ello, una exhaustiva compilación de pruebas filológicas, coreográficas y arqueológicas, lleva a Urbeltz (2001) a proponer la siguiente procedencia para la danza ceremonial europea:

Por un lado, la vemos unida a una preocupación constante por impartir orden y tranquilidad, conjurando el Caos (que bajo expresiones tan absolutas como pueden ser una plaga de langostas, una sequía, una riada o una epidemia de malaria) amenaza la continuidad de la vida: y, por otro,



Figura 2

Derecha: Joaldunak en Ituren (Navarra), por Etchecolonea, J.M. (2007), recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Zanpantzar> [Fotografía].
Izquierda: Mamuthones del carnaval de Mamoiada (Cerdeña), por Freger, C. (2011), recuperado de <https://www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann/> [Fotografía].

parece que su destino es el de combatir las tendencias a la desvertebración y pérdida de cohesión e identidad colectiva, buscando la integración del cuerpo social mediante expresiones coreográficas adecuadas. (p. 13)

La amenaza parasitaria era el abono político que nutría a la comunidad en los procesos reintegradores que propiciaban el carnaval y los bailes de espadas, entre otros, de la cultura popular europea. Urbeltz (2000) sostiene que el carnaval oficia la época invernal de la poda, un momento determinante para el futuro rendimiento de los cultivos y la eliminación de las acumulaciones larvarias, y con el cual se buscaría “reproducir la microfauna artrópoda insectizándose a través del artificio del disfraz” o de la máscara sustitutoria.

Muestra de ello es, la abundante presencia del caballito (junto con la vaca, el oso, la cabra etc.) en las expresiones carnavalescas de todo el continente, personaje o disfraz augural, conjurador del mal, asociado a la devastadora plaga de langostas (Urbeltz, 2000) (véase Figura 1). Con la polifacética caracterización del insecto y la puesta en escena de sus estragos, se pretendería hacer valer lo que Girard (2005) denomina *efectos miméticos* de la violencia. Epidemias y plagas son tomadas de la experiencia como alegorías sacralizadas de la violencia disolvente, y se imita su poder, esta vez, para tratar de controlarla o expulsarla de la comunidad.

De ahí la santificación de la crueldad en el carnaval. Por todas partes la representan grupos insectizados de hostigamiento y cobro de aguinaldos conjuradores, como puedan ser los *mamuxarro* de Unanu (Navarra), que apalean a cualquiera por la calle para que los recompensen, o los *Schurtendiebe* de la comarca suiza de Löschentel, que saquean al pueblo desde el bosque. El cobro violento del aguinaldo está lleno de ambigüedad, ya que, como por una parte dice Urbeltz (2000), esconde una alegoría “de la acción predatoria insectil” pero, a su vez, sirve como fuerza de disuasión para la recolecta de una ofrenda augural contra epidemias y plagas venideras. En suma, a través del disfraz, la violencia primordial es imitada y transformada

...a través del disfraz, la violencia primordial es imitada y transformada en una potencia acreedora que hace cumplir con los deberes comunitarios y restablece el orden.

Figura 3

Ziripot, el gigante Miel-Otxin y los Txatxo en actitud hostil (Lantz, Navarra), por Iraola, J. (2011), recuperado de <https://dantzan.eus/argazkiak/lantz-inauteriak-2011> [Fotografía].



en una potencia acreedora que hace cumplir con los deberes comunitarios y restablece el orden.

Tal y como señala Urbeltz (2001) algunos de estos personajes son paradójicos, ya que enmascaran la amenaza que pretenden conjurar, encarnan la fauna artrópoda pero, a su vez, están equipados con artefactos para su disuasión. Los *joaldunak* de los pueblos navarros Ituren y Zubieta, al igual que muchos personajes análogos del continente, cuentan para el combate con una cola de caballo o de vaca y con la protección de cencerros (véase Figura 2). Hacia finales de enero, recorren el pueblo de caserío en caserío, anunciando la venida del carnaval y purificándolo de epidemias y malos espíritus.

Finalmente, una de las figuras sacrificiales de más calado en el carnaval vasco, es Miel-Otxin, el gigante de Lantz (Navarra). Un muñeco de paja de tres metros de altura representa a un bandido que, con su caballo al lado, extorsionó la aldea hasta que una sublevación le dio muerte. Durante la fiesta un portador no para de bailarlo en el desfile, y el martes de carnaval se parodia su juicio (antaño recibía un linchamiento)

y se lo incinera. Para terminar, los *txatxos*, máscaras insectiles, bailan un *zortziko* alrededor de la hoguera (véase Figura 3).

La quema del maniquí de paja es, según Eliade (2009), un ritual agrícola muy difundido desde centros culturales como Egipto, Siria o Mesopotamia, y se puede encontrar por toda Europa ejemplos de figuras extranjeras que, por visitar las eras, son envueltas en paja, o amenazadas entre burlas con el linchamiento y la muerte, u obligadas al pago por su liberación. Extranjeros y bandidos son prototipo de la dualidad en la víctima expiatoria, encarnación de los males y, a la vez, su inocente remedio. Por una parte, la farsa que los culpabiliza descansa sobre la necesidad inmunitaria de descargar sobre alguien, sin peligro de contagio, el excedente de violencia intestina que asola la comunidad, pero por otra, representan el peligro supresor de lo Otro.

Urbeltz (2001) ve en Miel-Otxin una versión burlesca del *pharmakos* griego, un falso culpable “dispuesto para el sacrificio en el caso de que la ciudad sufra algún tipo de amenaza de hambre, peste o calamidad”,

a la vez que la encarnación de estas mismas. El actual carácter cómico del carnaval no es más que un vago recuerdo de la sagrada arbitrariedad del poder inmunitario y creador.

Sin embargo, hay algo en esta experiencia primordial de la muerte y de lo mutuo que la ciencia niega fatalmente. No entiende su ambigüedad, que la vida y la comunidad pasen por la apertura mortal al otro, que sea en la inminencia de la disolución común donde uno puede llegar a ser lo que es. En lo común solo ve supresión, y no su lado fundante. El mal, la violencia o lo sagrado no son para ella potencias generadoras, sino tan solo un problema a erradicar.

Es más, una vez relegado el fenómeno contagioso al campo biosanitario, la proximidad o el contacto no son ya más que un mero error, un obstáculo evitable, un accidente. Se encuentra tan solo una objeción en lo que contamina, una patología, nunca ya la doble fuerza salvífica y corrosiva que tenía lo impuro para el saber ancestral. Girard (2005) recuerda que, para las sociedades primitivas, “una única y misma substancia es a la vez lo que ensucia y lo que limpia, lo que hace impuro y purifica” (p.43). En cambio, para la virología, que olvida este fondo experimental, la exposición mortal a la violencia o a los agentes patógenos es tan solo un riesgo absurdo.

Pero, realmente, pocas cosas son tan peligrosas como este olvido que posibilita la separación entre la vida y lo común. La manera distante y fragmentaria que tiene la ciencia de operar sobre la vida, de verla como un objeto aislado, inerte, y no como potencia, en la cual estar implicada a la manera ritual. Que ya no sea vea como un problema biosanitario tras una epidemia, y que la manera de abordarlo consista en establecer un estado de excepcionalidad científica, la suspensión de la vida y la prohibición de la comunidad. No le puede extrañar a nadie que tanta falta de perspectiva, sea o no interesada, estalle tarde o temprano como un huracán de violencia supresora y generatriz.

Es indispensable, ahora más que nunca, recordar aquella milenaria intuición inmunológica, que englobaba la enfermedad como una potencia política. Se comprobó en el baile de frutas (Yuaki Muinaí) del pueblo murui-muina, en la amazonia colombiana. Se trata de un ritual terapéutico grupal cuyo fundamento está en la fuerte capacidad de propagación

de epidemias y enfermedades atribuidas a agentes externos como espíritus de animales, plantas u otras entidades (García, 2016). Por su acción performativa los *aires de enfermedad*, que van de los males infecciosos, parasitarios, tóxicos, alérgicos y traumáticos, hasta la rabia, la envidia, el aburrimiento, los celos, la locura o la guerra, son devueltos a la periferia selvática, lejos de la comunidad.

Los animales de presa y sus instintos agresivos encarnan en el baile, indistintamente, la amenaza tanto microparasitaria como depredadora que suponen los pueblos rivales o, más actualmente, la presencia del ejército, guerrilleros, narcotraficantes, extractores de recursos, comerciantes o demás agentes invasores (Tobón & Kuro, 2020). Las piezas de caza, símbolo del potencial peligro disolvente, son introducidas por los visitantes en la ceremonia purificadora, y su carne contaminante se transforma en alimento y acto reintegrador para la comunidad. Así lo cuenta el líder indígena Leopoldo Silva Kudiramena (como se citó en Tobón & Kuro, 2020)

Entre los muchos propósitos del baile está el de rechazar las influencias de lo que nos puede hacer mal, contaminar, de la violencia, el odio, la rabia, las reacciones de furia contra los demás, emborracharse, pelear, engañar, robar, mentir, agredir; los rituales están dirigidos a alcanzar la unidad social, la felicidad y curar las mentes (p. 13).

Nos extraña, desde un punto de vista médico, que la gripe, la rabia o el odio, quepan indistintamente en la categoría de enfermedad. El contagio, además de la patología infecciosa, engloba también fenómenos emocionales y espirituales. Al parecer, más que sus consecuencias biológicas en el plano individual, lo que preocupa de las enfermedades y constituye su denominador común es la violencia que introducen en la comunidad. Su extinción, la borradora de los límites entre lo humano y lo periférico, aumentaría la letalidad del contagio de los agentes agresivos y patógenos. Es por ello que la potencia curativa debe residir, según el saber ancestral, en la unidad política y la permanencia diferenciada de las relaciones sociales.

Eso que parece una superstición, que un baile pueda curar y prevenir contra infecciones, es la política actuando como un sistema inmunitario. Y aunque en la excepción científica que se vive haya sobrado o



Figura 4

Ezpata-Dantza honorífica en Donostia (País Vasco), por Bravo, G. (2019), recuperado de <https://dantzan.eus/kidea/kezka/ezpata-dantza-urrezko-2019> [Fotografía].

haya resultado ser un freno para la gestión, la acción común diferenciadora ha sido durante miles de años un fundamento sanitario. En el fondo de estos mecanismos mágicos encontramos, como diría Girard (2005), una *empiricidad religiosa*, e incluso una relación causal sumamente eficiente y contrastada entre la cohesión social y la prevención de enfermedades.

Según esta intuición inmunológica, la comunidad debe nutrirse del mal que combate. En el rito de entrega de caza del Yuaki Muinaí (García, 2016), cuantas más bestias se aporten a la ceremonia y se transformen en alimento purificador, mayor será la fortaleza defensiva y curativa adquiridas por la comunidad. La acción reintegradora del baile ordena la agresividad común, el principio disolvente, y cuanto más impureza sea capaz de integrar, mayor será su vigor.

Esta parece ser también la función de los bailes de espadas, un ejemplo de las múltiples ceremonias que se danzan alrededor del continente con fines anti-infecciosos. Se tiene, por un lado, entre los Calusari (caballitos) de Rumanía, a una figura del mudo llamado *mutul*, portador de una espada con la que “persigue a los niños y golpea a los bailarines que se equivocan”, imitando la actitud de un “mosquito que utilizando su espada como agujón, procede a la vacuna o inmunización contra las fiebres de la malaria” (Urbeltz, 2000, p. 504). Y, por otro lado, en las Morris Dances (bailes de moros) de Inglaterra, se encuentran agrupaciones de bailarines equipados con palos y espadas, acompañados por un caballito, en representación conjuradora de los caóticos habitantes del moor, el pantano (Urbeltz, 2000).

Emparentada con estos bailes está, así mismo, la Ezpata-Dantza (baile de espadas) vasca. Las protagonizan agrupaciones de *bailarines-tábano* que se atacan y defienden entre sí con sus espadas y palos. Urbeltz (2000) ha concluido que su uso no se corresponde con el arte marcial de la espada, sino que,

agarrándolas tanto del filo como de la empuñadura, o zarandeándolas frente a la cara, imitan la naturaleza del agujón (véase Figura 4). También sirven, más que para combatir, para que el *buruzagi* (maestro del baile) pueda tender puentes entre los integrantes agarrados por los filos. Así, se observa que el instrumento que infecta y el que encadena entre sí a los bailarines es el mismo. Representa la doble naturaleza de la contaminación, la necesidad y el peligro del principio disolvente.

Finalmente, algunas de las Ezpata-Dantza contienen una parodia sacrificial de muerte y resurrección, alzando al *moro muerto* sobre una peana de espadas trenzadas o, también, sobre los propios brazos de los bailarines (véase Figura 5). En este último caso, el primer bailarín sacude los tobillos del cadáver “por la necesidad de imprimir movimiento a lo que



Figura 5

El número Txakarrankua de la Ezpata-Dantza de Leitza (Navarra), por Atlas de las Danzas de Navarra (2014), recuperado de <http://www.dantzatlas.navarchivo.com/eu/node/905> [Fotografía].

simbólicamente está inanimado” (Urbeltz, 2000, p. 586). Ni la vida ni la comunidad se sostendría sin su fondo agónico, y por ello, estos bailarines animan una y otra vez lo que sacrifican, provocan sin parar el retorno de la violencia primordial.

Conclusiones

Al observar bailes tradicionales o cualquier ceremonia popular, se suele pensar que se está ante procesos estéticos que identifican entre sí, a los participantes o a los asistentes. No obstante, estudios sobre su procedencia lo desmienten y aclaran que la pertenencia a una comunidad pasaba por el enmascaramiento, por la pérdida de individualidad y la encarnación en figuras del principio disolvente, o por la muerte y la resurrección en un lugar común imposible y velado por el tránsito ritual. Muestran que la identidad no es un compendio de atributos o ideas colectivas para la demarcación de la mismidad, sino el ser o la función diferenciada que se alcanza en la comunidad a través de procesos de posesión, de conversión en otro.

Sin embargo, la mirada folclorizante de la modernidad, borra todo este potencial arquetípico, los reduce a estándares étnicos y culturales para la customización personal.

Erradica de las ceremonias el principio de disolución que las constituye, la peligrosidad fundante de lo común, para proteger a sus usuarios con la mansa uniformización de las costumbres, los cánticos y los atuendos. Su estetización, es decir, la separación que opera entre el viejo potencial político de estas ceremonias y su apariencia, no se corresponde con el desinterés del juicio estético, sino con una intencionalidad consciente de domesticación cultural.

Referencias

- Eliade, M. (2009). *Tratado de historia de las religiones morfología y dialéctica de lo sagrado*. Cristiandad.
- Esposito, R. (2012). *Communitas origen y destino de la comunidad*. Amorrortu Editores.
- García, O. I. (2016). Danzando fakariya: Los bailes uitotos como modelo de organización social en la Amazonía. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 45 (1), 39-62. <https://doi.org/10.4000/bifea.7805>
- Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado*. Editorial Anagrama.
- Lacan, J. (2014). *El Deseo y su interpretación: 1958-1959* (1ª edición). Paidós.
- Tobón, M., & Kuro, M. (2020). Reaccionar a los patógenos: El baile de frutas -Yuak+-de los Murui-Muinai y la curación del peligro. *Revista ClimaCom*, 7(19), 01-35.
- Urbeltz, J. A. (2000). *Los bailes de espada y sus símbolos: Ciénagas, insectos y «moros»* (p. 615 p.). Pamiela.
- Urbeltz, J. A. (2001). *Danza vasca: Aproximación a los símbolos*. Ostoa.
- Urbeltz, J. A., & Urbeltz Arregi, M. (2012). *Crónlech vasco y zorro japonés: De Jorge Oteiza a Akira Kurosawa*. Fundación Museo Jorge Oteiza.



Educación e investigación en Artes Populares



LA DESDEFINICIÓN DE LAS ARTES POPULARES Y SU CARÁCTER CONTEMPORÁNEO

Hacia una posibilidad de comprensión



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 en Cali-Colombia. Actualmente es coordinador del Centro de Investigaciones del IPC

...se puede entender que las denominadas artes populares existan por defecto con relación a las bellas artes, no solo como oposición a la definición de arte sino de clase, es decir, de acceso a la educación en las artes y lo que es más delicado, a la validación casi unitaria de una determinada organización de la sensibilidad.

Resumen

Las siguientes páginas están dedicadas a dilucidar algunas de las principales discusiones que se han venido gestando en el Instituto Popular de Cultura, especialmente en los últimos años y a propósito de las discusiones motivadas en el marco de la meta aprobada en el Plan de Desarrollo Distrital 2021-2023, *Cali unida por la vida*, consistente en la conformación de 4 semilleros de investigación. Sin precedentes en el IPC y desde el diseño de la coordinación del Centro de Investigaciones con el apoyo de la dirección, se proyectó esta meta para todas las escuelas y en la cual han participado de manera álgida representantes de todas las instancias del instituto, tanto de los procesos de formación en el diplomado en Investigación y educación popular, como al interior de los semilleros de investigación.

De esta manera, el lector se encontrará a continuación con discusiones del orden de la investigación y la educación en artes populares, la definición negativa del arte popular en relación con las bellas artes, distinciones acerca del carácter popular del arte, su diferencia con el arte de masas y su carácter contemporáneo. Finalmente, a manera de sugerencia, también se propone un modelo de orden lingüístico conceptual para interpretar las artes populares, una arriesgada apuesta con el ánimo de producir una posibilidad inédita para la comprensión y experiencia de las artes populares.

Palabras clave: artes populares, artes de masas, desdefinición del arte, juegos de lenguaje, contemporáneo.

Abstract

The following pages are dedicated to elucidating some of the main discussions that have been taking place in the Instituto Popular de Cultura, especially in recent years and in connection with the motivated discussions within the framework of the goal approved in the district development plan 2021-2023, *Cali unida por la vida*, consisting of the formation of 4 research hotbeds. Unprecedented in the IPC and from the design of the coordination of the Research Center with the support of the management, this goal was projected for all schools and in which representatives of all instances of the institute, both from the training processes in the diploma in Research and popular education, as well as within the research hotbeds.

In this way, the reader will then find discussions of the order of research and education in popular arts, the negative definition of popular art in relation to the fine arts, distinctions about the popular character of art, its difference from art of masses and its contemporary character. Finally, as a suggestion, a model of conceptual linguistic order is also proposed to interpret the popular arts, a risky bet with the aim of producing an unprecedented possibility for the understanding and experience of the popular arts.

Keywords: popular arts, mass arts, undefinition of art, language games, contemporary.

El arte popular contra la definición de arte

Para nadie es un secreto que lo popular suele asociarse a lo vulgar, a lo pobre, a lo marginal, a lo inculto, al gusto de las masas sin educación. Esa valoración no solo obedece a una distinción de clase, sino, principalmente, política, en lo cual se ha querido buscar de manera innecesaria una comparecencia entre determinadas ideologías, el arte y cultura popular en general.

De esta manera, se puede entender que las denominadas artes populares existan por defecto con relación a las bellas artes, no solo como oposición a la definición de arte sino de clase, es decir, de acceso a la educación en las artes y lo que es más delicado, a la validación casi unitaria de una determinada organización de la sensibilidad. Esta definición, que significó el entrenamiento de experiencias sensibles en función de la disposición racional, academicista y eurocentrista, ponía en el centro a los criterios canónicos basados en la perfección como la belleza¹, la armonía y la simetría, a diferencia de las artes populares,

1. Entiéndase por belleza la organización de la experiencia sensible a manera de ordenación de la diversidad en la unidad. Para ampliar, véase (Hutcheson, 1992).

Figura 1

Comparsa En Cali Somos Tradiciones y Culturas ¡Ve! Fundación Cultural Andina Killari en el marco del desfile del Carnaval de Cali Viejo en el año 2018.



que no da el lugar privilegiado a las abstracciones académicas, sino a los procesos relativos a las formas de vida comunitaria y sus expresiones.

Ello no implica ni significa, necesariamente, que las artes populares se deban a posturas ideológicas unificadas, como los marcos de interpretación que muchas veces se suelen usar para su comprensión; basados en una clase social o tendencia ideológica que rechaza todo acercamiento académico o tradición extranjera que indudablemente ha alimentado las formas de vida de las cuales surgen las prácticas culturales

como el arte. Esto quiere decir que, independiente de la opiniones o gustos que cada uno pueda tener de dichas influencias, estas mismas son innegables al momento de hablar incluso de identidad. Por eso, reaccionar negando este tipo de influencias extranjeras, no sería más que responder a un prejuicio con otro, y aun peor, otra manera de atropellar el carácter histórico y tradicional de las prácticas artísticas y las formas de vida de las comunidades a las cuales se refieren y que también resaltan dichos valores.

Entonces, no se trata de romantizar ni el folclor, ni mucho menos las comunidades en las cuales siguen latentes dichas prácticas artísticas ligadas a las tradiciones, al menos no como un elemento exótico digno de un espectáculo propio de la extrañez y distancia cultural, como si se tratara de un fetiche. Entre otras cosas, porque lo popular en una cultura, incluidas las artes, no corresponde a ninguna clase social determinada, aunque en principio se asocie mayoritariamente a las clases sociales más vulnerables o denominadas clases populares.

Dicho esto, resulta importante insistir en la naturaleza y definición del arte popular, ligada en contraposición al denominado arte culto, que, en principio, como ya se dijo, da origen a la definición de arte desde una concepción académica, eurocéntrica, elitista y hegemónica. Esa que pone las técnicas al servicio de criterios ligados a la perfección y que se ve reforzada por una racionalidad ilustrada que se propone el control de todo campo de conocimiento, y la sensibilidad no escapa a ello como se puede ver en esta concepción de arte. Por paradójico que parezca, aún se pueden encontrar algunos representantes de esa postura contraria a las artes populares en escuelas de artes populares, que además continúan trabajando tanto a nivel “creativo” y pedagógico bajo presupuestos técnicos de la vieja Europa central del siglo XVI que ya ni importa en la misma Europa ni en las propias escuelas de las denominadas bellas artes.

¿será necesario acaso encontrar el puente entre el denominado arte culto y las artes populares? ¿Eso equivaldría a intentar justificar las prácticas, las formas de vida que encarnan, sus metodologías, sus técnicas y sus discursos desde el academicismo institucional y sus regulaciones con aspiraciones de universalismos?

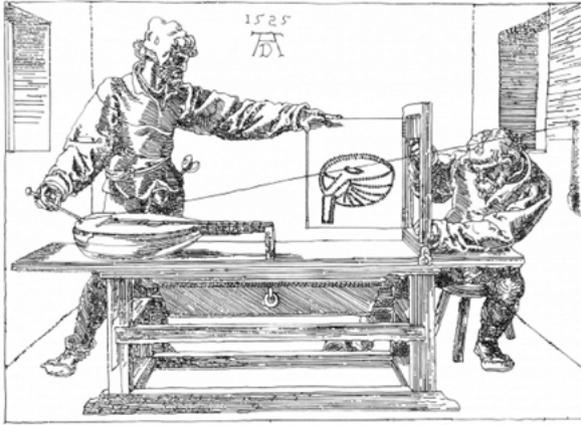


Figura 2

Máquinas de dibujo Portillón de Durero, que consistía en un hilo tensado pasado por una polea sujeta a la pared.



Figura 3

Artista esbozando cuerpo humano.

Es decir, la repetición del complejo colonial ahora en manos de dogmáticos descendientes de comunidades locales, bastante vulneradas, por cierto, por esas mismas concepciones indiferentes con las comunidades.

De esta manera, se advierte esa vieja consideración del arte como un arte alto y arte bajo, a la forma en que lo desarrollan algunos teóricos como Novitz (1989) y Levine (1988), al asumir una jerarquía no solo entre las prácticas artísticas, sino además en estilos. Por ello, no se puede afirmar que haya existido una estética oficial o académica para las artes populares como ha sucedido con las bellas artes desde categorías como la belleza y lo sublime, es decir, que no se pueden enfrentar estas dos concepciones de manera comparativa, pues funcionan bajo presupuestos, concepciones y criterios muy disímiles, que, en todo caso, significa algo similar a enfrentar de manera comparativa un cantante de ópera contra un trovador.

Lo popular no es lo inculto

Ante lo dicho hasta este punto, quizá cabe preguntarse ¿será necesario acaso encontrar el puente entre el denominado arte culto y las artes populares? ¿Eso equivaldría a intentar justificar las prácticas, las formas de vida que encarnan, sus metodologías, sus técnicas y sus discursos desde el academicismo institucional y sus regulaciones con aspiraciones de universalismos? Antes de intentar responder tales preguntas, vale recordar que todo discurso académico con relación a las prácticas artísticas, nace desde la misma práctica comunitaria donde se dan y se viven tales expresiones, que posteriormente se filtran desde exigencias técnicas, conceptualizaciones y abstracciones académicas en función de unas

concepciones que no son necesariamente las de las comunidades, sino las de una élite educada bajo tales principios. Así pues, como lo considera Castro (2002), “Lo que en una época es arte popular en otra se transforma en arte culto o, dicho de otro modo, buena parte del arte hoy considerado culto fue en su origen arte popular” (p.435).

Siguiendo este importante argumento de Sixto Castro (2002), se puede considerar que este sea el caso de muchas de las obras que se exhiben en los museos, que en su principio tuvieron funciones sociales, religiosas y/o políticas. De tal manera que son las distintas instancias del mundo del arte quienes deciden el carácter culto o popular de las obras, en lo cual también entrarían lo que Bourdieu (1988) denominó como “criterio y bases sociales del gusto”.

Todo esto obliga a retomar la clasificación del arte culto como “high art” o buen arte y el arte popular como “low art” o arte malo, de forma que a las primeras corresponden, por ejemplo, las obras ceñidas por el canon u obras canónicas como sucede en las artes plásticas con ciertas técnicas de dibujo como las destinadas a reproducir o imitar una manera de perfección las proporciones y la anatomía, o lo mismo equiparable a determinadas técnicas en música, danzas y teatro. Esto sería justamente lo más opuesto en principio a las artes populares, en cuanto reproduce ese discurso eurocéntrico, tecnicista, clasicista y alejado de las comunidades. Por eso, en dicha clasificación no deja de resultar interesante el hecho que, parafraseando a Castro (2002) dentro del denominado arte culto existan muchas manifestaciones de arte malo y buen arte dentro del arte popular, que por tanto hacen injusto, como suele hacerse, que bajo



Figura 4

Arte popular en la cultura mexicana (Catrinas).

estos argumentos se catalogue a las artes populares como facilistas, poco rigurosas e indisciplinadas.

La perfección ha sido, al menos hasta el siglo XIX, el criterio de base de toda definición de belleza que ha dominado históricamente las distintas concepciones de arte. Esto tiene otras caras como la de las artes populares en cuanto expresiones plurales, sin homogeneidad y que, por tanto, dejan en el terreno del relativismo contextual toda posibilidad de comprensión, desconociendo así la tradicional jerarquía.

De esta manera, la definición que atañe a las artes populares no sería tanto de tipo ontológico (definición de un tipo de arte), sino que apunta a sus condiciones epistemológicas (maneras de conocer) que pueda ofrecer, pese a referirse a la identidad de las comunidades, que, por cierto, no son fijas. Esto ha generado uno de los prejuicios más frecuentes que se ciernen sobre la experiencia que suponen las artes populares, en cuanto experiencia estética que se plantea y concentra en la satisfacción y estimulación emocional, es decir, una experiencia más directa no mediada por la reflexión o abstracciones que exijan cierta educación para la apreciación, pues no se busca esto último sino la afección para un público inculto.

Esa innegable satisfacción estética que indudablemente proporcionan las artes populares de manera más inmediata que el arte culto, estaría, como considera Shusterman (2000), más allá de los estereotipos del arte popular como ilegítimo o degradante. Así, desde la reflexión estética del gusto, el de las artes populares obedece a unas premisas y contextos que no se ciñen a los principios reguladores del arte culto o canónico, el de la academia y las reflexiones intelectuales. Por el contrario, la estética de las artes populares, a la manera que se mencionó, siguiendo a Castro (2002), no solo satisface criterios de la tradición, sino que, además, enriquece tales conceptos que lo legitiman desde sus valores estéticos, que por

demás alimentan los del denominado arte culto, aunque luego este último se erija como adalid y terreno exclusivo en la construcción académica de valores estéticos y artísticos. Por eso, vale destacar que tales valores como la belleza, la gracia e incluso lo sublime, que se encuentran en el arte culto, también se encuentran en las artes populares. Dicho de otro modo, arte bueno y arte malo existe en el arte culto y las artes populares por doquier, así como ambas están plagadas de genios y mediocres.

Arte popular y arte de masas

Otra instancia de suma importancia en la determinación de lo popular, son los medios masivos y su industria, principalmente en la creación de productos culturales estandarizados para una masa pasiva, es decir, creando un gusto masivo y homogéneo. Así pues, resulta necesario entonces distinguir entre arte popular y arte de masas, para ello además de partir de Castro (2002), vale la pena recurrir a Carroll (2000), para quien, de manera muy general, el arte popular es el de la gente común, el que le gusta a mucha gente, el que surge de manera espontánea de las comunidades en sus prácticas, mientras el arte de masas, que sería una de sus expresiones, es el producido y distribuido de manera masiva.

Lo anterior advierte que todas las sociedades han tenido artes populares, pero el carácter industrial de los dos últimos siglos, cuenta como característica esa posibilidad de masificar los públicos, asunto que, según Carroll (2000), supone un nivel ínfimo de gusto, sensibilidad e inteligencia. Esto, porque el arte de masas se caracteriza por su pasividad a diferencia del arte “genuino” que requiere actividad del espectador y el público en general, lo que además supondría en este último la posibilidad de crítica que, según esta interpretación, no tendría el arte popular, pues

debido a su masificación perdería también el carácter original de las obras. Cabe anotar, que estas consideraciones de grandes teóricos se plantean más en sentido crítico con el arte de masas y no tanto con el arte popular propiamente.

Tal como advierte Castro (2002), el carácter industrial del arte popular lleva a una indistinción entre este y arte de masas, en la cual la estética se articula en esas plataformas, en una comparecencia de las nuevas tecnologías y el arte culto. El riesgo de esas comparecencias es propiamente su estandarización como sucede con la denominada en los medios masivos “música popular”; entiéndase música de despecho, guasca, parranda, carrilera y demás, lo que sería equivalente a decir que la música popular es la que goza de mayor popularidad y además impulsada por los medios, la industria y las propias modas.

Esto ya en sí constituye una paradoja, pues lo popular no obedece a la expresión del pueblo de manera auténtica, sino la narrativa y el libreto de los medios de consumo masivo, conformando así los prejuicios y estereotipos, que el discurso de élite concibe para las artes populares, como expresiones que carecen de autonomía y valor, pero principalmente, la naturaleza propia de toda práctica artística como un sitio de resistencia social. Visto lo popular de la manera como se ha mencionado desde la industria, quedaría en el mero plano del negocio como suelen hacer muchos “gestores” culturales del mundo del espectáculo, que, so pretexto de buscar una proyección social de las artes, exhiben un afán económico y un tratamiento de las prácticas artísticas populares como un espectáculo de divertimento pasajero, que solo queda para la foto en las plataformas y no construye procesos comunitarios ni considera los procesos que ello implica a nivel de investigación y conocimiento.

Un dato curioso e interesante al respecto que han trabajado algunos autores como Gans (1974), es la advertencia en que la cultura popular tiene efectos negativos en la alta cultura, pues en su apropiación la degrada, que es lo mismo que hace el arte culto con las artes populares, por lo que se podría entender la siguiente afirmación de Scruton (2001): “la genuina tarea de la alta cultura es perpetuar la cultura común de la que surgió, no como la religión sino como arte” (p.155), así pues, se entiende también que para proteger esa alta cultura en las artes esta deba acudir a valores estético artísticos como la belleza, desde la cual se da un carácter erudito excluyente y opuesto al carácter popular en las artes. Esto, además, con el ánimo de evitar las trivializaciones como parece haberlo hecho la fotografía con la pintura figurativa y las apropiaciones kitsch, con lo cual de paso se niega que lo popular tenga sus propios valores, aunque estos no sean del orden del discurso académico o supongan y exijan cierta erudición.

...el carácter industrial del arte popular lleva a una indistinción entre este y arte de masas, en la cual la estética se articula en esas plataformas, en una comparecencia de las nuevas tecnologías y el arte culto.



Figura 5

"Representantes de la música popular".



Nota. Fotografía: Joseph Lozada Delgado



Figura 6

Camilo Duarte y Dayana Quiroga Fundación Cultural Andina Killari en el marco del desfile del Carnaval de Cali Viejo en el año 2018.



Figura 7

Comparsa En Cali Somos Tradiciones y Culturas ¡Ve! Fundación Cultural Andina Killari en el marco del desfile del Carnaval de Cali Viejo en el año 2018.

De este modo, de nuevo las artes populares supondrían una gran carencia, como es su incapacidad de concentrar la atención en una estética cuyo placer esté mediado por formas y contenidos intelectuales. Esto implicaría además un detrimento cultural reflejado en públicos pasivos susceptibles de fáciles persuasiones a nivel masivo, es decir, que los productos de las artes populares advierten un gusto menor, con lo cual este discurso legitima y se burla de la propia ignorancia que fabrica y atribuye a las comunidades.

En consecuencia, lo popular sería lo Kitsch, lo de mal gusto, lo que advierte falta de educación y criterios para un adecuado juicio estético, que solo puede generar experiencias y sensaciones falsas, pues como bien decía Adorno (1975), a las masas se le niega el goce dado el resentimiento y que por tanto les queda lo popular como entretenimiento y narcótico. Así, en las artes populares no se trata a la manera de Benjamin

(1982), del recogimiento del arte, sino de la disipación propia de alguien incapaz de sumergirse en la obra a quien solo le queda una falsa ilusión, como si el arte mismo ya no fuera, como siempre lo ha sido, el terreno de la imaginación donde se pone en juego y en entredicho toda realidad posible.

Entonces, frente a la legitimidad de la experiencia estética de las artes populares y la propia del arte “culto”, también se acusa a las artes populares de efímeras e inestables, es decir, que supone un grado de satisfacción y gratificación poco genuina, ante lo cual bien se podría responder que toda expresión artística e incluso, como lo consideraba Epicuro², todo placer supone una gratificación y las temporalidades de según qué placer puede ser más o menos duradero, pero en todo caso con una temporalidad generalmente no tan prolongada. Ahora bien, una acusación frecuente a las obras de arte popular (no tradicional) es su falta de permanencia, por no cumplir uno de los preceptos más aceptados de las funciones históricas del arte como es su aspiración a la inmortalidad, su triunfo sobre la muerte, la capacidad de perpetuarse a partir de la creación e incluso emular a Dios.

2. Para Epicuro los placeres se clasifican en: naturales y necesarios, otros naturales y no necesarios, otros ni naturales ni necesarios sino movidos. Por naturales y necesarios entiende aquellos que apaciguan las aflicciones como la bebida a la sed; por naturales y no necesarios aquellos destinados al deleite como pueden ser las comidas suntuosas; y por no naturales ni necesarios a los destinados exclusivamente a satisfacer “necesidades” artificiales. Para ampliar, véase Epicuro (2018).

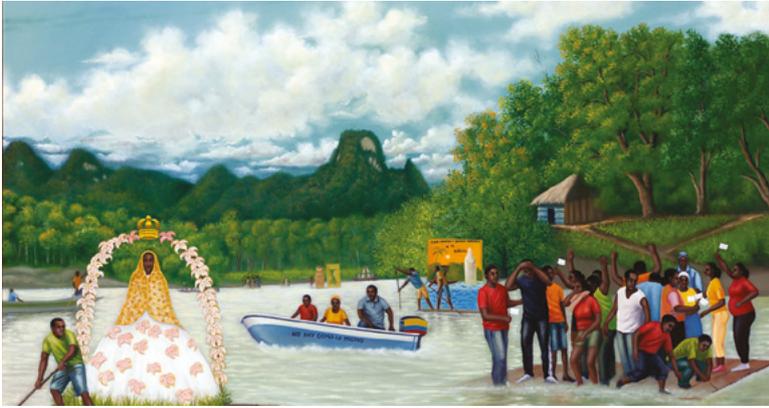


Figura 7

Festival BAT (British American Tobacco Colombia) de Arte Popular.

Lo contemporáneo en las artes populares

Justamente, tratándose del carácter misional del IPC, y su función de salvaguardar el patrimonio artístico y cultural desde cuatro prácticas de arte popular y tradicional, entra una discusión respecto a lo temporal que siempre vale la pena dar. Bien es sabido que, en general, frente a lo tradicional hay quienes piensan que se trata de verdades originarias y esencias que las prácticas deben respetar de principio a fin, evitando alterar esos principios, y quienes, por el contrario, consideran que no hay esencia en tales prácticas sino desarrollos históricos, contextos en los cuales las mismas comunidades modifican determinados procedimientos y expresiones. Máxime cuando se tratan como prácticas artísticas que, por tanto, suponen experimentación y desarrollos creativos, no en función de la celebración de técnicas tradicionales ni de los criterios de perfección que ello supone, sino mejor y en sintonía con el propósito de las artes contemporáneas, la disrupción, el desorden y el sabotaje de las estructuras desde las cuales institucionalmente la cultura organiza las experiencias sensibles, incluidas las artes populares.

Vale la pena decir acá que, precisamente hoy, hablar de intemporales en el arte, resulta mejor un homenaje a otros momentos y lógicas donde predominaban concepciones canónicas y esencialistas, donde los valores artístico estéticos, además de plantearse a manera de dogmas, gozaban de aspiraciones universalistas y ontológicas que, por cierto, desconocen la naturaleza propia de las artes populares como expresiones comunitarias, contrario a las bellas artes y las “artes cultas”, pues en estas últimas son las teorías, la institucionalidad y la academia quienes deciden sobre ese mundo del arte.

De este modo, el devenir propio de las artes populares y tradicionales no significa que las mismas se encuentren desactualizadas, pues son tan contemporáneas como todas las prácticas que se hacen y refieren a su propia época, la actual, tendiendo a sus necesidades y exigencias históricas que suponen sendas transformaciones práctico-teóricas. Pareciera, además, que el arte popular debe dirigirse a públicos masivos a cuyas expectativas debería obedecer a una inmediata inteligibilidad, como si se tratara de nuevo de un distractor y un narcótico que solo puede ofrecerse a manera de contenidos fáciles, pero no sugerencias de juegos con formas, como si, a la manera que lo advierte Bourdieu en *La distinción* (1988) “tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógica y cronológicamente orientadas hacia un *happy end* y se reconoce mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas” (p.30).

Ante esto cabe preguntarse: ¿será acaso que lo realmente significativo exige ciertas complejidades que a su vez suponen cierta distancia con la cotidianidad? De lo cual vale decir que, al igual que la filosofía, el arte refleja problemas y búsquedas humanas de la sensibilidad que solo pueden surgir desde la vida “real” y compartida, con las mismas dificultades que ello supone. Por eso, la seriedad del arte popular no proviene de unas meras búsquedas intelectuales, sino, por el contrario, de su función básica social y las rupturas que estas implican para la configuración de la realidad y el mundo, pero siempre como una continuidad entre arte y vida.

Indudablemente no se trata en este escenario del artista como un genio encerrado en su taller cuya genialidad es tan única como su obra, ni mucho menos del esclavo de la técnica que anula toda posible

creatividad en búsqueda de un dogma o canon de belleza a manera de perfección con toda la carga de moralina que ello supone, pues lo bello y lo bueno se corresponden³. No, en cuanto al artista popular no se define por esos aspectos sino por hacer las veces de puente, por traducir a nivel artístico la propia sensibilidad de las comunidades y establecer juegos posibles con ello, como corresponde a un artista. Es decir, que en esa posibilidad entre lo objetivo de su contexto y la subjetividad como artista, no atiende tanto a las abstracciones formales como a las propias sensibilidades de las comunidades, desde las cuales surgen las prácticas artísticas como forma de vida y no como aplicación de principios teóricos formales, sin con ello decir que no dialoga con principios y tradiciones muchas veces académicas, que además también alimentan sus experimentaciones creativas.

Ahora bien, el arte popular igualmente posee estandarizaciones de carácter formal y estructuras que se convierten en ocasiones en principios para las prácticas, pero sin olvidar jamás que son herramientas de carácter metodológico, siempre al servicio de concepciones epistemológicas, que en las artes populares en todo caso tiene a las comunidades en el centro, y que, por tanto, no anula a nivel estético ni la individualidad del artista, ni el contexto al cual se refiere y al cual se debe.

Dicho todo lo anterior, se entiende que la estética e incluso una filosofía del arte, tiene mucho por decir respecto a las artes populares, pues estas no se ocupan solamente de las artes hegemónicas y de los discursos referidos a las clasificaciones modernas europeas como la de las bellas artes. Por el contrario, a la manera de Shusterman (2000) el arte popular se puede legitimar (sin que lo quisiera para darse valor) desde las experiencias estéticas, pues las artes

populares ni la estética son universales ni estáticas, sino que se deben a momentos históricos y contextos que se dan y se viven a manera de procesos.

Lo anterior cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que desde hace un poco más de un siglo, justo con el surgimiento de las denominadas vanguardias, el arte se propone abolir la distancia entre arte y vida, por lo que a juicio de Fisher (2001) esa es una preocupación más actual para la teoría de las artes que la salvaguarda de la alta cultura.

Finalmente, a la manera en que lo considera Sixto Castro (2002), cuyas reflexiones han guiado gran parte del presente documento, la importancia de las artes populares reside fundamentalmente en su oportunidad, pertinencia y necesaria invitación a la revisión del concepto de arte, no como considera por momentos Castro, como arte de masas, sino como prácticas comunitarias que reflejan esas sensibilidades desde formas de vida.

Las artes populares como juegos de lenguaje comunitario

Lo dicho hasta acá no significa que en las artes populares no se encuentren valores estéticos, por el contrario, son tantos los criterios como las expresiones de la sensibilidad de las formas de vida relativas a cada comunidad. Por eso, quizá sea aplicable a nivel metodológico la consideración de Yves Michaud (2002) acerca del *relativismo objetivo* en las artes contemporáneas. En este caso, la comprensión de las artes populares estaría supeditadas a las *relatividades* de cada comunidad, donde se viven de manera *objetiva* unas prácticas y expresiones sensibles con sus propios lenguajes según sus formas de vida⁴, que

3. En la Grecia clásica la expresión Kalós Kagathós se empleaba para significar la fusión de lo bello y lo bueno como una búsqueda moral y espiritual. Para ampliar, véase Platón (1986).

4. Entiéndase por forma de vida, la significación que sobre esta noción tiene Wittgenstein, como una forma de habitar desde la cultura las distintas prácticas lingüísticas según su contexto, lo que significa entender el arte como una más de las prácticas sociales en constante relación con otras prácticas culturales. Para ampliar, véase Wittgenstein (2008).

Como sucede con cualquier expresión cultural y en este caso las artes populares, se demanda una racionalidad, una necesidad cognitiva de comprender y habitar tales expresiones con mayores herramientas interpretativas y de experiencia...

serían sus condiciones objetivas en medio de esa relatividad. De este modo, en consonancia y como aplicación del modelo que se propone a partir de la tesis doctoral del autor del presente artículo, esas formas de vida comunitarias en sus particularidades, serían equiparables a juegos de lenguaje expresivo a la manera en que lo concibe Ludwig Wittgenstein.

Como sucede con cualquier expresión cultural y en este caso las artes populares, se demanda una racionalidad, una necesidad cognitiva de comprender y habitar tales expresiones con mayores herramientas interpretativas y de experiencia, por eso, las dificultades para entender las artes populares funcionan, desde la teoría de los juegos de lenguaje de Wittgenstein, como nudos lingüísticos y de comprensión que se podrían interpretar como perplejidades. A continuación se proponen tres perplejidades a manera de características y/o condiciones de las artes populares a través de las cuales se pueden descubrir y sumergir en la comprensión y vivencia de estas artes, estas son: el *apropiacionismo* de formas e influencias, su *carácter procesual* que privilegia las prácticas y procesos siempre en desarrollo y modificación constante, y la *creación colectiva*, toda vez que en general el protagonismo tanto en la creación como en la presentación no se le atribuye tanto a los artistas, sino

a las comunidades mismas que destacan a través de sus expresiones, además del carácter transdisciplinar que ello supone.

Por otra parte, se podría decir que, en vez de referirse a la perfección y belleza de formas y acciones felizmente terminadas, es quizá más oportuno hablar de usos experimentales de estos juegos lingüísticos en favor de los procesos de producción creativa, no limitados a la reproducción de modelos y técnicas tradicionales. Incluso, considerando en el sentido de las artes contemporáneas, el error es un terreno bastante útil para la actividad experimental y creativa que implica la labor de todo artista. Esto quiere decir que lo objetivo de las artes populares, que obedecen a las formas comunitarias, no rivalizan con la subjetividad y carácter de creación intersubjetiva de las mismas.

Se trata pues, en las artes populares, de manifestaciones que se corresponden más con la estructura wittgensteiniana que supone la comparecencia entre pensamiento, lenguaje y mundo, sin la obligación de una lógica determinada, pese a que, como cualquier expresión de este orden, se sirve de herramientas (técnicas). Pero la importancia de dichas herramientas siempre es relativa al servicio de unas concepciones de vida, de intercambio según lo determinen las prácticas comunitarias y que, por tanto, explora constantemente

posibilidades como bien debe suponer el compromiso creativo de las artes en general.

Dando un poco más de alcance a esta alternativa metodológica y conceptual que se enuncia, podría ser una enorme posibilidad acudir a las razones comparativas con otras tradiciones según las influencias y cercanías de cada expresión artística, para alcanzar un nivel de comprensión mayor de tales prácticas, es decir, ver algo en función de las similitudes de sus influencias para encontrar su particularidad, su diferencia, como supone el propósito de toda comparación en Wittgenstein.

Finalmente, como invitación a explorar esta opción como marco de comprensión, es fundamental sumergirse en las formas de vida que origina cada práctica de arte popular y sus tradiciones. Por tanto, el ejercicio académico que ello supone, como es el caso de una institución como el Instituto Popular de Cultura, no se queda en el mero dar cuenta de las técnicas, sino de las concepciones y el sentido al que obedecen tales expresiones y sus herramientas que no son inmutables, pues las metodologías de creación y enseñanza tienen su fundamento en su piso epistémico, de pensamiento y de marco teórico.

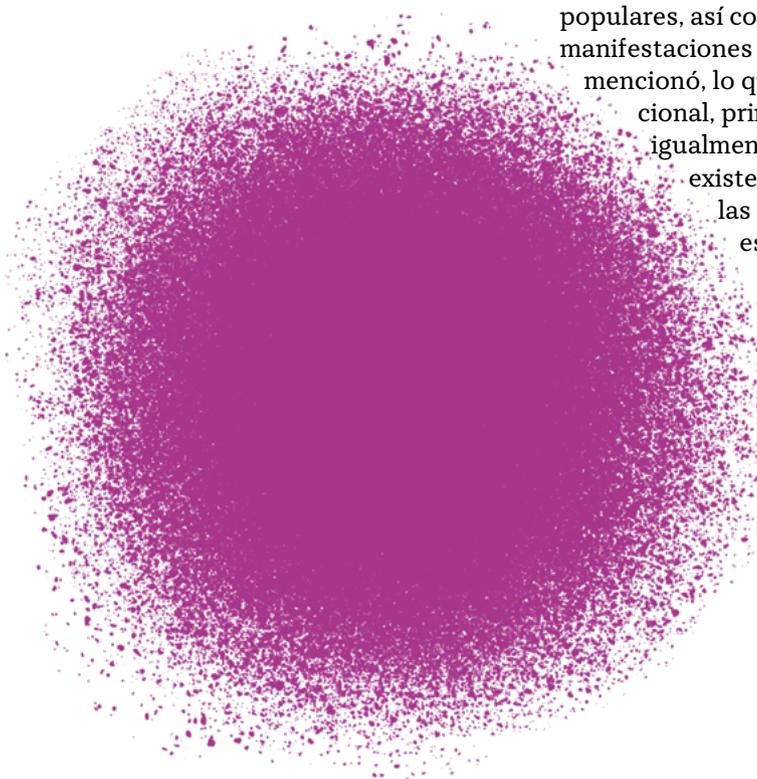
...todo acercamiento a la definición de las artes populares supone, en muchas ocasiones, una resistencia a la definición tradicional de las artes desde su origen académico, ilustrado y eurocéntrico.

A manera de conclusión

Muchas cosas se podrían concluir de todo lo dicho, pero ante todo de las preguntas, que son siempre el insumo más importante para pensar la naturaleza de lo popular desde los tópicos tratados. Así, se empezará por concluir que todo acercamiento a la definición de las artes populares supone, en muchas ocasiones, una resistencia a la definición tradicional de las artes desde su origen académico, ilustrado y eurocéntrico. Igualmente, resultó importante en el desarrollo del artículo, la distinción entre arte de masas y arte popular, pese a que muchas veces se considera que el primero hace parte del segundo, en todo caso se estableció por popular las expresiones de formas de vida espontánea de las comunidades y por arte de masas aquel producido para su consumo masivo.

Otra conclusión del presente documento, apunta a que el arte popular no es arte inculto, por el contrario, la estética de las artes populares, a la manera que se mencionó siguiendo a Castro (2002), no solo satisface criterios de la tradición, sino que, además, enriquece tales conceptos con sus experimentaciones a nivel creativo, pedagógico, patrimonial e incluso transdisciplinar, no en vano hoy, las instituciones de enseñanza en artes, miran con insistencia las denominadas artes populares, así como en política los focos se ciernen sobre las manifestaciones populares, sin olvidar además que, como se mencionó, lo que se ha considerado arte de manera institucional, primero fue en su origen arte popular. Por eso, igualmente se concluye que arte bueno y arte malo, existe en el mal denominado arte culto y también en las artes populares por doquier, así como ambas están plagadas de genios y mediocres.

Finalmente, se puede decir que quizá el mayor aporte del texto ha sido la invitación a mirar las artes populares desde el modelo propuesto, basado en la teoría de los juegos de lenguaje de Wittgenstein, pues constituye una arriesgada pero oportuna propuesta que, con toda seguridad, exigirá un futuro desarrollo y ojalá una elaboración teórica de gran utilidad incluso a nivel pedagógico.



Referencias

- Adorno, Th. (1975). *Teoría Estética*. Versión castellana de Fernando Riaza, Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (1982). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de M^a Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus.
- Carney, J. D. (1994). "Defining Art Externally", *British Journal of Aesthetics*, 34, pp. 114-123.
- Carroll, N. (1998). *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press.
- Carroll, N. (ed.) (2000). *Theories of Art Today*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press.
- Castro J. S. (2002). *Reivindicación estética del arte popular* *Revista de Filosofía* Vol. 27 Núm. 2 (2002): 431-451 450 sexto.qxd 02/12/02 15:05 Página 450
- Cohen, T. (1999). "High and Low Art, and High and Low Audiences", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, pp. 137-143.
- Collingwood, R. G. (1978). *Los principios del arte*. Traducción de Horacio Flores, México, FCE
- DANTO, A. (1973). "Artworks and Real Things", *Theoria*, 39, pp. 1-17.
- Davies, S. (1991). *Definitions of Art*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- Epicuro. (2018). *El placer y la felicidad*. obras selectas. Madrid, Editorial Verbum.
- Fisher, J. A. (2001). *High Art versus Low Art*, en B. Gaut y D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York, Routledge, pp. 409-421.
- Gans, H. J. (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books.
- Greenberg, C. (1986). "Avant-Garde and Kitsch", en *Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago, Chicago University Press.
- Hutcheson, F. (1992). *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*. Madrid, Tecnos.
- Kant, I. (1961). *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira, Buenos Aires, Losada.
- Kaplan, A. (1972). "The Aesthetics of Popular Arts", en J. B. Hall y B. Ulanov (eds.), *Modern Culture and the Arts*, New York, McGraw-Hill, 2^a ed.
- Levine, L. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Macdonald, D. (1957). "A Theory of Mass Culture", en B. Rosenberg and D. M. White (eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, New York, Free Press.
- Marchán Fiz, S. (2001). "La diferencia estética en la "Fuente" y otras distracciones de Mr. Mutt", en J. L. Molinuevo, (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 81-113.
- Margolis, J. (1999). *What, after all, is a Work of Art?* University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Michaud, Y. (2002). *El juicio estético*. Barcelona, Idea Books.
- Novitz, D. (1989). "Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art", *British Journal of Aesthetics*, 29, pp. 213-229.
- Novitz, D. (1992). *The Boundaries of Art*, Philadelphia, Temple University Press.
- Ortega Y Gasset, J. (1947). *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol. III.
- Platon. (1986). *República*, libro X. Trad. de C. Eggers Lan, Editorial Grados, Madrid.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2^a ed., pp. 201-235.
- Scruton, R. (2001). *Cultura para personas inteligentes*. Traducción de Joan Solé, Barcelona, Península.
- Schaeffer, J. M. (1988). *Voz "popular" en E. Souriau*, Diccionario Akal de Estética, Madrid, Akal.
- Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Crítica.

RECONOCER TRAYECTOS DE FORMA CONSCIENTE DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CULTURALES



Olga Lucia Olaya

Licenciada en Bellas Artes-Magister en Educación- Universidad de La Sabana, con Estudios doctorales en Ciencias del Arte- Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba, actualmente es Orientadora del área de artes plásticas en el programa CREA, del IDARTES desde 2020, y docente de posgrado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas desde hace 16 años.

...¿hacia dónde ?, ¿será que es posible el reconocerse como hacedores de formación artística en perspectiva de educación popular? ¿Podrían preguntarse por la formación artística en perspectiva decolonial en el IPC?

Resumen

El Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura – IPC, de Cali, hizo una invitación especial para participar en el Diplomado sobre investigación y pensamiento en Educación Popular 2021. Esta convocatoria fue con el propósito en principio de lanzar diferentes miradas que contribuyan a resignificar la experiencia formativa del (IPC). Para lograr dicho objetivo, se puso en marcha una revisión de puntos referenciales, que nacieron de los contextos sociales e históricos de la educación popular en América Latina y Colombia. A partir de ellos se realizó un intercambio de saberes que puso, de manifiesto, algunas problemáticas en los debates existentes desde la pedagogía crítica contemporánea, en un diálogo con la gestión cultural y con diversos procesos de formación artística que se han desarrollado durante 70 años y continúan aún desarrollándose en el Instituto. Es por esto que, con este artículo, se pretende recoger ideas sólidas que surgieron del importante intercambio, partiendo de perspectivas múltiples, interculturales y decoloniales.

Palabras clave: formación artística - educación popular - interculturalidad y decolonialidad.

Abstract

The Research Center of the Popular Institute of Culture - IPC, in Cali, made a special invitation to participate in the Diploma on Research and Thought in Popular Education 2021. This call was with the purpose, in principle, of launching different views that contribute to resignify the formative experience of the IPC. To achieve this objective, a review of reference points was launched, which arose from the social and historical contexts of popular education in Latin America and Colombia. From them, an exchange of knowledge was carried out that revealed some problems in the existing debates from contemporary critical pedagogy, in a dialogue with cultural management and with various artistic training processes that have developed over 70 years and they are still developing in the Institute. This is why, with this article, it is intended to collect solid ideas that emerged from the exchange, starting from multiple, intercultural and decolonial perspectives.

Keywords: artistic training - popular education - interculturality and decoloniality.

Introducción

Una invitación del Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura, se convirtió en un especial hilo de acogida pedagógica que entusiasmó, y dispuso de una atenta escucha compartida. Cada voz arrojó singularidades, novedades, expectativas y, pero todos al unísono entusiasmo que permitió instaurar un enfoque necesario de pedagogía crítica situada, a partir de reconocer trayectos de forma consciente de las prácticas artísticas y culturales. También revisitar desde el presente diplomado: ¿cómo instalar referentes compartidos?, ¿cómo lograr que todos los participantes en el diplomado, hagan parte de esta invitación-provocación?, en especial generando preguntas, más, no buscando respuestas. Estos esfuerzos guiaron a lograr mayores comprensiones y reconocimientos en lo diverso del territorio y del lugar del campo artístico del que se hace parte como el teatro, las artes plásticas y visuales, danza y la música. Son cuatro escuelas y un horizonte de sentido compartido. Pero surgieron los siguientes interrogantes ¿hacia dónde?, ¿será que es posible el reconocerse como hacedores de formación artística en perspectiva de educación popular?, ¿podrían preguntarse por la formación artística en perspectiva decolonial en el IPC?

Estas preguntas y muchas más se indagan desde los semilleros de investigación, como nuevas premisas que instauran la incertidumbre,





Figura 1

Prácticas artísticas y culturales Instituto Popular de Cultura.

como principio de constante movilización, y reportan múltiples inquietudes desde la gestión de conocimiento; asociando prácticas y procesos de formación, creación y circulación artística en el IPC. Este Centro de investigación genera horas de vuelo al pensamiento singular que instala la educación popular desde la formación artística para la transformación social, en clave de reconocimiento de la matriz decolonial, desacomodando discursos y recursos argumentales instalados al revisitar las artes, las culturas y los patrimonios plurales de dónde se viene.

Se ha escuchado latir tensiones de dominación del saber académico sobre el saber ancestral. Muchos han transitado como formadores artísticos de la educación inicial a la educación superior, y por los sujetos encarnan y subordinan las unas a las otras, reconocen en ellas, unas mejores que otras. Recorren en el transcurrir de la vida la educación formal a la no formal, e incluso de la informal a la superior. Si bien los marcos jurídicos del ámbito educativo o laboral, disponen con altivez saberes que migran hacia lo profesional academizante, a veces ciertos saberes devienen en saberes no pulsados, solo por ejercer una disciplina por cinco años o diez. Es decir, toman en cuenta temporalidades de ofertas de formación, más su esencia no muta. Hacen teatro, música, danza, fotografía, pintura, escultura, desarrollos gráficos y, a veces, no pueden diferenciar un egresado

universitario de un egresado de una escuela del IPC, pues la impronta de lo esencial vibra en otra frecuencia, resuena la motivación, se esgrime la escucha en la transformación de subjetividades que habitan las artes con emoción, con convicción.

Los ámbitos de poder —desde el saber— se instauran a veces en el campo de las artes como saberes que violentan la naturaleza de los sujetos —expertos—, cuya base comunitaria transita por comprensiones de transformación social, a modo de laboratorios, talleres, prácticas artísticas fundantes que infieren capacidades potentes desde la necesidad de comunicar, a manera de pulsión interior, no desde lo que demanda el mercado.

Atraer la educación popular a los semilleros de investigación genera un esfuerzo por sumar lazos que anidan con fuerza las comprensiones que, desde las ciencias humanas, las ciencias sociales y las prácticas de formación, llegan a articular y promover pensamiento crítico y conocimiento. Tejen nuevos relatos que son territorios rizomáticos, plurales de sentido, pero intensos en la fuerza que emerge desde los microrrelatos situados en aula, en el currículo o en la vida del circuito artístico expandido que cada día habitamos como egresados, estudiantes, directivos o pares del mundo de las artes, las culturas y los patrimonios que vibran en una ciudad como Cali.

¿Cómo nos aproximamos al conocimiento artístico?

Matriz decolonial: Poder, saber y ser en la educación artística

El referente en la educación artística

INTERPRETACIÓN, APROPIACIÓN, COMPRENSIÓN, JUEGO, CREACIÓN, REPERTORIOS

Decolonizar el conocimiento artístico y develar el Conocimiento técnico

saber hacer – saber ser - poder circular – poder hacer- poder ser

Desde el Instituto Popular de Cultura se cuenta con la participación de varios programas que dinamizan el campo artístico y cultural de la ciudad de Cali; gracias a la presencia de egresados, estudiantes, coordinadores de escuelas, directivos y administrativos activos en el circuito artístico local. Cada uno da vida y sentido al quehacer cotidiano de las escuelas en movimiento, de sus prácticas, de sus enfoques teóricos y de la incidencia en la comunidad. Sin embargo, para este artículo se comparten conversaciones y ejemplarizantes posturas que, gracias a los primeros debates instalados, logran resaltar las decisiones existentes en ofertas disciplinares, las cuales seguramente no agotan la profundidad con la que se busca atender estas temáticas en la institución.

Por una parte, en el marco del Diplomado se proporcionaron escenarios problémicos para la comprensión de lugares de enunciación de la perspectiva actual de la educación popular y, expandir entre todos, modos de pensar y de analizar las estrategias metodológicas de las agencias de aprendizaje y de enseñanza; desde apuestas investigativas que indaguen por diversos modos de acompañar procesos de educación del campo del arte, la cultura y el patrimonio. También, se pasó por reconocer trayectos de forma consciente de algunas prácticas artísticas y culturales, lo que, a su vez, habilita a todos como interlocutores. Es de resaltar que todos los integrantes dieron cuenta de una especial capacidad de agencia para propiciar la gestión de conocimiento y la participación en estos escenarios, donde no hubo voces invisibles, donde se activó desde el pensamiento crítico, la mirada que potencia lo que son y saben, sin negociar aspectos culturales e identidades locales,

colectivas e individuales, encontrando especial eco a los semilleros y grupos de investigación existentes.

Se avanzó en procesos de resignificación colectiva con formadores e investigadores del IPC, (re)visitando los fundamentos epistemológicos, teóricos y metodológicos de la Educación Popular. Esto implicó ampliar las concepciones de lo popular y su relación con formas de resistencia a la subalternidad en la formación situada, con la finalidad de transformar prácticas formativas y de acompañamiento, vinculadas al trabajo pedagógico con personas y comunidades específicas en el marco de la formación artística.

Cuando se habla del acumulado en educación popular, hace referencia a esos principios que soportan su concepción, los cuales han sido fruto de su desarrollo histórico. Estos serían:

- Su punto de partida es la realidad y la lectura crítica de ella para reconocer los intereses en el actuar y en la producción de los actores.
- Implica una opción básica de transformación de las condiciones que crean injusticias, explotación, dominación y exclusión en la sociedad.
- Exige una opción ético-política en, desde, y para los intereses de los grupos excluidos y dominados.
- Construye el empoderamiento de excluidos y desiguales, propicia su organización para transformar la actual sociedad en una más igualitaria y que reconoce las diferencias.
- Construye mediaciones educativas con una propuesta pedagógica basada en procesos de negociación cultural y diálogo de saberes.

...la decolonialidad no inicia con la reflexión en la academia, la decolonialidad inicia en el momento mismo en que se presenta la colonialidad que se verá de una manera más detallada.

- Considera la cultura de los participantes como el escenario en el cual se dan las acciones de los diferentes grupos humanos.
- Propicia procesos de autoafirmación y construcción de subjetividad crítica.
- Se comprende como un proceso y un saber práctico-teórico que se construye desde las resistencias y la búsqueda de alternativas a las diferentes dinámicas de la sociedad.
- Genera procesos de producción de conocimientos, saberes y de vida con sentido para la emancipación humana y social.
- Reconoce dimensiones diferentes en la producción de conocimientos y saberes en coherencia con las particularidades de los actores y las luchas en las cuales se inscriben.

(Mejía, 2011)

Presentar una cartografía o mapa de lo que ha constituido la educación popular y el pensamiento investigativo, basados en este pensamiento sobre todo desde la perspectiva latinoamericana, adoptada de forma reflexiva, y no siendo la única que adoptada, lleva a indagar por aquellas fuerzas teóricas llamadas *Epistemologías Del Sur* y, de alguna manera, de los procesos de resistencia que provienen de la matriz de la colonialidad del poder y, en ese sentido, sures hay en todo el mundo y en todos los nortes, como diría Ramón Grosfoguel (2006). No obstante, Cali solo hay una.

Aunado a lo anterior, se considera relevante compartir una experiencia pedagógica que hubo acerca de pedagogías decoloniales, como ejercicio altamente significativo. Se mostró una propuesta teórica del desarrollo metodológico y todo lo que, de alguna manera articuló, combinó, presentó y mostró formativamente, como especie de invitación también a un ejercicio de reflexión académica, pero a su vez de reflexión ético-política en torno a una postura como la de la pedagogía decolonial, instauradas o no desde las mal llamadas disciplinas artísticas.

Aunque, ¿cómo responder la pregunta del enunciado?: ¿cómo aproximarse al conocimiento artístico?, ¿desde dónde se presenta la perspectiva? Pues

bien, se presenta desde la mirada del proyecto *decolonialidad-modernidad-colonialidad*, que es aquella que inicia a finales del siglo pasado y a principios de este. Inicia con una reflexión teórica, crítica, analítica. Esta propuesta no es que emerja con ellos solamente. Se puede plantear o decir, con toda seguridad, que la decolonialidad no inicia con la reflexión en la academia, la decolonialidad inicia en el momento mismo en que se presenta la colonialidad que se verá de una manera más detallada. Es decir, la resistencia, las formas de superar la subalternidad, todas las cadenas que implicaron ese proceso invasivo en el territorio y en otro tipo de aspectos de colonización como la epistémica, la colonización del saber, la colonización del poder, la colonización del ser.

No obstante, todos estos procesos que activan la indagación desde humanistas, filósofos, pedagogos, se podría decir que emergen de la reflexión académica. Es decir, adquiere un lenguaje propio de un discurso —el académico—, pues al punto de que son estos los escenarios desde donde se convocan para conocer lo que suma a las llamadas acciones afirmativas, aquellas que provienen de las mismas comunidades que han sido diferenciadas, que han sido no racializadas, utilizadas y que, en muchos casos, no devienen de nuestros sabedores o de nuestros ancestros.

Entonces, es desde esta perspectiva del grupo de modernidad-colonialidad donde se citan en el presente artículo autores como: Enrique Dussel (1994), Aníbal Quijano (2000), Escobar (2003), Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel (2006), Arturo Santiago Castro-Gómez (2007), Walter Mignolo (2007), Catherine Walsh (2013), Zulema Palermo (2014), entre otros; algunos con más fuerza que otros por el tema que convoca. Unos cuantos vienen de lecturas particulares, sin ser de mundos diferentes. Por ejemplo, de los estudios subalternos o de la poscolonialidad, pero ¿cómo inciden estas posturas en la reflexión sobre

...la colonialidad no opera y mucho menos la decolonialidad si no se ha entendido previamente cómo opera la primera.

formación artística en el IPC? El posestructuralismo¹ ha aportado en la construcción de conocimiento y ha influido bastante en la perspectiva posmoderna. Pero esto no ha sido motivo para que estos autores tengan encuentros y relaciones académicas y/o propuestas conjuntas, como es el caso de Ramón Grosfoguel (2016) y Santiago Castro-Gómez (2007), quienes han trabajado y escrito conjuntamente.

No obstante, Grosfoguel (2016) se inclina más por la postura decolonial y Santiago Castro, en cambio, por la poscolonialidad. La colonialidad toma partes del texto de Mignolo (2007), en donde da cuenta de la invención de América Latina y presenta cómo se constituye la colonialidad y qué la conforma en la modernidad. El planteamiento es que no existe modernidad sin colonialidad. Si el proceso otorga elementos para constituirse, la modernidad suma un proyecto de una manera particular de pensar y de ser del sujeto —europeo, blanco, cristiano, hombre—, pues es a partir del proceso de colonización que se tiene, antes del proceso de invasión a América, el territorio el cual era denominado *Abya Yala* o *Tahuantinsuyu*, nombrado así por los grupos ancestrales, especialmente en Panamá y en territorio Inca.

Estos son algunos de los elementos que plantea Mignolo (2007), en los que propone que para excavar

la colonialidad es imprescindible referirse al proyecto de la modernidad. La colonialidad es parte constitutiva de la modernidad y no puede existir sin ella, ya que es el proceso histórico en el que Europa inició el camino hacia la hegemonía; su lado oscuro es la colonialidad. Esto último es precisamente el que va develar la decolonialidad, teniendo en cuenta que se ha conocido una única historia que es la del colono y no la del colonizado. En ese sentido, parte del proyecto de la descolonización es, precisamente, develar esas otras historias y no una única, otras adyacentes que muestran cómo se llevó a cabo ese proceso de colonización y la distinción categorial entre colonialismo y colonialidad. Es decir, el colonialismo plantea la ocupación militar jurídica de alguna manera, la de la designación de territorios en las colonias, ya fuese de orden británico, español o portugués, invadiendo el territorio y repartiéndolo. La colonialidad trasciende, independiente de esa colonización territorial, a otros elementos y aspectos, sobre todo de las subjetividades.

Esto esboza la implantación de una ilógica cultural que se suma al desarraigo. Es decir, se instaura una manera de pensar, se intenta destituir aquello que constituía a los sujetos y, por tanto, se adopta a quienes les pertenecía el territorio. Esta explicación es muy clásica, pero no sobra la perspectiva que plantea Aníbal Quijano (2000), quien señala que la colonialidad no opera y mucho menos la decolonialidad si no se ha entendido previamente cómo opera la primera. Entonces, Quijano plantea que lo que se suscita es una relación de poder de unos sobre otros y es la que denomina la colonialidad del poder. Pero esta colonialidad está transversalizada por un elemento, una noción que emerge, que es la idea de raza anterior al proceso de invasión, o de conquista de América Latina. Los sujetos tenían una procedencia geográfica y era de esta manera como se les observaba y concebía. Cabe señalar que muchas de estas relaciones de poder instauradas por la academia en la formación artística han modelado esquemas de enseñanza aprendizaje claramente colonizadas y que nos corresponde interpelar.

1. El post-estructuralismo está asociado con los trabajos de una serie de filósofos franceses y continentales de mediados del siglo XX y teóricos críticos que llegaron a ser conocidos internacionalmente en los años sesenta y setenta. El término se define por su relación con el sistema anterior: el estructuralismo, un movimiento intelectual desarrollado en Europa desde principios hasta mediados del siglo XX que sostiene que la cultura humana puede entenderse por medio de un lenguaje modelado por la estructura (es decir, estructural lingüística) -que difiere de la realidad concreta y de las ideas abstractas- un "tercer orden" que media entre los dos. Todos los autores post-estructuralistas presentan diferentes críticas al estructuralismo, pero los temas comunes incluyen el rechazo de la autosuficiencia del estructuralismo y un cuestionamiento de las oposiciones binarias que constituyen esas estructuras. Los escritores cuyo trabajo a menudo se caracteriza como postestructuralista incluyen: Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Judith Butler, Jean Baudrillard y Julia Kristeva, aunque muchos teóricos que han sido llamados "postestructuralistas" han rechazado la etiqueta.

Puede qué otras culturas habrían sido etnocéntricas con respecto a sí mismas, pero no con respecto a otras; donde se infringe no solamente el reconocimiento, sino también la invisibilización de otros saberes.

Además, el proceso en América empezó a hacer unas distinciones particulares con el tema del fenotipo, lo biológico y lo ontológico de los sujetos. Ya no se trataba solamente de la procedencia geográfica, se instó por el tema del encuentro de dos mundos. Y resulta complejo entenderlo de esa manera porque lo que se presenta es un choque, una diferencia y una ruptura. Esas relaciones de poder que plantea Quijano, entonces, son relaciones de poder de unos sobre otros, que, se podría decir, tienen las consideraciones particulares sobre su existencia y sobre su conocimiento en este orden.

Estos, entonces, se despliegan de la colonialidad del poder. Quijano ha sido reiterativo porque no es quien ha elaborado estos desarrollos, sino es a partir de su propuesta que ha emergido la colonialidad del saber y la colonialidad del ser. Esta primera se ha trabajado desde algunos autores como Axel Rojas y Eduardo Restrepo (2010) y Catherine Walsh (2013), quienes han venido trabajando todo el tema teórico, aproximadamente desde la última década. Estos han contribuido desde diferentes países, teniendo el documento desde el que inicia Quijano, con textos de fundación. Y han intervenido participando en estas publicaciones con el documento nombrado 'La inflexión decolonial'.

Estos autores plantean cómo ciertas concepciones se fundamentan desde la colonialidad del saber, igual que Walsh, Ramón Grosfoguel con una lectura similar a la que plantea Santiago Castro Gómez. Para Walsh la colonialidad del saber tiene que ver con el etnocentrismo ahora centrado en el eurocentrismo, es decir, todas las lógicas de producción de saber y reconocer cuál es el conocimiento válido. Devienen entonces de la mirada eurocéntrica. Puede qué otras culturas habrían sido etnocéntricas con respecto a sí mismas, pero no con respecto a otras; donde se infringe no solamente el reconocimiento, sino también la invisibilización de otros saberes. En ese orden de ideas, para Walsh la colonialidad del saber se identifica porque desaparece, se invisibiliza o se niega la

producción intelectual indígena y afro como conocimiento intelectual. Es más, se duda de lo racional, en términos de generar o producir conocimiento. Hay una negación completa para Eduardo Restrepo y Axel Rojas (2010).

Es la subalternización, folklorización e invisibilización precisamente de los conocimientos artísticos que antecedieron al momento de la llegada del colono. Ramón Grosfoguel (2016) y Santiago Castro Gómez (2007) plantean una visión muy interesante y una interpretación bastante filosófica sobre esto. Lo objetivizan y consideran que se puede decir lo que allí habita y allí sucede que la naturaleza queda por fuera de sí. Grosfoguel (2016) habla de la geopolítica del conocimiento, partiendo de la construcción del yo por fuera del objeto observado. En este mismo orden, una interpretación similar la hace Santiago Castro Gómez (2007) con una postura crítica también, quién a esa relación de diferenciación hay una separación. Este autor la denomina la "hybris del punto cero", la cual ha circulado mucho entre las reflexiones de estos temas, con la objeción tan solo de no poder describir el mundo, sino a lo sumo hacer un análisis interpretativo de lo que observa.

Para Enrique Dussel (1994), quien también hace un análisis histórico en un texto denominado '1492, la construcción de la autoridad'. —Toda la bibliografía está aquí referenciada—. Dussel (1994) habla que la autoridad la produce el ego con que el yo conquistó y que finalmente ese "yo" es el que le da la categoría o la noción de ser de humanidad, "*pienso luego soy*".

En síntesis, Dussel (1994) incluye los niveles de *resistencia en la decolonialidad*, niveles de *re-existencia genético histórico* producidos por la colonialidad del ser, el privilegio del conocimiento en la modernidad y la delegación de facultades cognitivas en los sujetos racializados. Estos ofrecen la base de la afirmación ontológica y se inventa el otro y otro racializado, cuidado, subalternizado o emancipado.

Para mirar el asunto de pedagogías decoloniales, como fuentes de inspiración, son Catherine Walsh



Figura 2

Elementos pedagógicos provenientes de experiencias educativas decoloniales del campo artístico.

(2007) y Zulma Palermo (2014). Estas se destacan no precisamente porque sean las únicas, sino porque han sido las más vigentes en el tema, desde donde se hace una propuesta inicial que es de orden teórico para la contextualización y se trabaja en los autores conjuntamente a Santiago Castro-Gómez, a Ramón Grosfoguel, a Boaventura de Sousa Santos y a Arturo Escobar. En ese sentido, se destacan en su argumentación y presentación teórica de la entrada al pensamiento decolonial, que nutre los referentes para habitar el pensamiento artístico decolonial.

El propósito fue identificar, en principio, elementos pedagógicos decoloniales provenientes de experiencias educativas decoloniales del campo artístico, donde se ha generado conocimiento artístico, no se interprete, apropie, y cree a partir solo de repertorios conocidos por otros. En ese orden, se trabajó las apuestas ético-políticas que plantean Paulo Freire, Franz Fanón, y Manuel Zapata Olivella y se hace una reflexión pedagógica de estas propuestas.

Entonces, plantear el conocimiento como fuente estricta de pensamiento desde el hacer artístico,

logra revisitar trayectos, haciendo en toda la visita nuevas documentaciones, cuya entrada y registro avive la mirada situada de las prácticas de formación artística desde donde operen. El lineamiento pedagógico en experiencia artística de la cultura con maestros inquietos y que asumen esquemas de compartir a toda la familia del IPC aportes de la comunidad. Y otro elemento muy importante que resulta particular para denotar es que, en cada espacio de intercambio, nacen actividades significativas con nuevas narrativas, basados en cambios de rutinas, cambios de actividades, descansos entre cambios de actividades, todas estas decisiones se toman desde la perspectiva formativa crítica y pueda que, al pasar el tiempo, emerja la verdadera historia no contada.

Pensamiento decolonial y el devenir estético

La perspectiva decolonial es una perspectiva en la que se interroga de otra manera el problema de la modernidad, la cual tiene que ver con el dónde empieza esta. El pensamiento decolonial marca el origen de la modernidad no en el siglo XVIII, como se ha enseñado tradicionalmente, la cual inicia con la ilustración, -cuando fueron modernos y surgió el capitalismo en Inglaterra y el individualismo- y luego surgió el arte moderno, no la filosofía, el pensamiento crítico y fueron modernos. Esta es la historia de la modernidad que después se vuelve posmodernidad, la cual es la crisis de sí misma. Pero es, entonces, el relato occidental eurocéntrico de la modernidad y su origen del pensamiento decolonial, el cual muestra que la humanidad realmente inició en el siglo XVI con América, no con el descubrimiento, sino como lo sugiere Enrique Dussel (1994): con el encubrimiento del otro, cuando llegó Colón a América.

Muestra Enrique Dussel (1994) que los colonizadores vieron un territorio vacío, pero cuando se acercaron, encontraron unos homúnculos que se preguntaron si eran gente o no; si eran personas o no. No hubo en ese momento la posibilidad de una relación intercultural. Era gente de una cultura que venía y se encontraba con otra distinta. En términos concretos, era un encuentro intercultural y así se quiso presentar hace algunos años.

Lo que realmente ocurrió fue que los habitantes de América llamada anteriormente Abya Yala o Tahuantinsuyu- no fueron reconocidos como otros. Es decir, si hubieran sido reconocidos, sería probable que hubiera establecido un diálogo intercultural.

De una relación horizontal de política y de un intercambio de una traducción, de todas las posibilidades interculturales que hoy se consideran urgentes para reconocer al otro como otro. Entonces, ¿qué fue lo que ocurrió? Allí Quijano, y no Dussel, explica que se instaló en un patrón colonial del poder. Lo que hizo la modernidad fue instalar un patrón colonial del poder, es entonces el patrón colonial del poder para Quijano, una teoría de clases. El pensamiento decolonial de Quijano dice que no es una teoría de clases, sino una teoría de la clasificación social lo que realmente se instaló en América. Es como se clasifican socialmente a sus habitantes como indígenas y al clasificarlos de ese modo, también por color y raza, se terminan clasificando socialmente. Es así como se establece una relación de poder que es desigual en sí misma.

Es decir, para clasificar a unos como superiores y a otros como inferiores Grosfoguel diría que se instaló una línea del ser y del no ser, unos quedaron arriba de la línea del ser que fueron los conquistadores, los europeos y blancos. Y debajo de la línea de no ser

querían los otros, los ancestros, los pueblos originarios y, en ese orden, también sus generaciones. Estas líneas se han heredado hasta hoy y, en ese caso, surge la duda de ¿qué dice el poder, entonces?

Quijano(2000) presenta una teoría, en donde enuncia que “el poder es una malla de relaciones que siempre son relaciones, una relación de subordinación dominación y otra de conflicto...”. Es decir, el poder tiene carácter espacial y en eso comparte la idea con Foucault, es un espacio de relaciones. No existe sino relaciones de unos con otros, se ve estas cuando se habla de relaciones de poder, de *subordinación-dominación-conflicto*. En ese sentido, lo que hizo el patrón colonial del poder fue instalar esa relación de subordinación, de clasificar como menos humanos a los que encontraron a su llegada.

Ya el poder logró subordinar, si se subordina a alguien de entrada, fácilmente el siguiente paso será que la dominación se instale. El poder hacer sentir a la persona que son menos humanas; si se creen eso ya se pueden dominar y se pueden poner a hacer algún trabajo gratuito, a trabajar en las minas, a hacerle creer que no producen conocimiento sino solo quienes los dominan. Se les puede hacer creer que no produce artes, que solo son parte de la naturaleza y los otros son parte del espíritu.

Si se es mujer hay un proceso adicional de generismo. La matriz colonial del poder tiene tres grandes componentes que sirven para esa clasificación: la raza, el género y el sexo. Quijano habla de sexo, además de la clasificación del trabajo, de los productos del trabajo, de la naturaleza y sus productos del sexo. Este autor señala que en la familia patriarcal es una institución colonial moderna por excelencia. Entonces, si es patriarcal el poder, la matriz colonial del poder también.

Desde ahí es que empieza este grupo a pensar que se denominó una red, más bien no tanto un grupo, porque no pareciera que fuera un pensamiento único sino una red de colaboraciones que se cruzan algunos con unas posturas distintas. A veces hay conflicto, porque el poder siempre es conflictivo. Este grupo habló de decolonialidad del saber, del ser y del poder. Quijano resaltó la colonialidad del poder y la colonialidad de la naturaleza la instaló Edgardo Danderi y Catherine Walsh.

Ese concepto de “nosotros” sería como una especie de tercera generación. En el Instituto Popular de Cultura, sería interesante que se logre, en conjunto con la comunidad académica, instalar la pregunta por la colonialidad estética y del arte; porque se viene de un grupo de artistas de aquí de Cali. Son cuerpo, hacen cuerpo, imagen caleña y universalmente caleña.

Entonces se plantea el problema de cómo se ve todo esto, pero desde la perspectiva de la colonialidad estética en las artes. Entonces, cómo

transversalizar la colonialidad estética y de las artes en subordinación y poder con la academia. No quiere decir que la modernidad fue la que fragmentó. No hay límites claros desde dónde reconocer conocimiento científico, o ciencias humanas. Pero cuando se problematiza la cultura y su devenir estético y artístico, todo se fragmenta en la matriz decolonial.

No solo se interroga desde dónde se esté instalado en el campo del arte, la danza, la música, la fotografía, la pintura, sino también desde los saberes dependientes, desde el poder, la naturaleza, el ser. Sí, pero desde la perspectiva surge el cuestionamiento de ¿dónde se está instalado como formador en el campo del arte?. Es necesario, en ese sentido, incursionar en lo que se conoce como la formación artística, el pensamiento situado, es decir el conocimiento situado, el cual ya resulta siendo decolonial. Lo que hace la modernidad, como bien se explicaba anteriormente, es instalar el pensamiento, lo que instaló la modernidad fue un pensamiento no situado, abstracto, para poder compartir en un saber universal. Esa es la condición, para ser universal se debe poner detrás de la representación el mismo control de la misma, pero este no aparece como parte de la representación.

Entonces, en esa ruta donde el IPC propondría una ruta de aproximación a las estéticas decoloniales. Resulta pertinente preguntarse ¿qué serían las estéticas decoloniales?

Desde el siglo XVI, con lo que se podría denominar una política de las imágenes, lo que hace la colonialidad es hacer un uso ideológico de los discursos. Es decir, podría ser una ideología desde la perspectiva decolonial, entendiéndola desde la mirada de Dussel, como un discurso que se pone al servicio del poder. Se diría, entonces, que el poder colonial es ideología, una de las categorías que todavía no desean usar los posmodernos.

Estos dicen no porque la ideología es como falsa conciencia. La ideología es un discurso hacia al servicio del poder. Entonces, las imágenes fueron utilizadas ideológicamente a través de unas políticas de la imagen con base en la teología, para hacer la subordinación del ser de los colonizados a través del uso de las imágenes.

Dice Dussel que la primera parte de la modernidad fue la conquista violenta. Los colonos mataron a indígenas que vivían en América y sobrevivieron muy pocos en el territorio, pero cuando se dieron cuenta de eso tuvieron que traer esclavos de África. Pero como no es posible hacer una conquista violenta hasta el final, recurrieron a la cultura. En ese sentido, la colonialidad estética fue parte de la dominación, lo que Quijano denomina la 'colonialidad cultural', siendo menos violenta y más bien seductora.

En orden de ideas, el poder también utiliza las vías de la seducción para reproducir la idea de que el ser indígena, negro, mestizo, mujer, puede también acceder al poder formándose. Ese es el discurso ideológico de la colonialidad: puede acceder al poder siempre y cuando acepte las condiciones que pone el poder colonial.

Walter Mignolo lo resume en términos de aceptar las condiciones de la conversación. El poder colonial es aceptar, imponer los requerimientos del diálogo, las reglas de juego que hacen que gane, domine. ¿Por qué? Porque tengo el poder de cambiarlas cuando el otro gana o las intenta subvertir. Entonces, los colonizados quieren blanquearse. Un ejemplo de ese proceso es cuando los artistas latinoamericanos desean formarse como artistas europeos, alejada de la filosofía de los pueblos originarios.

Lo anterior es aceptar el discurso eurocéntrico y querer ingresar por la lógica de la inclusión, la cual resulta siendo la lógica colonial disfrazada en el cosmos, de la vida. Se hace una crítica a las constituciones latinoamericanas nuevas. Por ejemplo, la Constitución colombiana, la cual reconoce todas las luchas indígenas desde el conocimiento de los derechos de los pueblos indígenas. Esta resulta siendo una constitución más bien posmoderna, que celebra la diversidad ética y cultural. Y, en ese sentido, Colombia es multiculturalista más no decoloniales, la aspiración es que lo sea.

¿Cuál es la diferencia? El multiculturalismo celebra la diferencia siempre y cuando no reclame igualdad de derechos y libertad. Es decir, que esta no se convierta en sujeto político. Cuando lo hace, interpela en términos de igualdad se propone una interculturalidad horizontal. Y no precisamente en términos de diferencia exótica de los bailes folklóricos, sino de lo cultural. En ese sentido, se vislumbra una ruta para plantear valoraciones de estéticas decoloniales en este ejercicio de reflexión del Instituto Popular de Cultura.

¿Cómo y para qué funciona la colonialidad?, ¿cómo es que actúa el enemigo?, ¿es clave saber el cómo? La naturalización de esas diferencias, de esa inferioridad, es parte de la estrategia colonial. Los latinoamericanos se creen menos por naturaleza. Eso lo hizo Kant cuando fundó la estética, es a quien se le atribuye la creación de esa estética colonial. ¿Por qué colonial? Porque lo que muestra es que la persona ha de ser un sujeto ilustrado, europeo, blanco para tener buen gusto y poder hacer juicio al respecto.

En el arte se hacen juicios de gusto, juicios estéticos, que dejan entre ver que para hacer arte hay que ser genio. ¿Y dónde hay genios? El único artista que hace obras de arte es el artista "genio", ya que el arte es la obra del "genio" y el que puede juzgar esa obra del "genio" es alguien igual a él. Entonces ¿quién

Desde el punto de vista del arte, se debe cambiar la geografía de la estética y del sentir. Es decir, valorar desde otro punto de vista epistemológico. Y, en ese propósito, ¿qué es lo que se diría que debe cambiar? ¿Qué significa conocer? ¿Qué es el conocimiento artístico?

puede juzgar al sujeto ilustrado europeo?, el que hace arte europeo, entre blancos.

Entonces la estética también es colonial desde Kant, cuando aparece la crítica y toda la historia del arte, desde los estudios culturales. Pero, ¿para qué sirve la estética en los estudios culturales? La estética es el discurso ideológico que sirve para diferenciar el arte del no arte, para eso sirve Stuart Hall (2003), para diferenciar el campo del arte y no arte, para mostrar que a eso se le construye un proceso de lucha desde los mismo oficios artísticos, desde las mismas exposición sobre estéticas que se crean en el IPC.

Desde el punto de vista del arte, se debe cambiar la geografía de la estética y del sentir. Es decir, valorar desde otro punto de vista epistemológico. Y, en ese propósito, ¿qué es lo que se diría que debe cambiar? ¿qué significa conocer? ¿qué es el conocimiento artístico?

Para hacer eso es necesario crear campos no disciplinares. O sea, la colonialidad epistémica funciona en las universidades occidentales que se tienen en estos países latinoamericanos. Todos su habitantes en este continente han sido formados en carreras profesionales. Las disciplinas nos limitan la vista a un mundo reducido y a construirlo del mismo. Los estudios artísticos no tienen objeto de conocimiento, sino serían absolutamente coloniales. Una carrera que tiene objetos de conocimiento es colonial. Obviamente, el Ministerio de Educación pide objeto de conocimiento. Pero también, los miembros participes de la formación artística pueden plantearle una mirada problémica a los documentos de este Ministerio, se puede aludir a otra valoración del conocimiento, con el propósito de abrir campos dialógicos en donde sea posible la interlocución intercultural.

Sería idóneo que las artes dialogaran con otras formaciones que no son precisamente disciplinares; por ejemplo, estudios de género, estudios sociales,

estudios culturales, estudios feministas.... Establecer entre estas diálogos que permitan crear la interdisciplinariedad de las artes y encuentren sentidos contextualizados y no simples reproducciones.

Si esas artes disciplinares dialogaran con dichos estudios, configurarían la interdisciplinariedad entre las artes y las ciencias sociales y humanas, pero hasta ahí se estaría en el campo puramente universitario, epistémico y académico. Los movimientos sociales no son solamente movimientos políticos, también son productores epistemológicos y, en esa lógica, de pedagogías. Si la pedagogía en los estudios de las artes están subordinadas a la epistemología, al conocimiento académico, y los movimientos sociales son los que descolonizan la pedagogía, porque ellos la producen desde la praxis política, entonces son los diálogos con los movimientos sociales y culturales el camino. Establecer conversaciones, en términos de igualdad, hace posible no precisamente la interdisciplinariedad, sino la transdisciplinariedad. Y hace posible que se abran puertas para la interculturalidad. Y, en ese sentido, los miembros del Instituto Popular de Cultura son interculturales.

Catherine Walsh (2013) dice que desde dicho ejercicio dialógico transdisciplinar permite que la interculturalidad sea el eje de los pensamientos situados. Pero no cualquier interculturalidad, no la funcional, sino una crítica. La funcional se ha apropiado de los discursos estatales que quisieron hacer pasar por interculturales y es, en esa lógica, funcional a las políticas estatales. Pero ¿qué es conocimiento para los estudios artísticos?, ¿desde esa perspectiva estética, desde una perspectiva decolonial que sería conocimiento artístico?

Algunas recomendaciones iniciales

Para un formador artístico o para un artista formador, reconocer trayectos de forma consciente de las prácticas artísticas y culturales se concibe como conocimiento, desde la pluralidad de formas en las que se hace sensible la creatividad humana en el contexto en el que opera; así en vez de conocimiento en singular preferimos hablar de conocimientos plurales heterogéneos y no jerarquizados. Los conocimientos son el resultado del acontecer del sentipensar, la interacción, la intercorporalidad, la colaboración, la escucha y la conversación de las personas entre sí y de estas con la naturaleza.

Esto es lo más anti cartesiano que dan entonces, la naturaleza se concibe como un entorno biofísico. Entonces, los seres humanos hacen parte de la naturaleza, pero no lo consideran así, sino como un objeto pasivo, mudo, insensible, saqueable. Resulta peor que el estallido social, dispuesto para ser generador de luchas, palabras dispuestas, acciones, reacciones.

La crítica de Heidegger de la modernidad y el problema de la representación, y de que lo que hace la ciencia es un dispositivo, dispone de la naturaleza como fuente de energía. La naturaleza es concebida siempre de manera positiva como cuerpo-mundo-sentipensante, sustrato fundante y sensible de la vida.

Condición primera de derechos y sujeto de derechos. es madre sintiente que habla, interpela y hace posible que la vida acontezca y en ese acontecer revele sus modos de ser, de aparecer, de estar y de existir.

Esos modos de ser, aparecer, sentir, estar y existir son aprehensibles y expresables en diversas formas de conocimiento, que no son otra cosa que la manifestación de las condiciones y avatares de la vida, mediante los cuales comparece a la existencia, florece y se conserva. Para los estudios artísticos del IPC, conocer no es interrogar, violentar, constreñir o disponer de un objeto como correlato de un sujeto que conoce. Son modos no violentos de relación, de creación, de conversación, de escucha, de sanación, de hacer, de estar, de ser, de sentir y de pensar, capaces de iluminar la convivencia social y cultural fundada, en la interdependencia integrada de los seres humanos con y en la naturaleza, esa es la posibilidad de una perspectiva decolonial intercultural para el Instituto Popular de Cultura de Cali-IPC.



Figura 3

Grupo diplomado en Investigación y Educación Popular IPC.

Referencias

- Castro Gómez, S. (2007). *Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico*. En: Castro-Gómez, S & Grosfoguel, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar, Siglo del Hombre Editores.
- De Sousa, B. (2013). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Santiago: Ediciones TRILCE.
- Dussel, E. (1994). *El encubrimiento del Otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Bolivia: Plural Editores.
- Escobar, A. (2003). *Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación modernidad/colonialidad Latinoamericano*. Bogotá: Tabula Rasa, Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Fanon, F. (2001). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Freire, P. (1971). *Pedagogía del oprimido*. México Siglo XXI.
- Freire, P. (2001). *Educación y actualidad brasileña*. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (2002). *Pedagogía de la Autonomía*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freire, P. (2003). *El Grito Manso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía de la Esperanza*. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (2009). *Educación como práctica de libertad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freire, P. (2015). *Pedagogía de la Indignación*. México: Siglo XXI.
- Gómez, E. (2014). *Decolonizar la educación universalista*. En: *Decolonizar el desarrollo. Desde la planeación participativa y la interculturalidad en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Grosfoguel, R. (2006). *La decolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*. Colombia: Revista Tabula Rasa.
- McLaren, P. (2012). *La Pedagogía Crítica Revolucionaria. El Socialismo y los Desafíos Actuales*. Buenos Aires, Ediciones Herramienta.
- Maldonado Torres, N. (2004). *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. Duke University: Centro de estudios de la globalización en las humanidades.
- Mejía, M. R. (2011). *Educaciones y pedagogías críticas desde el sur: Cartografías de la Educación Popular*. Ministerio de educación de Bolivia. Serie Educación, Transformación e Inclusión.
- Mejía, M. R. (2003). *Educación Popular Hoy*. Bogotá: Ediciones Aurora.
- Méndez, G. (2015). *Pensar lo pedagógico decolonialmente y lo decolonial pedagógicamente*. Bogotá: Maestría en Educación, Universidad Pedagógica Nacional (UPN).
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Palermo, Z. (2014). *Para una pedagogía decolonial*. Argentina: Ediciones El Signo.
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En: Lander, E. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Torres, A. (2000). "Educación popular, Subjetividad y Sujetos Sociales", En: *Pedagogía y Saberes*. No. 15, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional
- Torres, A. (2011). *La educación Popular, Trayectoria y actualidad*. Caracas: UBV. Disponible en: <https://dalbandhassan.files.wordpress.com/2011/04/educacion-popular-a-torres.pdf>
- Torres, A. (1993). "Educación popular: evolución reciente y desafíos" En: *Pedagogía y saberes* No. 4, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- Torres, A. (1997). *Discursos, prácticas y actores en la educación popular en Colombia durante la década de los ochenta*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Tubino, F. y Mancilla, K. (2012). *Universidad e interculturalidad: desafíos para América Latina*. Red Internacional de Estudios Interculturales-Lima: RIDEI. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Van de Velde, H. (2008). *Educación p o p u l a r texto de referencia y consulta-Colección cuadernos del desarrollo comunitario no. 3*. Centro de Investigación, Capacitación y Acción Pedagógica (CICAP)/Facultad Regional Multidisciplinaria (FAREM) Disponible en:<http://abacoenred.com/wp-content/uploads/2016/01/Educacion-Popular-III-ed-Herman-VdV-Nicaragua.pdf>
- Walsh, C. (2007). *¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales Otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales*. Bogotá: Revista Nómadas.
- Walsh, C. (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

PRAXIS EN CLAVE FORMATIVA EN ARTES



Jesús María Mina

Profesor Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle. Ha participado en festivales nacionales e internacionales de Teatro, Pedagogía e investigación. Doctorante del doctorado en Educación Universidad San Buenaventura, sede Cali; Magíster en Filosofía y Licenciado en literatura de la Universidad Del Valle.

Resumen

El presente escrito retoma el texto de Freire *Pedagogía del oprimido*, desde aquí se hacen las reflexiones presentes, cuya idea fuerza o generadora parte de reconocer la urgencia constante de pensar las prácticas como transformadoras de quienes están involucrados en dichas prácticas y de las prácticas mismas. Es un poco de reseña, de análisis, pero, ante todo, las pretensiones son las de conversar a partir de las ideas referenciadas.

Palabras clave: praxis, educación popular, arte, diálogo de saberes, Freire.

Introducción

El presente escrito retoma el texto de Freire *Pedagogía del oprimido*, desde aquí se hacen las reflexiones presentes, cuya idea fuerza o generadora parte de reconocer la urgencia constante de pensar las prácticas como transformadoras de quienes están involucrados en dichas prácticas y de las prácticas mismas. Es un poco de reseña, de análisis, pero, ante todo, las pretensiones son las de conversar a partir de las ideas referenciadas. En algunas oportunidades, quizá, se abuse de las citas como una puesta de la fuente en la que el lector pueda apreciar la

Abstract

This writing takes up the text of Freire *Pedagogy of the oppressed*, from here the present reflections are made, whose driving or generating idea starts from recognizing the constant urgency to think of practices as transformers of those who are involved in said practices and of the practices themselves. It is a bit of review, of analysis, but, above all, the intentions are to talk based on the referenced ideas.

Keywords: praxis, popular education, art, dialogue of knowledge, Freire.

posible variación sobre lo tratado. Siendo el texto de *Pedagogía del Oprimido* el texto central de Freire aquí trabajado, se trae consigo otros autores y materiales como un ejercicio intertextual y de versiones. Por su extensión, el presente escrito es más una provocación y varios de lo expuesto queda como aproximación. En la primera parte se tratará de versar sobre los términos aquí involucrados para, posteriormente, avanzar a las aproximaciones reflexivas sobre el siguiente presupuesto: la praxis es una clave formativa en la enseñanza de las artes escénicas en tanto instala el diálogo con lo situado en su habitabilidad.

...se trata de asumir la vía del pensamiento con respecto y vínculo al hacer. Un hacer plural, provisto de cultura porque está ligado a lo histórico, a lo social.

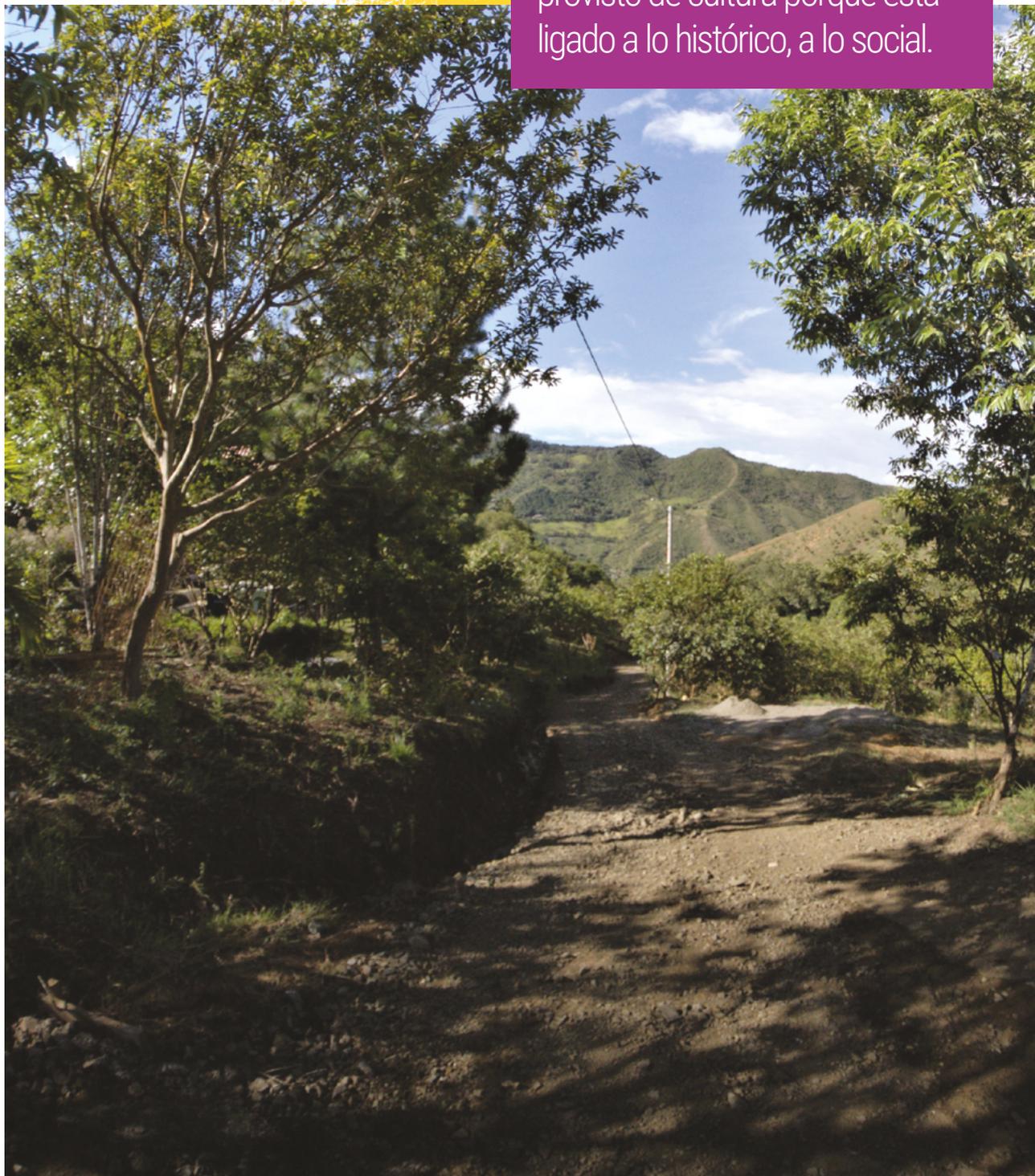


Figura 1

Recorrer los plurales senderos, bajando y subiendo. Extravío y encuentro.

Praxis: en clave de formación en artes

Pensar las prácticas pedagógicas en artes conlleva examinarlas con respecto a sus vínculos con los mundos agenciados y vividos por quienes las hacen posible. Se descubre que es parte sustantiva de otras que, a la vez, son también sustantivas y se entretajan de maneras dinámicas tales en su urdimbre, que son múltiples los factores que la hacen posible como acontecimiento. Así lo situado, estar consciente de la conciencia del contexto, es clave para examinar un lugar, los ejercicios con los cuales se convive con los mundos y los otros. Aquí es donde la propuesta de Freire de praxis como palabra generadora para pensar-hacer las realidades, adquiere potencia dinamizadora con respecto al lugar que se habita y habita al ser, de ese tiempo-espacio que proporciona un lugar como existentes. Praxis que, siendo reflexión y acción verdaderamente transformadoras de la realidad, es fuente de conocimiento y creación. (Freire, 2011, p.83)

Praxis, en tanto propuesta del pensar el hacer y, hacer del hacer, un potencial del pensar. Por lo cual, es una invitación a la acción y la reflexión para que se constituyan como diálogo, la una es con la otra, se hacen posible en su particularidad gracias a su articulación, en tanto relación que las aviva y dinamiza. Se trata entonces de darse cuenta que la acción, como hacer, necesitan ser pensadas y viceversa. Se es fuente de conocimiento y de creación en tanto se pueda hacer preguntas a lo que se realiza como parte del pensar. Un pensar que va más allá de la racionalidad, involucrándola, pues es en la posibilidad de saber, de conocer, de comprender, de experimentar, de reflexionar. Que se adquiere el viso de lo sentipensante (Fals Borda) o del inteligir sintiente (Xavier de Zubiri), entre otros.

Por lo cual, se trata de asumir la vía del pensamiento con respecto y vínculo al hacer. Un hacer plural, provisto de cultura porque está ligado a lo histórico, a lo social. Por lo cual, no se está ante un hacer líquido, su actualidad, su aquí y ahora o lo situado, no puede encerrarse en lo líquido como anti memoria o simple consumo o moda. Es un llamado permanente a la reelaboración, la invención permanente en tanto realidad que fluye.

Entonces, el fluir como metáfora, no se lleva en su corriente a la memoria del aquí y el ahora, pues lo que pasa, pasa en tanto fue, es siendo y potencia su será. Así, cuando se plantea la creación, se asume como la posibilidad de construir, en un hacer que siembra y que conversa con el tiempo-espacio, con su historicidad.

Es la perspectiva de un fluir situado, que configura un lugar anclado a su historicidad, por lo cual no se encierra, permite el surgir y el recorrer. Permite reconocer el lugar de enunciación y lecturas de

mundos, desde una particularidad compleja, ecosistémica cuyos mojonos son vistos en tanto fronteras habitables y génesis, antes que finales o trincheras. Revisitándolo, desde la perspectiva que el africano Jesús Molongwa (2020) plantea en tanto se trata de “volver sobre las sendas de la percepción de lo real como proceso multiforme, y el abandono de una visión univocista de la razón”(p.13). Por lo cual el aquí y el ahora se reconoce al conversar con su historia, la que ha sido, la que es y la posible.

Desde esta perspectiva, si se realiza del hacer en el arte, en su articulación con lo educativo, un hacer histórico, las prácticas pedagógicas artísticas se hacen parte de los mundos que se habitan y habitan al ser, en tanto permite el diálogo crítico con ellos. Ahora bien, en la línea aquí analizada, con estos sentidos y recorridos, los retoma como fuentes y devuelve la re/creación de esos mundos. Transformación. Aún más, el hacer estaría en el terreno de la praxis.

Por lo cual, en lo educativo, en los vínculos que se tiene con quienes se establecen ese ejercicio de diálogo de saberes, de fluir y de transformación, es la posibilidad de negociación permanente y consensuada, sobre lo que pasa como experiencia, en tanto que los que participan saben que cambian con este hacer pensar, pero también transforman.

Pero es necesario tener en cuenta que el ejercicio educativo no se agota en la relación que acontece en el aula, como acontecimiento también implica reflexionar sus relaciones, sus vínculos tanto al interior del aula, de la institución como del contexto que hace que sea posible o no lo acontecido. De esta manera ecosistémica, se puede investigar ese lugar en el entramado de quienes participan, su complejidad como parte de la posibilidad de existencia.

Pensar los vínculos con los mundos del arte que perviven y luchan por la continuidad de sus existencias, de sus re-existencias, teniendo en cuenta lo propuesto por el profesor Albán (2020). Por lo cual, la irrupción de la experiencia poética, de conmoción, de percepción ampliada, de desciframiento, se vuelve en una constante de la vida en su devenir, en su fluidez, pero no se escapa, aunque se reconozca lo efímero de su existir. Impulsa el conmovir y despierta las voces silenciosas que han quedado impregnadas en la memoria colectiva. Entonces se promueve la escucha para hacer visibles, audibles, perceptibles los imposibles e ir agrietando los centros desde las periferias. Estudiar las vivencias y memorias inscritas en el cuerpo. Un cuerpo habitado y que habita, que piensa y siente, que permite el acceso a otros espacios imaginarios, exploración creativa de los mundos apropiados, incorporados, hominizados, los lugares de habitación y de habitabilidad. Beber de la sabiduría que corre a raudales en tanto epistemes, juegos de verdades, creencias, cosmovisiones en las corrientes



Figura 2

¿Práctica o teoría? ¿En algún rincón se encuentran?

populares de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles, de la boca de la gente común y los bufones. Desde esta perspectiva y:

En consecuencia, el arte no solamente será la creación y construcción de artefactos, sino que conformará un escenario de complejidad en el cual, como lo plantea el maestro (Luís Camnitzer, 2000, p.109). “el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras” (Alban, 2018, p.11)

Dar las posibilidades de interpretar el mundo con miradas plurales distintas, atisbando en los intersticios de la solemnidad de cada grito y sudor para disfrutar el retorno a modelos arcaicos que prevalecen o en visiones exóticas que permiten la fuga de lo establecido, o en las fantasías de los enfermos mentales, o en las alucinaciones rituales o quizás en las profanas celebraciones carnavalescas, a pesar del sello turístico

que las ha obligado a pasar a ser un show televisivo. Por tanto, se propugna por habitar un territorio de relatos plurales para entender el mundo, comprenderlo, recorrerlo y reconocerlo mientras se habita, en la cual el ser humano se hace mientras lo habita y, al mismo tiempo, lo habita mientras se hace.

Perspectiva que genera y posibilita las condiciones para las lecturas de mundos desde una particularidad compleja, ecosistémica cuyos mozones son vistos en tanto fronteras habitables y siembra, antes que finales o trincheras. Por lo cual, se da a entender que el individuo es un externo para otros. Juntos hacen posible los mundos que comparten.

En este sentido, lo expuesto por Gilbert (2012), en su artículo *Espacio y territorio en el análisis geográfico*, dice que:

Habitar es la huella de la vida. Habitar es dejar huella. Hay dos textos de Ivan Illich que tratan específicamente de la cuestión de habitar: *La reivindicación de la casa* (Illich, 1985) y *El mensaje de la choza de Gandhi* (Illich, 1978). En este último se lee lo siguiente: Las bestias tienen madrigueras; el ganado, establos; los carros se

guardan en cobertizos y para los coches hay cocheras.
Solo los hombres pueden habitar. Habitar es un arte.
Únicamente los seres humanos aprenden a habitar. (p.1)

Por lo cual, se interpreta a Freire en su propuesta de la praxis relacionándolo con el habitar y el dejar huellas, volviéndose dinamizadores en tanto diálogo con el espacio que se habita y el habitar del individuo, reconociendo el aprendizaje en ese habitar como arte, mientras se construye, se transforma y transforma al ser

Relación de interlocución humana de interacción, con los mundos para el intercambio de ideas, de conciencias sobre ese existir y, para hacer del diálogo un ejercicio experiencial, se llega a la sistematización para poder comunicar y comunicarse con otras experiencias que lo nutren, en tanto diálogo. Espacio histórico e imaginario, que prefiguran y configuran, un espacio que se nombra y lo nombran.

Lo anterior permite plantear la interpretación de lo educativo y de la enseñanza como algo innovador. Algo que se piensa en su fluidez y por lo cual su saber debe ser examinado, revisitado, pero de igual manera, transformado. Aquí se recurre a una cita un poco larga, del profesor Quijano (2019), que, a la vez, en la segunda parte cita a Hopenhayn (2009):

[...] como de la actual complejidad y conflictualidad sociocultural constituida por esa suerte de bricolajes de tiempos, cosmovisiones, memorias, imaginarios y órdenes culturales, si continúa anclada únicamente en la modernidad letrada, ilustrada y eurocéntrica? O como ya lo advirtieron algunos analistas acerca de que: ¿en qué medida puede la educación hoy en América Latina sincerarse con el tejido intercultural que recorre medularmente nuestra historia y nuestro presente? ¿Qué nueva educación respondería a la mayor coexistencia de mundos de vida y visiones de mundo que hace parte de la fase de modernidad que hoy toca vivir, con la permeabilidad intercultural de la globalización expresada en los actuales movimientos migratorios, cruces de fronteras de grandes masas, reproducción al instante de mensajes de todas partes, segmentación de gustos ante la oferta expandida de los mercados culturales, la cuestión étnica en la política y en los medios de comunicación, las hibridaciones entre lo nuevo y lo viejo y entre lo local y lo externo? Ya no es una cultura modelada por la educación, sino una educación interpelada desde la cultura. (pp.52-55)

Lo anterior, especifica los cuestionamientos, con respecto a una enseñanza que asuma y se sincere con el tejido intercultural. Que se cuenta que no se trata de mirar los saberes con cánones que no le corresponden. Se trata de empezar a pensar lo pensado

e impensable de una manera más abierta, un darse cuenta de lo que se da cuenta, en síntesis hacer conciencia de la conciencia. Rumiar para poder volver a visitar lo visitado y hablar de lo hablado. Ni tan líquido ni tan sólido. Un aquí y un ahora que se sabe dinámico y fluido en cuanto está siendo. Lo interpelado por la cultura que se entiende como un pensar de las prácticas, las costumbres y todo aquello que se ha hominizado y simboliza o se hace comprensible de mundos, en cuanto a lo que se hace y se deja de hacer.

[...] como no hay hombres sin mundo, sin realidad, el movimiento parte de las relaciones hombre-mundo. De ahí que este punto de partida esté siempre en los hombres, en su aquí, en su ahora, que constituyen la situación en que se encuentran ora inmersos, ora emersos, ora insertos. (Freire, 2011, p.66)

Por eso el acontecer en lo artístico y su relación con lo educativo es una aventura, en su enseñanza y en su ser. Lo nuevo es salir a incursionar con la divergencia los caminos ya recorridos, pero posibilitando lo inesperado, lo no explorado. Apremiar entre lo ordinario y lo extraordinario como esperanza para liberar la educación y lo artístico otorgándole esa potestad de conversación y de autonomía.

Solo existe saber en la invención, en la reinversión, en la búsqueda inquieta, impaciente, permanente que los hombres realizan en el mundo, con el mundo y con los otros. Búsqueda que es también esperanzada. (Freire, 2011, p.52)

Por esto es importante que se generen narrativas artísticas situadas, que permitan decir mundos, relatar la heterogeneidad en la cual se habita. Lo nuevo o innovativo siempre se para en los hombros de aquello que ya fue y es para que sea posible. No es una creación ex nihilo, por el contrario, darse cuenta que algo se construye y surge otro algo, la más alta posibilidad del habitar humano en donde sus comprensibles se extienden a partir de sus raíces, de sus pasos, de sus sentires. El gesto que se proyecta en tanto curiosidad por lo alterno y valoración de aspirar a lo insondable. Concientización, como pregunta para hacer conciencia de lo que se sabe de conciencia y, a la vez, transformarla a la luz de lo que pasa en la actualidad. Pensar la relación entre cultura oral y cultura escrita, y ahora pensar la cultura de lo virtual.

Es por esto por lo que los reconoce como seres que están siendo, como seres inacabados, inconclusos, en y con una realidad que siendo historia es también tan inacabada como ellos.

Los hombres, diferentes de los otros animales, que son solo inacabados mas no históricos, se saben inacabados.



Figura 3

El horizonte de posibilidades como una jugada utópica.

Tienen conciencia de su inconclusión. Así se encuentra la raíz de la educación misma, como manifestación exclusivamente humana. Vale decir, en la inconclusión de los hombres y en la conciencia que de ella tienen. De ahí que sea la educación un quehacer permanente. Permanente en razón de la inconclusión de los hombres y del devenir de la realidad. De esta manera, la educación se rehace constantemente en la praxis. Para ser, tiene que estar siendo. (Freire, 2011, p.65)

Para cerrar, es importante tener en cuenta que lo educativo es un acto público, algo que el aula no puede discriminar como exclusivo, así se hable de autonomía que no implica lo aislado. Qué decir entonces de las entidades oficiales que prestan dicho servicio, se esperan acciones de derecho en el cual se brinden las calidades suficientes, pese a las problemáticas existentes. “El diálogo es este encuentro de los hombres, mediatizados por el mundo, para pronunciarlo no agotándose, por lo tanto, en la mera relación yo-tú.” (Freire, 2011, p.71). Es el ejercicio pedagógico de compartir saberes, experiencias desde el punto de ciudadanos que se encuentran en colaboración participativa. Se hace del diálogo de saberes y de experiencias un acto de conjunción, es lo que viabiliza la conexión. Entonces es cuando se puede dar cuenta

de la co-rrespondencia, de la co-participación y los alcances con los cuales se comparten y co-construyen mundos, en tanto:

El diálogo fenomenaliza e historiza la esencial intersubjetividad humana; él es relacional y en él nadie tiene la iniciativa absoluta. Los dialogantes “admiran” un mismo mundo; de él se apartan y con él coinciden: en él se ponen y se oponen. Vemos que, de este modo, la conciencia adquiere existencia y busca planificarse. El diálogo no es un producto histórico, sino la propia historización. Es, pues, el movimiento constitutivo de la conciencia que, abriéndose a la finitud, vence intencionalmente las fronteras de la finitud e, incesantemente, busca reencontrarse más allá de sí misma. (Hernani en Freire, 2011, p.12)

Tal como lo dice Richard Stanley Peters, referenciado en el libro de Bowen y Hobson (2010), uno de los pioneros de la investigación filosófica de la educación, al plantear:

Lo central en educación no es la experiencia del maestro, ni la del mismo alumno, sino más bien la experiencia que pertenece a un mundo público que ambos pueden compartir. Ese mundo público incluye tanto el conocimiento que se ha ido adquiriendo a lo largo de los siglos, como

...los conocimientos o experiencias de convivencia y de comprensión de los mundos que se habita y habitan al individuo, serán plurales e innumerables por las dinámicas de encuentros y construcción.

los procedimientos críticos a través de los cuales este conocimiento se puede corregir y seguir desarrollando. (p.354)

Reconocimiento de lo educativo en su encuentro con las artes como un encuentro conversacional, de diálogo frente al conocimiento como un algo público, que se construye en las relaciones de enseñanza. En donde se pueda, incluso, hacer de la equivocación un útil, una fuente del fluir, del repetir para conseguir otras alternativas y del pensar lo pensado, lo impensable y diálogo con lo existente. Lo que incluye la valoración del volver a hacer, el repensar, como parte de la exploración de mundos. El mito del manejo del tiempo en los seres humanos tiene que ver con esto, han sido siglos y siglos en los que la misma ciencia ha incursionado en la posibilidad de rehacer cosas, incluso se ha investigado la hipótesis de los mundos paralelos. Las artes se transforman en verdaderas máquinas del tiempo y del destiempo con horizontes inagotables. Vivir y habitar la equivocación como algo fructífero que permite y da la oportunidad de rehacer, de jugar con las verdades, creencias y certezas, de arriesgar en los tantos recorridos o caminos que estallen en la imaginación. Entonces los conocimientos o experiencias de convivencia y de comprensión de los mundos que se habita y habitan al individuo, serán plurales e innumerables por las dinámicas de encuentros y construcción.

De este modo, el educador ya no es solo el que educa sino aquel que, en tanto educa, es educado a través del diálogo con el educando, quien, al ser educado, también educa. Así, ambos se transforman en sujetos del proceso en que crecen juntos y en el cual “los argumentos de la autoridad” ya no rigen. Proceso en el que ser funcionalmente autoridad, requiere el estar siendo con las libertades y no contra ellas... Los hombres se educan en comunión, y el mundo es el mediador. (Freire, 2011, p.61)

Referencias

- Achinte, A. (2020). *Procesos creativos de re existencia entre lo establecido y lo decolonial*. Primer encuentro Arte, Educación e Interculturalidad. Currículo y Experiencias pedagógico-artísticas en el aula. Facultad de Artes Escénicas, Bellas Artes – Institución Universitaria del Valle (Cali, Colombia). 20 de noviembre de 2020 jornada AM. <https://www.facebook.com/547372232051011/videos/2792826260977710>
- Bowen, J. y Hobson, P.. (2010). *Teorías de la educación Innovaciones importantes en el pensamiento educativo occidental*. Editorial Imusa Noriega editores. México.
- Fiori, E. (2011). *Pedagogía del oprimido*. Aprender a decir su palabra, el método de alfabetización del profesor paulo freire. Introducción del libro: FREIRE, Paulo Introducción de Ernani M. Fiori, Santiago. <https://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadeloOprimido.pdf>
- Freire, P. (2011). *Pedagogía del oprimido*. Introducción de Ernani M. Fiori, Santiago. <https://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadeloOprimido.pdf>
- Molongwa Bayibayi, J. (2017). *Epistemología africana y concepciones teóricas*. Reevaluar el impacto de los presupuestos sobre la filosofía de lo real. https://www.tdx.cat/documents/91/03/53/9103531415015516080659618728319692357/document_1.pdf
- Quijano Valencia, O. (2019). *Educación e interculturalidad*. En el libro *Innovación social y saberes en diálogo*, Javier Tobar (Compilador). Editorial Universidad del Cauca. Popayán.

EL SUJETO POPULAR DEL PROYECTO EDUCATIVO FUNDACIONAL DEL IPC

Una breve aproximación a sus antecedentes históricos y sociales



Vanessa Jordán Beghelli

Psicóloga Clínica y Educativa de la Pontificia Universidad Javeriana. Magíster en Psicología con énfasis en Investigación Interpretativa de la Universidad Nacional de Colombia. Doctorante en Música, campo de Educación Musical de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiplista de la Estudiantina del IPC.

Resumen

Este artículo de divulgación, derivado de la investigación sobre la construcción del sujeto a través de las músicas populares en la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura¹, busca ampliar la noción de *sujeto popular* emergente de las llamadas *clases populares* que se vincularon con el proceso de consolidación urbana de la ciudad de Santiago de Cali y que, a su vez, inspiró parte del proyecto educativo fundacional del entonces Instituto Municipal de Cultura Popular. En este orden de ideas, se presenta una interpretación propositiva derivada de un análisis coyuntural en torno de algunos hechos históricos del ámbito nacional y regional que fungieron como antecedentes en la configuración de la noción de *clase popular* en Cali, la cual contribuyó con la estructuración de una noción de *cultura popular* y de *artes populares*, relacionadas con las prácticas colectivas, sincréticas y comunitarias de los sujetos a quienes se orientaba el proyecto pedagógico del IPC en sus inicios.

Palabras clave: sujeto popular, cultura popular, artes populares, proyecto educativo, IPC.

Abstract

The objective of this disclosure article is to expand the popular subject notion that came from the so-called “popular classes” linked with the urban consolidation process of the city of Santiago de Cali in the first half of the 20th century, and that in turn, inspired the foundational educative project of the then Municipal Institute of Popular Culture. According to this, is presented a propositional interpretation derived from a conjunctural analysis around some historical facts of the national and regional sphere, that served as background on the configuration of the popular class notion in Cali, which contributed to the structuring of a popular culture and popular arts notion, related to the collective, syncretic and community practices of the subjects to whom it was oriented the IPC’s pedagogical project in its beginnings.

Keywords: popular subject, popular culture, popular arts, educative Project, IPC.

¿Quién es el sujeto popular del proyecto educativo fundacional del IPC?

El Instituto Popular de Cultura - IPC, ubicado en la ciudad de Santiago de Cali en Colombia, es una entidad pública fundada mediante el Acuerdo No. 450 del 18 de diciembre de 1947, bajo el nombre de Instituto Municipal de Cultura Popular², el cual se destinó al desarrollo de programas educativos y culturales para obreros y obreras, con especialidad en la enseñanza de la lectura, escritura, aritmética, educación cívica, historia patria, geografía, urbanidad e higiene, además de propender al desarrollo de la cultura artística para las *clases populares* en diferentes sectores de la ciudad, dirigidos por maestros escalafonados y profesores especializados (Chávez, 1984).

Dicha iniciativa, surgió como parte de un proyecto educativo que pretendía responder a las demandas sociales que emergieron de un proceso de reconfiguración social, política, económica y urbana, en un país donde imperaba la necesidad de progreso, innovación y búsqueda de la paz por medio de la democratización ilustrada de los saberes, aunque sin contar con medidas estatales unificadas en torno a la educación en la escuela media ligada a la producción (Montoya, 2016).

Tales hechos, también advierten que la historia fundacional del IPC se extendía hacia un pasado más remoto, vinculándose tanto con su ubicación y condiciones geográficas, como con la asimilación de la modernidad en Colombia y su construcción como nación, donde los compromisos civiles, políticos y económicos consecuentes del proceso de urbanización e industrialización de Santiago de Cali como capital del Valle del Cauca, incidieron en la organización de la sociedad caleña, así como en la configuración de una noción de *sujeto popular* emergente de las *clases populares*, constituido a partir de múltiples subjetividades edificantes de la vida cotidiana y comunitaria, que le dieron lugar a las llamadas *culturas populares* y *artes populares*, las cuales también forjaron la identidad del IPC como institución educativa.

Partiendo de estas aseveraciones y desde la perspectiva que comprende a la subjetividad como una construcción intersubjetiva y estructurante de la experiencia de los sujetos, mediada por procesos históricos, sociales y culturales (González, 2002), surgió la pregunta en torno a ¿cómo se había configurado la noción de *sujeto popular* constitutivo de las *clases populares* que inspiraron el proyecto educativo fundacional del IPC?, teniendo como propósito el acercamiento a la comprensión de lo que se había denominado como cultura popular y artes populares, en atención a las comunidades acogidas por esta entidad, caracterizadas por la heterogeneidad de sus procedencias, experiencias, prácticas y expresiones, las cuales tendieron a unificarse en el sincretismo cultural que forjaba la idea de sujeto colombiano, cuyo sentido de lo popular se relacionaba con discursos que reunían diversos sectores sociales, generalmente en situación de subordinación y con identidades aparentemente compartidas (García, 1990).

Dicho esto, a continuación, se presenta una breve interpretación propositiva que resultó de un análisis de coyuntura, el cual permitió identificar algunos eventos relevantes vinculados con la trama social que antecedió a la creación del IPC en torno a la construcción del *sujeto popular*. En este orden de ideas, se destaca a la economía colombiana de mediados del siglo XIX y primera mitad del siglo XX como parte de la lectura estructurante sobre la noción de este sujeto, relacionada directamente con la urbanización y el surgimiento de la clase obrera en la ciudad de Santiago de Cali, permitiendo plantear algunas consideraciones preliminares sobre la construcción de la noción de *sujeto popular* como cierre de este artículo.

Aproximación a la construcción del sujeto popular en Santiago de Cali

Tras el nacimiento de la República de Colombia, forjada por la influencia de ideas nacionalistas que buscaron establecer una identidad propia que desligara a las *nuevas sociedades americanas* del régimen colonial impuesto por Europa (Duque, 2007), a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, el país se vio afectado por la pérdida del orden público, así como por el impacto financiero consecuente del proceso de Independencia, el cual dejó pérdidas importantes en los sectores agrícola, ganadero y minero, contribuyendo substancialmente con el recrudescimiento de la violencia, el desplazamiento, la esclavitud encubierta, el empobrecimiento y la reducción de la población colombiana (Rivadeneira, 2015).

A partir de estos problemas, se cimentó una sociedad dividida que dio origen a la Guerra de los Mil Días (1899-1902), que consistió en un enfrentamiento bélico y bipartidista, donde los liberales se

1. Tesis doctoral en música de la autora, "La construcción del sujeto a través de las músicas populares: el caso de la Estudiantina del IPC". Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. En curso.

2. Por medio del Acuerdo 005 del 2 de enero de 1961 dictaminado por el Consejo Municipal de Cali, el Instituto de Cultura Popular pasó llamarse Instituto Popular de Cultura a raíz del cambio de su razón social, apartándose de los programas de alfabetización para convertirse en un centro de enseñanza artística dirigido a hombres y mujeres, obreros, empleados y trabajadores en general, con el fin de contribuir con la resolución del problema de formación artística en aquellos sectores populares de la población (Chávez, 1984).

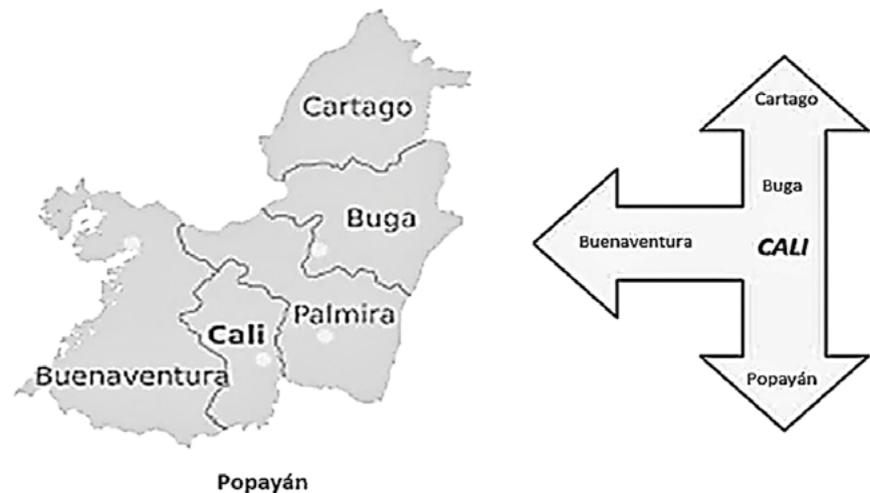
...se fortaleció el desarrollo económico en la región a través del monocultivo de la caña de azúcar, de la construcción del Ferrocarril del Pacífico, de la explotación minera y de la modernización del antiguo muelle de Buenaventura, trayendo como resultado el arribo de extranjeros a esta región, la migración del campo a la ciudad, el aumento de las desigualdades económicas y sociales, además de la negligencia del Estado hacia las necesidades del campo.

resistieron a los conservadores para defender la legalidad de los derechos del hombre y de los ciudadanos, en un intento por desmontar el pensamiento conservador que había imperado sobre el gobierno y que beneficiaba la promoción del centralismo, la continuidad de la hispanidad, el sistema de castas colonial, la unión de la Iglesia Católica con el Estado y la promoción del sistema educativo con respaldo eclesiástico (Rivadeneira, 2015).

Este enfrentamiento por el poder dejó devastado al país, al tiempo que contribuyó con la separación de Panamá en 1903, favoreciendo la posterior división política de Colombia por departamentos administrativos más pequeños, como una forma de solventar la crisis económica y social que afectaba y empobrecía al pueblo colombiano (Otero, 2012).

Figura 1

Mapa de ubicación. Santiago de Cali como lugar de paso.



Nota. Fuente: Wikimedia Commons.

Dichas circunstancias, en asocio con las diferencias ideológicas y enfrentamientos por el territorio en el sur occidente colombiano, concluyeron en la conformación del Valle del Cauca como departamento en 1910 y con la designación de Santiago de Cali como su capital que, aunque fue fundada en 1536, no gozó de un extenso desarrollo urbano hasta la década de 1930, pero por su ubicación geográfica, actuaba como lugar de paso y canal de comunicación entre municipios de mayor importancia económica como Cartago, Buga, Popayán y Buenaventura (Valencia, 1997; Vásquez, 2012).

Figura 2

Ferrocarril del Pacífico. Santiago de Cali, 1915.



Nota. Fuente: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero

Tales acontecimientos, también estuvieron acompañados por la implementación del modelo económico desarrollista, que seguía un esquema centro-industrial y que dejaba en la periferia al agro, en favor del proceso de industrialización del Valle del Cauca y de la urbanización de Santiago de Cali. En consecuencia, se fortaleció el desarrollo económico en la región a través del monocultivo de la caña de azúcar, de la construcción del Ferrocarril del Pacífico, de la explotación minera y de la modernización del antiguo muelle de Buenaventura, trayendo como resultado el arribo de extranjeros a esta región, la migración del campo a la ciudad, el aumento de las desigualdades económicas y sociales, además de la negligencia del Estado hacia las necesidades del campo. De este modo, Cali comenzó a vivir una rápida expansión urbana, dejando de ser un municipio reconocido como lugar de paso, para convertirse en el centro del mercado regional e interdepartamental, así como en un motor económico de intercambio con el exterior (Valencia, 1997; Vásquez, 2012).

Figura 3

Músicos. Santiago de Cali. 1930.



Nota. Rodalla dirigida por Joaquín Arias.
Autor de la Foto German González. Fuente:
Biblioteca Departamental Biblioteca
Departamental Jorge Garcés Borrero

...lo popular en el sujeto también se vinculaba con una construcción ideológica permanente que no necesariamente era monopolio de los llamados sectores populares...

Fue así como estos y otros hechos contribuyeron con el establecimiento de nuevas formas de organizar y comprender a la sociedad, dándole lugar a la aparición del obrero como actor social en Cali (Chávez, 1984), que como *sujeto popular*, se había constituido a partir de múltiples subjetividades en la búsqueda conjunta de un espacio de supervivencia social, económica, cultural y política en la ciudad, fomentando relaciones edificantes de la vida comunitaria, las cuales distaban del individualismo y de la vida privada, por encima de la vida pública para seguir construyendo comunidad de forma colectiva (Pérez y Díaz, 2014).

[...] el tratamiento del sujeto popular está asociado a la crisis del latifundio en Latinoamérica y, por lo tanto, con el comienzo de un nuevo tipo de relaciones sociales de producción asociadas al nacimiento de un tipo de capitalismo periférico que estimula la migración campo-ciudad y la generación tanto de un proletariado industrial como de un contingente de mano de obra de reserva [...]. En este período el arte popular es visto como una expresión exótica de culturas exóticas, más allá del sentido instrumental de este y de la relación que poseía con el encuentro del mundo tradicional con la modernidad (Alvarado, 2002, p.196).

Sujetos populares relacionados también con las *clases populares* emergentes de una naciente *clase obrera* (Chávez, 1984), quienes con raíces en el mestizaje colombiano, aunados a diversos procesos poblacionales marcados por el desplazamiento, la pobreza, la esclavitud, la industrialización, la supervivencia y la cohesión social, se caracterizó por ser un colectivo diverso que no era dueño de su producción y que dependía de la fuerza de su trabajo, tratando de ajustar su pasado rural con su presente urbano, en la medida que tecnificaba sus conocimientos y entramaba sus costumbres con rutinas mecánicas (Novelo, 2002; Vásquez, 2012)

Circunstancias que aparentemente avivaron entre esta población la nostalgia por el pasado, vislumbrada en la tradición y en la necesidad de una identidad que precisara sus condiciones para ser reconocida en

el sincretismo de sus historias y costumbres, relacionadas con una noción poco clara de *cultura popular* como proceso de uniformización de esta población, la cual era frecuentemente situada al margen de otros grupos dominantes a nivel social, intelectual y económico (Novelo, 2002).

Consideraciones a la noción de sujeto popular en el IPC

Ante este breve recorrido en torno a los antecedentes históricos y sociales relacionados con la fundación del IPC, se puede observar cómo la noción de *sujeto popular* emergente de las *clases populares* que articularon el proyecto educativo inicial de esta entidad, se encontraba ligado a una concepción de clase social supeditada a un discurso oficialista relacionado con posturas políticas e intereses económicos y gubernamentales, los cuales se correspondían con el fortalecimiento de asimetrías sociales y culturales, apoyadas en una visión monocultural de lo que significaba ser colombiano, según la perspectiva nacionalista y desarrollista reinante en la época en la que fue fundada esta institución.

Tales circunstancias, influyeron de alguna manera en las concepciones sobre los sujetos a los cuales se orientó el proyecto educativo inicial del IPC, cuya comunidad no estuvo exenta de situaciones de subordinación social, siendo también receptora de la designación de identidades y maneras de concebirse a sí misma como formas compartidas y homogéneas según los organismos de poder y proyectos civilizatorios latentes.

No obstante, en el reconocimiento de la polisemia que involucra la noción sobre lo popular, también se observa cómo este sujeto estuvo en la capacidad de reunir a grupos diversos y dinámicos, cuya situación común de subalternidad en palabras de Néstor García Canclini (1999), no se dejaba designar completamente por lo étnico, ni por las relaciones sociales, económicas o de producción, ni por su procedencia. Tampoco por la expansión o amplitud de sus prácticas, por el tipo de rituales o goce que generaban sus

...el sujeto ha sido reconocido más por su dimensión colectiva que por su dimensión individual, relacionándose también con el entramado de transformaciones sociales que ha solido fundamentar a estas concepciones, caracterizadas por su pluralidad como concepto.

actos celebratorios, ni por las particularidades de las culturas y artes que los caracterizaban.

Este descubrimiento de la historicidad y complejidad de la cultura lleva a abandonar las lecturas mecánicas y deterministas de la subjetividad social (intersubjetividad) como simple reflejo supraestructural de lo que pasa en la base económica; también a abandonar las posturas románticas que veían en la cultura popular una esencia ahistórica, pura y autóctona de todos los valores emancipadores del pueblo (Torres, 2013, p.48).

Lo popular aquí se complejizaba en la polisemia evocada por el sincretismo cultural desarrollado frente a los discursos dominantes que se les imponía a estos sujetos, manifestados a través del sentido de comunidad, así como en la construcción colectiva de los saberes, los cuales no siempre se correspondían con sujetos, situaciones e interacciones culturales nítidamente identificables en la realidad. En este orden de ideas, lo popular en el sujeto también se vinculaba con una construcción ideológica permanente que no necesariamente era monopolio de los llamados sectores populares, pero que mediaba la integración de las experiencias subjetivas con las de los demás, siendo depósito de identidades compartidas, entre las que también se encontraban aquellas asignadas a los grupos que participaban de estas dinámicas, cuyas manifestaciones propiciaban lo que se conocía como culturas, artes y músicas populares, a las cuales se les agregaron prácticas vinculadas con la identidad nacional, entre ellas las folclóricas³ y las tradicionales⁴ que aunque tendían a vincular a esta población con la nostalgia y el pasado, también

eran prácticas contemporáneas, creadas y dinamizadas entre sujetos y comunidades contemporáneas (García, 1999; Miñana, 2000).

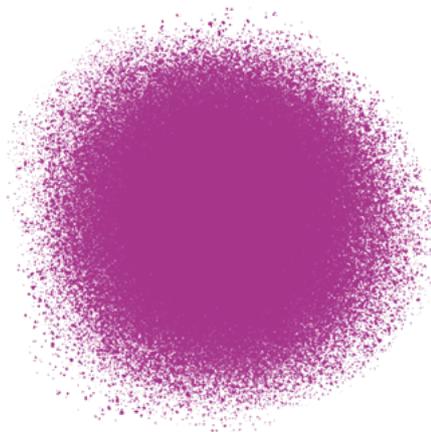
A modo de cierre

Como se puede observar, estas nociones sobre *sujeto popular* y *cultura popular*, han resultado de un conjunto de hechos complejos y cambiantes, bajo un concepto común e impreciso que ha encerrado diferentes visiones y variedades de rasgos culturales, donde el sujeto ha sido reconocido más por su dimensión colectiva que por su dimensión individual, relacionándose también con el entramado de transformaciones sociales que ha solido fundamentar a estas concepciones, caracterizadas por su pluralidad como concepto. Esto debido a la dificultad para dar cuenta de la totalidad con que estas nociones se han presentado y que a su vez, han llevado a concebir las distintas expresiones del arte popular como manifestaciones de un tipo particular de estética producida en determinados contextos históricos, educativos, ecológicos y culturales, cuya comprensión implicaría indagar en sus fuentes propias, así como en las peculiaridades de cómo se han manifestado las subjetividades compartidas del grupo que las ha creado, comprendido, reproducido y manifestado dentro de sus límites y hacia su exterior (Alvarado, 2002).

Finalmente, sin llegar a una conclusión contundente en el reconocimiento de la construcción continua y polifónica de la historia, se recomienda seguir problematizando esta construcción de sujeto popular, en favor de ampliar la comprensión sobre el lugar de las culturas y las artes populares en el IPC, reconociendo adicionalmente las particularidades organizativas de los sujetos en torno de las prácticas, sensibilidades, reflexiones, sistemas de pensamiento, estéticas, acciones, contextos, hechos, medios y objetos artísticos bajo una intención educativa que moldea, organiza y pone límites a estas manifestaciones emergentes de la comunidad, cuya realidad también plantea nuevos retos para comprender lo popular (así como lo no-popular) desde la perspectiva de la academia.

3. Lectura esencialista y descriptiva de las prácticas culturales como mecanismo para defender una nacionalidad y una identidad. Se vincula con la pureza o lo genuino en constante peligro de contaminación o extinción, que solo puede conservarse protegiéndolo, separándolo o aislándolo (Miñana, 2000).

4. Fenómeno histórico, social y cultural vinculado con la continuidad del pasado, que procura forjar una identidad colectiva que generalmente puede ser impuesta o inventada (Hobsbawm y Terence, 1983).



Referencias

- Alvarado, M. (2002). *Nuevas construcciones del sujeto popular: aportes sobre las reformulaciones del concepto de cultura popular latinoamericana*. Revista Colombiana de Sociología. Vol. VII, No. 2, 2002, pp. 193-218.
- 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.
- Duque, E. (2007). *La Cultura Musical En Colombia, Siglos XIX y XX*. Gran Enciclopedia de Colombia. Vol. 7. Bogotá: Círculo de Lectores, 2007. 89-110.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García, N. (1999). *Ni folklórico, ni masivo, ¿qué es lo popular?* En: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini.pdf
- González, F. (2002). *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico – cultural*. Ed. Thomson. México.
- Hobsbawm, E. y Terence, R. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Miñana, C. (2000). *Entre el folklore y la etnomusicología*. En: Revista A Contratiempo. No 11; 37-49.
- Montoya, J. (2016). *El campo de los estudios curriculares en Colombia*. Colección Séneca. Universidad de los Andes. Bogotá: Digiprint Editores S.A.
- Novelo, V. (2002). *La expropiación de la cultura popular*. En: Culturas populares y política cultural (pp. 77-85). México: CNCA.
- Otero, A. (2012). *Cali comienzos del siglo XXI ¿crisis o recuperación?* Documentos de trabajo sobre economía regional. Número 172. Centro de Estudios Económicos Regionales. Cartagena: Banco de la República.
- Pérez, L. y Diaz, Y. (2014). *Sujeto popular o ciudadano sujeto de derechos. Prácticas sociales en barrios populares cartageneros*. Rev. Entramado 2014; 20: 210-223. Cali: Universidad Libre.
- Rivadeneira, R. (2015). *La transición del siglo XIX al XX en América Latina y en Colombia*. Bogotá: Credencial Historia.
- Torres, A. (2013). *La educación popular. Trayectoria y actualidad*. Bogotá: Editorial El Búho.
- Valencia, A. (1997). *Historia del Gran Cauca*. Programa Rostros y Rastros. Cali: Universidad del Valle.
- Vásquez, E. (2012). *Historia de Cali en el Siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Segunda impresión. Cali: Artes gráficas del Valle Ltda.

LAS OTRAS MÚSICAS, LOS MISMOS ESPACIOS



Maria José Alviar Cerón

Doctora en Música en el área de Etnomusicología por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, Maestra en Artes Musicales (Piano) por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá. Actualmente es docente de la Universidad de Córdoba, con sede en Montería.

Resumen

En este artículo se presenta una reflexión acerca de las formas en las que la educación musical en Colombia ha dado pasos para encontrar los criterios que le permitan establecer espacios relativamente equitativos para músicos y músicas de ámbitos diversos. Para ello, se retoman planteamientos teórico conceptuales de la colonialidad del saber, y se pone la experiencia como músico y docente al servicio del diálogo.

Sin el ánimo de agotar el tema, y consciente de la necesidad de miradas mucho más exhaustivas sobre los casos que se delinean, se plantea que estas fuerzas traen el peso de tradiciones de pensamiento y formas de organización del conocimiento coloniales/modernas que están profundamente naturalizadas en la labor pedagógica. Finalmente se plantea que los términos de esta negociación son quizás el elemento más urgente sobre el cual se tiene la misión de debatir los educadores musicales en el siglo XXI.

Palabras clave: colonialidad del saber, educación musical, folclórico, tradicional, popular.

Abstract

This article presents a reflection on the ways in which musical education in Colombia has taken steps to find the criteria that allow it to establish equitable spaces for musics and musicians from different fields. For this, theoretical and conceptual approaches to the coloniality of knowledge, and the experience as a musician and teacher at the service of dialogue.

Without the intention of exhausting the subject, and aware of the need for much more exhaustive views on the cases that are outlined, it is proposed that these forces carry the weight of colonial/modern traditions of thought and organization of knowledge that are deeply naturalized in the pedagogical field. Finally, it is proposed that the terms of this negotiation are perhaps the most urgent element on which music educators have the mission to debate in the 21st century.

Keywords: knowledge colonialism, music education, folkloric, traditional, popular.

Introducción

La Facultad de Artes - ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá en el 2018 tomó como tema de discusión para su encuentro anual de investigación, la presencia de músicas populares y tradicionales en los programas universitarios del país. Uno de los asistentes al segundo día de encuentro dijo, en tono sarcástico, que el mismo tema se había discutido hace 30 años, en un contexto similar y con conclusiones muy cercanas: la entrada de otras músicas (esas músicas no académicas, no centroeuropeas) a los salones universitarios del país era inminente y se hacía necesario establecer unos criterios por medio de los cuales estas pudieran valorarse de una forma relativamente equilibrada con aquellas que durante décadas habían dominado el espectro de la educación musical colombiana. Tres décadas después parece que la discusión no termina, lo cual se aplaude de pie, al mismo tiempo que se cuestiona.

En este artículo se centrará una reflexión en las formas que la educación musical en Colombia ha dado pasos en medio de un lodazal, en el que lucha en contra de fuerzas inconmensurables para encontrar los criterios que le permitan establecer espacios relativamente equitativos para músicos y músicas de ámbitos diversos. Sin el ánimo de agotar el tema, y consciente de la necesidad de miradas mucho más exhaustivas sobre los casos que se delinearán, se plantea que estas fuerzas, que traen el peso de tradiciones de pensamiento y formas de organización del conocimiento que están profundamente naturalizadas en la labor pedagógica, son quizás el elemento más urgente sobre el cual se tiene la misión de debatir en el siglo XXI.

“Con el inicio del colonialismo en América comienza no solo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario” —Lander (2000)

Colonialidad del saber en los programas de educación musical en Colombia

La consolidación de la educación musical en Colombia puede observarse, como varios investigadores han señalado, a la luz de la instalación de unos ideales modernos contruidos al interior de la matriz colonial, según la cual los espacios formativos se abocaron a la reproducción de repertorios, modos de transmisión y de producción musical enmarcados en la tradición decimonónica centroeuropea (De Carvalho y Flórez, 2014; Mesa, 2013). Desde allí, se estableció de manera naturalizada una sistemática exclusión a formas artísticas y culturales propias de los saberes que fueron vinculados con minorías étnicas subalternizadas y racializadas que, como máximo, fueron puestos en lugares idealizados de representación bucólica con fines políticos de construcción de identidad nacional.

La instalación puede entenderse, siguiendo a Edgardo Lander (2000), al establecer que “con el inicio del colonialismo en América comienza no solo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario” (p. 6). Efectivamente, la emergencia de un sistema de pensamiento basado en dialogismos, dio paso al establecimiento de una superioridad incuestionable tanto de ciertos saberes como de las formas para acceder a ellos, a partir del no reconocimiento de otros saberes en tanto tales. En palabras de Boaventura De Sousa, se creó un abismo que consistió en trazar líneas claras entre lo que era considerado conocimiento y lo que, del otro lado, podía ser visto como creencias, magia u opiniones (2010, p. 31). La relación de estos saberes con sus portadores fue, por supuesto, directa, y se asentó en la creencia de una superioridad ontológica creada y difuminada desde un punto cero eurocentrado (Castro-Gómez, 2007).

En cualquier caso, el deseo conservacionista instalado en la educación musical se vería manifiesto en

...durante las últimas décadas, y en especial durante los últimos años, a lo largo y ancho del país se ha discutido la entrada de músicas otras (es decir, músicas llamadas tradicionales, populares, folclóricas, comerciales) a las instituciones de educación formal del país que han mostrado, unas más que otras, deseos de apertura.

un modelo que, como establece Huertas (2016) “está basado en un concepto que, sorprendentemente, no es del orden propiamente artístico: el de historia universal” (Huertas, 2016, párr.6). Así, la centralidad de la Historia de la música, como eje conceptual que marca los procesos formativos, marcaría un supuesto de universalidad con tendencia marcadamente evolucionista que naturalizó la exclusión de otras músicas y formas de transmisión musical desde la premisa de la validación del conocimiento en las instancias universitarias.

Esta subvaloración se ancla en el hecho de que el estudio de las músicas populares ha estado atravesado por las maneras como el eurocentrismo ha afectado no solo la valoración de ciertas músicas populares sobre otras construyendo jerarquías sonoras de lo popular donde lo más válido era la sonoridad que más se acercara a los valores de hispanidad y civilidad corporal de las elites (González, 2001; Ochoa, 2000; Wong, 2001) sino también la estructuración de los departamentos de música del país. La resistencia de los conservatorios a aceptar estas músicas como válidas fue uno de los factores que estimuló que en todas las grandes ciudades del país haya institutos de estudio de culturas y/o artes populares. (Ochoa, 2000, p. 7)

Por eso, los programas de música se establecieron sobre un ideal, más bien, de programas de Historia de la música centroeuropea, en los que se afinan las habilidades y competencias para interpretar, componer, analizar e investigar músicas no solo de otros tiempos sino que además de procedencias específicas, vinculadas con lo que se ha denominado el Norte global. Al respecto se han escuchado colegas profesores y estudiantes de muy diversos ámbitos, quejarse por el poco espacio que ciertas prácticas tienen en los currículos generales de los programas de música. Colegas, por ejemplo, del ámbito de la música contemporánea, de las músicas denominadas tradicionales, de las músicas comerciales, de las comunidades vinculadas a comunidades religiosas. Todos en búsqueda de lugares con mayor peso dentro de la educación musical de orden formal.

No obstante, durante las últimas décadas, y en especial durante los últimos años, a lo largo y ancho del país se ha discutido la entrada de músicas otras (es decir, músicas llamadas tradicionales, populares, folclóricas, comerciales) a las instituciones de educación formal del país que han mostrado, unas más que otras, deseos de apertura. Ya desde los años 80 surgió un interés genuino en las músicas populares derivado, por un lado, de las prácticas investigativas de folclorólogos locales y nacionales, y por el otro, de los miembros de la industria musical que empezaban a encontrar la entrada de músicas regionales a los circuitos comerciales un interesante mercado (Ochoa, 2000). Así, ya en los años 90 se fundaba el primer programa universitario de educación musical con intención creativa e investigativa alrededor de músicas tradicionales y populares, en la entonces llamada Academia Superior de Artes de Bogotá, al mismo tiempo que se empezaría a admitir en otros espacios universitarios la interpretación de repertorios en espacios electivos o de menor valor académico, orientados según los intereses y gustos de los profesores que dirigen esos espacios.

Desde entonces, es que el proceso ha resultado sumamente interesante en tanto que genera negociaciones muy complejas que pasan por los estándares internacionales de créditos, semestres, competencias, resultados de aprendizaje; números y espacios en los que nadie quiere perder ni ceder espacio. Lo interesante es que, en el fondo, las profundas luchas de colegas docentes que se han echado la tarea al hombro, se esfuerzan en desnudar unas concepciones epistemológicas profundamente ancladas en modelos de pensamiento moderno con herencias coloniales que separan, purifican y establecen jerarquías que, en la práctica, han generado exclusiones. Es por eso que los términos del diálogo, al parecer, son el tema fundamental.

Para comprender la discusión resulta vital, entonces, desenmascarar los sentidos que han designado estas músicas otras, con la asignación de calificativos asociados a la tradición y al folclorismo; que en el mejor de los casos desde los lentes de algunos académicos resultan reducidas a objetos exóticos.



Figura 1

Joven directora de una banda tradicional infantil en el departamento de Córdoba

Músicas folclóricas, tradicionales y populares

Dilucidar los sentidos que se le otorgan a estas otras músicas se convierte en un verdadero desafío, en especial al encontrar que los términos se usan muchas veces de manera indiscriminada, en ocasiones como sinónimos y en otras como complementarios. Es usual, por ejemplo, ver denominaciones como “músicas tradicionales y populares”, “músicas tradicionales populares”, o incluso “músicas folclóricas tradicionales”. Esto hace que la definición, en muchos casos, deba hacerse de manera tautológica y que sea complicado distinguir entre unas y otras.

Esto tiene sentido si pensamos que, en conjunto, los calificativos “tradicional”, “popular” y “folclórico” beben del establecimiento de las jerarquías de valor que se delineó al inicio de este artículo. Sin embargo, lo que sí se puede hacer es un rastreo de los términos para dilucidar los términos en los que se dan esas designaciones.

Para empezar, se debe recordar que el folclor como disciplina que se abocó al estudio y la organización de los saberes populares y tradicionales a lo largo del siglo XX, tendría en Colombia un espacio

particular en especial en la segunda mitad del siglo. Para Carlos Miñana (2000):

Una constante entre los folklorólogos, a pesar de sus diferencias, es su concepción apocalíptica de la cultura popular frente a la modernización de la sociedad: se están acabando las tradiciones bajo la locomotora implacable del progreso, por eso hay que recogerlas, fotografiarlas, filmarlas, y grabarlas. La cultura popular tradicional no es actual, es una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de documentación. (p.2)

La descripción del etnomusicólogo es una perfecta radiografía que permite observar la forma en la que se le otorgó a las prácticas denominadas folclóricas un lugar en el pasado, negándoles de tajo la posibilidad de ser contemporáneas (Fabian, 2006).

Al mismo tiempo, el concepto de tradición, que en muchos sentidos constituye una continuación del halo folclorista permitiría afianzar la operación de distanciamiento con los “otros”, aquellos que fueron dejados en un tiempo pasado y atemporal; operación,

...lo popular, con una acepción más elaborada desde las Ciencias de la comunicación, los Estudios culturales e incluso de la llamada Musicología popular, se acercaría al concepto de lo mediatizado y masivo, observando el impacto de las industrias culturales y el comercio en las dinámicas de consumo e intercambio con los públicos.

que, a su vez, reforzó unas construcciones idealizadas de la tan anhelada la identidad nacional.

La idea de la repetición que favorece lo no creativo y estático (como definición de costumbre) y originalidad (como definición de cambio, creatividad y modernidad) se volvió la base epistemológica para asignar valor a la tradición dentro de la modernidad. Fue también uno de los terrenos ideológicos para construir la diferenciación estética en el valor de la repetición en las artes como monótonas o no creativas versus la transformación y el cambio como original y creativo. Esta ha sido una de las distinciones ideológicas cruciales históricamente del valor que distingue lo folclórico y lo popular de la estética *avant garde* y de las bellas artes. (Ochoa, 2005, p. 213)

Esas mismas prácticas culturales, que fácilmente se describen con los términos tradicional y popular, como sinónimos o complementarios de un mismo sentido, tendrían su nicho de estudio, pues, en disciplinas como la folklorología, la antropología y, por supuesto, en los institutos y centros de formación musical que a lo largo y ancho del país se fundaron para hacer “rancho aparte” en parte, como “respuesta a la ausencia de acogida del tema en los espacios institucionales formales” (Ochoa, 2000, p.7).

Pero por otro lado, lo popular, con una acepción más elaborada desde las Ciencias de la comunicación, los Estudios culturales e incluso de la llamada Musicología popular, se acercaría al concepto de lo mediatizado y masivo, observando el impacto de las industrias culturales y el comercio en las dinámicas de consumo e intercambio con los públicos. Músicas populares, pues, desterritorializadas, despreocupadas por la conservación de características inmutables y desentendidas de la obligación de construir un espacio en la identidad nacional, sufren de los mismos prejuicios en los entornos, con la sumatoria de un cierto halo de vulgaridad por la falta de legitimidad de sus hacedores y sus entornos de origen.

Conclusiones y discusiones: la inserción de estas músicas en los entornos académicos

Una de las discusiones interesantes tiene que ver con la pertinencia de estas y otras músicas en los entornos académicos. Algunos dicen que realmente no tiene sentido llevarlas a los espacios universitarios porque allí su práctica pierde sentido. Sin embargo, para una perspectiva, es justamente allí, en medio de su legitimidad, donde debe discutirse el espacio para el diálogo.

Sin ánimo de establecer generalizaciones, y reconociendo excepciones a lo que en términos generales ha sucedido en la mayoría de los programas universitarios del país a partir de los años 90, es importante observar las formas en las que las músicas designadas como tradicionales y populares empezaron a obtener un lugar en los intereses de los entornos formativos. En principio, los espacios electivos o de poca cuantía en créditos empezaron a albergar estas prácticas, permitiendo a aquellos estudiantes con intereses particulares acceder a estas músicas en espacios, de cualquier modo, limitados. Al mismo tiempo, y como continuación de las antiguas búsquedas nacionalistas, ciertas músicas tendrían espacio en los recitales de grado de los instrumentistas, quienes en su mayoría continuaron siendo exigidos para demostrar una solvencia en la interpretación de repertorios diversos, dentro de la diversidad histórica centroeuropea, por supuesto.

Por otro lado, vale la pena observar la tímida entrada de instrumentos musicales propios de entornos no académicos a las aulas universitarias. En particular, aquellos venidos de tradiciones regionales como el tiple, la bandola, el arpa, el cuatro y el acordeón, que durante décadas habían sido objeto de estudio en los importantes institutos y centros de formación alrededor de las músicas populares en el país, han empezado a ganar poco a poco un lugar en ciertos programas universitarios, que se han puesto en la tarea de

...en el siglo XXI le cuesta todavía a la educación musical en Colombia, comprender a las diferentes músicas a través de lógicas distintas a la ya establecida desde el modelo centroeuropeo de conservatorio.

elaborar rigurosos planes de estudio observando las escalas de dificultad propias de su lógica. Pero así también, los instrumentos del ámbito de la música popular como la guitarra, el bajo eléctrico, y la batería han ido encontrando lugar en algunos programas de formación universitaria, no con pocas complicaciones.

Sin embargo, y a pesar de los pasos ya dados, en el siglo XXI le cuesta todavía a la educación musical en Colombia, comprender a las diferentes músicas a través de lógicas distintas a la ya establecida desde el modelo centroeuropeo de conservatorio. Uno de los asuntos centrales, por ejemplo, es la dificultad en establecer reflexiones acerca de ciertos elementos esenciales como las intrínsecas relaciones entre los instrumentos y los repertorios, y entre los repertorios y las técnicas instrumentales asumiendo, pues, que estas son fácilmente escindibles.

Al respecto, plantea Juan Sebastián Ochoa (2016):

En la educación musical es frecuente encontrar una sobrevaloración de la técnica instrumental como aquel tipo de herramientas que (supuestamente) le permitirán al estudiante aproximarse a cualquier música, colocando así a un tipo de técnica en particular, proveniente de la educación en música clásica, como “la verdadera” técnica instrumental, la única y universalmente válida independientemente del resultado musical buscado. Al descontextualizar un tipo de técnica en particular del repertorio musical al cual se debe, la técnica deja de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo. (p.114)

Es por ello, que en el momento en el que la mayoría de los jóvenes con práctica musical previa ingresan a programas de educación formal, se suele pensar que los problemas técnicos (que son vistos como problemas porque no cazan con el ideal académico de raíz centroeuropeo) pueden resolverse con un trabajo específico sobre el tema. Al mismo tiempo se piensa que estas modificaciones no afectan el estilo de los repertorios que interpretan los estudiantes, sino que se ven como formas “desprevenidas” de cualificarlos.

Así, las otras músicas, que suelen ser llamadas tradicionales, populares y folclóricas, han sido la mayor parte de las veces recontextualizadas en espacios académicos desprovistas de elementos vitales para su significación. En otras palabras, todo lo que sucede con ellas, y no solo en ellas (Madrid, 2009), se ha considerado fácil de extirpar.

Más allá de eso, es importante reconocer que los esfuerzos de los últimos años de muchos colegas académicos y artistas, han estado enfocados en negociar los paradigmas de la educación musical, asunto que resulta sumamente complejo. Tal vez lo más interesante es que en este momento ya no se cuestiona si es importante o no, la presencia de estas músicas otras en cualquier programa de educación musical del país. El asunto ahora está puesto en la forma en la que este proceso de inclusión se lleva a cabo y en el lugar que ocupan estas otras músicas, así como en la discusión acerca de los sentidos que las designan, y en el establecimiento de los diálogos que darán fruto a la concreción de una postura menos violenta para con ellas y con sus músicos. La tarea, por supuesto, pasa por revisar lo avanzado en otras latitudes. Las acciones que han emprendido Catherine Walsh con su reflexión sobre las Pedagogías decoloniales (2013), Boaventura De Sousa Santos con la Ecología de saberes (2010) y José Jorge De Carvalho en su proyecto de Encuentro de saberes (2014), deben ser fuente de inspiración, así como de discusión, para continuar el camino que en Colombia ya muchos están andando.

Desde una perspectiva, estas otras músicas tendrán que ser incorporadas de lleno en los espacios formativos de las universidades del país y no solamente en el nivel de los repertorios, sino que, cargando, como siempre han hecho, con los aspectos técnicos y estilísticos propios de su naturaleza, y con las formas de transmisión y significación social. Solo de esta manera se puede asegurar un diálogo realmente fructífero.

Referencias

- Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. El Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp. 79-91. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- De Carvalho, J. J. y Flórez, J. (2014). *Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico*. *Nómadas* (41), 131-147.
- De Sousa Santos, B. (2010). *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Fabian, J. (2006). *The other revisited*. *Anthropological Theory*, 6(2), 139-152.
- Huertas, M. (2016). *Notas para una historia de la educación artística en Colombia en el siglo xx*. *Revista Credencial*. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/notas-para-una-historia-de-la-educacion-artistica-en-colombia-en-el-siglo-xx>
- Lander, E. (2000). *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*. En *La colonialidad del saber*. Buenos Aires: CLACSO
- Madrid, A. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier*. *Sibetrans* (13).
- Mesa, L. G. (2013). *Hacia una reconstrucción del concepto de "músico profesional" en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Tesis para optar al título de Doctor en Historia y Ciencias de la Música. Universidad de Granada.
- Ochoa, A. M.. (2000). *El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia*. En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*.
- Ochoa, J. S. (2016). *Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), 99-129.
- Walsh, C. (2013). *Pedagogías Decoloniales*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

CREADOR O IMITADOR EN LA DANZA TRADICIONAL, FOLCLÓRICA Y POPULAR



César Augusto Monroy Bocanegra

Presidente Fundador de la Industria Creativa y Cultural Los Danzantes, entidad con la que ha sido creador de la Red Internacional Danza en Pareja, y fundador de festivales internacionales como la "Muestra Latinoamericana de Baile Folclórico por Pareja" entre otros.

Resumen

El "pensar la danza" no es una acción que se asocie a directores y bailarines de danza folclórica, por el contrario, se señala que se limitan a simplemente proyectar la forma sin comprender el contenido. ¿Qué reflexiones sobre la danza deben ser efectuadas desde lo tradicional, desde las proyecciones folclóricas y en el baile popular? Este texto presenta la dicotomía entre la mera reproducción de una danza y la creación de modelos danzados, como escenarios dinámicos para crear y recrear, sin caer en la eternización. Recoge las experiencias de su autor recorriendo las comunidades de la Colombia profunda.

Palabras clave: danza colombiana, danza folclórica, proyección folclórica, Colombia, bailes populares, coreógrafos, raíz folclórica, danza tradicional, ballet folclórico, inspiración folclórica, bailarín folclórico, grupo de danza.

Abstract

"Thinking the dance" is not an action associated with directors and dancers of folk dance, on the contrary, it is pointed out they are limited to simply projecting the form without understanding the content. What reflections should be made on the traditional, folkloric projections and popular dance? This text presents a dichotomy between the mere reproduction of a dance and the creation of danced models, as dynamic scenarios to create and recreate, without falling into eternalization. It collects its author's experiences traveling through communities of deep Colombia.

Keywords: colombian dance, folk dance, folk projection, Colombia, popular dances, choreographers, folk roots, traditional dance, folk ballet, folk inspiration, folk dancer, dance group.

La danza que piensa

Desde hace tiempo, a los directores y bailarines de danza folclórica académica se les ha acusado de ser “acéfalos”, de no pensar la danza y de tener como único interés el proyectar la forma sin el contenido. Esta conjetura ha motivado a reflexionar sobre las preocupaciones fundamentales que atraviesa la danza desde lo tradicional, lo folclórico y lo popular, se ha buscado comprender las tensiones existentes entre la reproducción y la creación de modelos danzados, que permitan ser escenarios dinámicos para crearse y recrearse, sin eternizarse.

En el presente texto se encuentra una reflexión sobre una verdad —que no es una verdad absoluta— acumulada durante más de 40 años de experiencia tanto en foros, debates y conversatorios, como a través de documentos escritos y audiovisuales, pero principalmente proveniente de lo que se ha vivido en los territorios de la Colombia profunda.

Figura 1

Danza Cundiboyacense.

Sobre la tradición

Entre tantas definiciones, se comprende la tradición como aquellos rasgos y expresiones ancestrales que identifican a una comunidad, donde lo colectivo es parte integral de los acontecimientos trascendentes que se dan de manera auténtica y espontánea, que ayer como hoy, día a día, se está remozando, reinventando, creando en la contemporaneidad. Se entiende la tradición, construida por unos y heredada por otros, viva y en constante transformación, allí no hay “públicos pasivos” que miran y aplauden mientras otros participan activamente, son las comunidades en sus territorios quienes determinan las características y vigencia de las manifestaciones de su cultura y, según su funcionalidad, las desechan o las modifican apropiándose de ellas en el transcurso del tiempo, sin importar si su creación original fue colectiva o individual.

Recuerdo al mentor, el Maestro Guillermo Abadía Morales, en su constante asesoría sustentaba el término *folklore*, acuñado en 1846 por el arqueólogo William John Thoms, definiéndolo como el saber del pueblo y derivando etimológicamente de las



En los territorios rurales, las comparsas y danzas colectivas de fiestas populares se constituyen en nodos donde se realiza su aprendizaje, originado de la observación y de la experiencia, vivencias que permiten conocer y comprender el significado real de una manifestación cultural...

Figura 2
Gallada.



raíces *Folk*: pueblo, gente, raza y *Lore*: saber, ciencia. Disquisiciones que generaron preguntas y más preguntas ¿Cuál sería la diferencia entre tradición y folclor? ¿Será que la danza tradicional es la realizada por el pueblo y la danza folclórica la ejecutada por los grupos urbanos de escenario?

Fueron tiempos de interesantes deliberaciones que rondaban sobre “mejorar” o “blanquear” las manifestaciones artísticas populares, tesis sostenidas por folclorólogos latinoamericanos “estudiosos” de las manifestaciones tradicionales, ungiéndose a sí mismos como los expertos y defensores a ultranza de todo lo que se llamara folclor, depurándolo de lo rústico para tratar de quitarle el olor a pueblo, imponiéndole a las comunidades cómo se debía o no, bailar, estableciendo una danza folclórica imitativa carente de contenido y desconectada de su esencia vital, sin ningún respeto por su verdad ancestral, dejando entrever que la tradición es solo el pasado de los abuelos, negándoles a hombres y mujeres del hoy ser los portadores de su propia tradición.

Sobre la práctica de la danza

Tradicionalmente, las fiestas familiares son el espacio en donde los niños y las niñas tienen sus primeras experiencias al correr entre los invitados para jugar a bailar. Después, es en el grupo de danza de escuelas y colegios en donde se les enseña a imitar de manera fría y esquemática, bailes creados por sus profesores, con la excusa y el argumento de conservar y cultivar en los estudiantes las tradiciones folclóricas. Es el adulto quien le dice al niño qué debe bailar y cómo lo debe hacer, imponiéndole el uso de movimientos, músicas y vestuarios, sin permitirle mostrar su esencia y su alma de niño, desconociendo a la tradición como legado vivo, entregado a las nuevas generaciones para ser renovado y recreado en su mundo infantil.

Resuena la falsa creencia de que la danza ancestral carece de rigor y de profundo dominio en su interpretación, es allí, en donde la repetición de pasos,

figuras y movimientos, hacen parte del método de aprendizaje, rituales atávicos que trascienden la simple reproducción de movimientos, siendo llevados al campo de la creación como ceremoniales ejecutados por Danzantes Mayores.

En los territorios rurales, las comparsas y danzas colectivas de fiestas populares se constituyen en nodos donde se realiza su aprendizaje, originado de la observación y de la experiencia, vivencias que permiten conocer y comprender el significado real de una manifestación cultural, permitiendo a directores y danzantes acumular saberes y habilidades con la posibilidad de experimentar e inventar sus propios modos y herramientas para transmitir saberes, creando así propuestas alternativas y soluciones escénicas de manera organizada y estructurada.

En pueblos y ciudades, los aprendizajes de la danza folclórica que se realizan en ciertos grupos, escuelas y academias, presentan aspectos que deben ser revisados y replanteados desde una perspectiva analítica. En muchos de ellos, sus métodos no propician el análisis ni la reflexión, carencia que crea un gran vacío en los procesos de formación, debido a que no se integra ni se retroalimenta la teoría con la práctica. Esto da como resultado un profesor o bailarín reproductor de coreografías copiadas “fielmente” con preconcebidos conceptos de la “folclorología romántica”, que impone una definición de lo que es y no es “auténtico”, clasificando la danza solo por su forma



Figura 3

Juegos de mi pueblo.

externa ajena a su contexto cultural, con la pretensión de “congelarla” en el tiempo para que se continúe repitiendo según los parámetros impuestos. Para este tipo de colectivos dancísticos urbanos, la tradición es como una especie de viejo baúl, en donde se guardan las añoranzas y los recuerdos del pasado, sin comprender muy bien su vigencia y su función actual, reforzando de esta manera la idea de que la responsabilidad de las nuevas generaciones se limita a mantener inmodificable aquello que ha sido heredado.

Sobre la proyección folclórica

La “proyección” es tema culpable de múltiples discusiones, a veces entendida como la manifestación dancística propia de una comunidad, que al ser ejecutada o presentada en un espacio socio-cultural diferente a su lugar de origen, se transforma en una proyección escénica.

Son los directores y coreógrafos urbanos de los denominados grupos de “danza de proyección

folclórica”, quienes toman de los territorios manifestaciones danzadas para trasladarlas a los escenarios, muchas veces más interesados en poner en escena su criterio artístico, el cual se reduce a la llana repetición de pasos y figuras, invisibilizando el significado cultural del hecho danzado. Estos imitadores de la tradición, pocas veces estudian las danzas motivo de su práctica, no les preocupa comprender si son arqueológicas o si están vigentes, no se cuestionan sobre la época histórica a la que corresponde, tampoco es de su interés saber por qué y para qué el pueblo baila, por lo que a sus propuestas escénicas se les puede denominar “innovaciones” que distorsionan la naturaleza de la danza.

También es importante destacar que se ha venido desarrollando un movimiento de nuevos grupos-escuela de proyección folclórica, integrados por creadores de la danza con sentido crítico y analítico, comprendiendo sus significados y procesos de evolución para sistematizarlos como una forma de apropiarse de ellos. Estos creadores, portadores de

la tradición, exploran nuevas formas de enriquecer el gesto, la sensibilidad, la expresión, etc., constantemente contrastan sus ideas con otros y abren sus mentes al conocimiento del arte universal. Son creadores en la danza folclórica que en sus estudios y aprendizajes abordan con sus compañeros de grupo los factores fundamentales del movimiento, para no quedar presos de “la forma” o de la “técnica por la técnica” mecanizada e imitativa que coarta los caminos a la expresión creativa.

La tradición y la contemporaneidad son enfoques desde los que se concibe el mundo con una actitud crítica, reflexiva, que permite conservar las tradiciones útiles y transformar las no funcionales.

Las formas de proyectar

Son conocidas como *trasplantadas* las danzas originales que, sin alterar su esencia, características o significado, son trasladadas y presentadas sin modificación a otro entorno similar.

Se entiende como *inspiración folclórica*, cuando la danza con una técnica más elaborada es transformada en recreación folclórica para ser llevada a escena, conservando su esencia y algunas características propias.

Por su parte, los *ballets folclóricos* son espectáculos absolutamente comerciales, muchas veces saturados de efectos lumínicos y sonoros, acompañados por técnicas académicas clásicas y contemporáneas. Algunos de estos, ni son folclóricos, ni son ballets, pues no dominan la técnica del ballet clásico y tampoco conocen la esencia de las danzas regionales motivo de sus espectáculos, pero les gusta llamarse ballets folclóricos quizá en busca de cierta distinción.

En zonas de conflicto armado, el baile popular recreado con música comercial, permite que los soldados de las fuerzas militares bailen entre ellos y para ellos. Se podría decir, que su baile es clandestino, pareciera que solo están para la guerra, que tienen prohibida la sensación de bienestar, alegría, arraigo, sentido de pertenencia y rasgos de afecto y unión.

Sobre lo popular en el baile

Luis Díaz G. (2005) en su documento “*Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura*”, dice:

Porque “folklore”, “cultura tradicional” o “cultura popular” que “todos esos términos se han utilizado en los últimos años para aludir (más o menos) a lo mismo— son una etiqueta que se pone a lo que parece sobrar, una definición por exclusión, un espacio indefinido en que aparcar la cultura que queda fuera de la Gran Cultura. (p.37)

La discusión en el sector del folclor continúa vigente, entendiéndose por música y baile popular el interpretado de forma masiva, como práctica social de carácter re-creativo y espontáneo, aún percibido por las élites como pecaminoso y peligroso, particularmente cuando las clases bajas se daban la licencia de bailar con esos llamados “abracijos del demonio”, declarándose proscrito el arrimar los cuerpos, el tomarse de las manos, resultando prohibido el disfrute, negado el placer al bailar.

En zonas de conflicto armado, el baile popular recreado con música comercial, permite que los soldados de las fuerzas militares bailen entre ellos y para ellos. Se podría decir, que su baile es clandestino, pareciera que solo están para la guerra, que tienen prohibida la sensación de bienestar, alegría, arraigo, sentido de pertenencia y rasgos de afecto y unión. Bailar en el intermedio de la guerra, propicia un estado de disfrute, de relajación corporal y mental, ayuda a que la experiencia de vida sea más grata y placentera.

En pocas ocasiones se ha mostrado a la guerrilla colombiana ejerciendo esa manifestación humana y natural, que expresa sentimiento de alegría, miedo e incertidumbre, todo al mismo tiempo ante el hecho

Los pueblos cambian, evolucionan, pero a pesar del tiempo, las narrativas danzadas puestas en escena de las nuevas generaciones, poco están contando los sucesos y conflictos que vivencian sus realidades actuales, pareciera que la danza habitara en una burbuja no contaminada alejada de la vida cotidiana, como si la danza no estuviera ligada a la historia presente.

clandestino de gozar bailando en el monte en medio del conflicto armado.

Armenio de Cristo Maestra (2017) dice:

Que la música y la danza en Colombia también han servido para masacrar. En la masacre de La Mejor Esquina, vereda del departamento de Córdoba el 3 de abril de 1988, fueron asesinados 27 campesinos cuando se encontraban danzando en la rueda del fandango. Se conoce también que los paramilitares de los montes de María hicieron usos de la gaita y sus danzas para ejecutar masacres y obligar a desplazamientos, al igual que la masacre del municipio El Salado, en febrero del año 2000, donde se cuenta que la música de acordeón y los vallenatos sonaban mientras sucedía este espantoso hecho. (párr.9)

Reflexiones finales

Se sigue creyendo que una manifestación cultural entre más antigua es más tradicional, lo que amerita que deba ser protegida. En ciertos casos, al pretender realizar una investigación de campo sobre un hecho tradicional, se encuentra con sorpresa que se ha transformado o ya no existe, dejando solo la posibilidad de recurrir a bibliotecas o museos para poder estudiarla y comprenderla.

Los pueblos cambian, evolucionan, pero a pesar del tiempo, las narrativas danzadas puestas en escena de las nuevas generaciones, poco están contando los sucesos y conflictos que vivencian sus realidades actuales, pareciera que la danza habitara en una burbuja no contaminada alejada de la vida cotidiana, como si la danza no estuviera ligada a la historia presente. La danza no solo es un medio de diversión, es más que eso, es la cultura viva plasmada en las formas y maneras en que los pueblos se expresan. La pregunta es: ¿Hasta cuándo se va a seguir repitiendo únicamente la historia antigua?.

Referencias

- Abadía Morales, G.(1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Cuarta edición. Biblioteca, banco Popular.
- Díaz G. Viana, L. (2005). *Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura*. Ocnos. Revista De Estudios Sobre Lectura, (1), 35-42. https://doi.org/10.18239/ocnos_2005.01.03
- Idárraga, C. (2015). *Por una danza digna en Colombia*. Mestizaje Revista Cultural. Vol 1. No. 1. Página 1. <http://www.integrandofronteras.org/mestizaje/wp-content/uploads/2015/06/impreso-1.pdf>
- Maestra Osorio, A.C. (2017). *Se danza para exorcizar y reconciliar el espíritu*. Blog LAUD. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://laud.udistrital.edu.co/blog/se-danza-para-exorcizar-y-reconciliar-el-esp%C3%ADritu>
- Monroy, M. (2003). *La danza como juego, el juego como danza*. Una pregunta por la pedagogía de la danza en la escuela. Revista Educación y Educadores. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83400611>

LA FOTOGRAFÍA COMO BIEN MUEBLE

El caso del Archivo Fotográfico del
IPC y la Comisión a Guapi de 1963



Jhon A. Holguín Motoa

Licenciado en Historia de la Universidad del Valle; Profesional de apoyo, como Historiador en el Proyecto de Inventario de Bienes Muebles de Interés Cultural, de la Secretaría de Cultura de Santiago de Cali.



Ely Cristina Joaqui

Licenciada en Historia de la Universidad del Valle; Profesional de apoyo, y coordinadora del Proyecto de Inventario de Bienes Muebles de Interés Cultural, de la subsecretaría de patrimonio adscrita a la Secretaría de Cultura de Santiago de Cali.



Irina Rolón Quevedo

Maestra en Artes Plásticas egresada del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. Directora de GRIS Galería, actualmente se desempeña como profesional de campo dentro de la Subsecretaría de Patrimonio, bibliotecas e infraestructura cultural, en el proyecto Inventario de Bienes Muebles de Interés Cultural de Santiago de Cali.

Resumen

En este texto se propone exponer la importancia del Patrimonio Cultural Mueble (PCMU), que conserva el centro de documentación del Instituto Popular de Cultura de Cali, a través de una muestra fotográfica de las comisiones de investigación realizadas por los maestros Octavio Marulanda, Delia Zapata y Juan Ocampo en el municipio de Guapi (Cauca) en 1963. En esta muestra se realizan valoraciones de tipo estético, histórico, simbólico y cultural que contempla el PCMU, así como un recorrido histórico centrado en la importancia de esta institución para la ciudad.

Palabras clave: comisiones, folklore, fotografía, patrimonio, Guapi.

Abstract

In this text it is proposed to explain the importance of the personal property —known in Spanish as PCMU—, that the documentation center of the Instituto Popular de Cultura de Cali preserves through a photographic sample of the research commissions carried out by the masters Octavio Marulanda, Delia Zapata and Juan Ocampo in the city of Guapi (Cauca) in 1963. In this sample, esthetics, historic, symbolic and cultural valuations that the personal property PCMU take into account are made. As well as a brief historical tour focused on the importance of this institution to the city.

Keywords: commissions, folklore, photography, patrimony, Guapi.

...el Instituto Popular de Cultura es custodio de buena parte del patrimonio cultural mueble del distrito, al conservar en su centro de documentación una variada colección de obras artísticas y documentales recopilada a lo largo de sus sesenta años de historia...

Patrimonio cultural mueble el IPC

El PCMU o Patrimonio Cultural Mueble, son el conjunto de bienes que las comunidades, los grupos sociales y las instituciones públicas y privadas reconocen como parte de sus memorias e identidades, o como parte de la memoria e identidad de la Nación, toda vez que recogen la expresión de la imaginación y la creación artística, científica, artesanal, o de costumbres, mitos, ritos y celebraciones de una comunidad o grupo poblacional.

De esta manera, es posible afirmar que el Instituto Popular de Cultura es custodio de buena parte del patrimonio cultural mueble del distrito, al conservar en su centro de documentación una variada colección de obras artísticas y documentales recopilada a lo largo de sus sesenta años de historia, en esta colección reposa a través de documentos, y fotografías las investigaciones sobre folclor y cultura material que se realizaron a largo del territorio nacional. Dentro de esta vasta gama, destaca la comisión de investigación realizada en la región de guapi, departamento del Cauca en 1963.

Dada la riqueza cultural y patrimonial encontrada en guapi en la década del sesenta, en este escrito se analizará desde diferentes categorías de valoración que incluyen los valores históricos, estéticos, simbólicos y colectivos de una serie de fotografías correspondientes a esta primera comisión de investigación, así como también, se realizará una contextualización histórica del instituto popular de cultura y del Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF).



Figura 1

Cultura Material - Fabricación de instrumentos. guapi. Fondo fotográfico. Comisiones de investigación folclórica (IPC)

Ahora bien, para este artículo, la fotografía va a ser usada como medio de investigación, tomando como referente a Beatriz De Las Heras, quien en su libro *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*, explica que la fotografía puede ser utilizada como un soporte de memoria, útil para la construcción histórica, en la medida de que esta puede mostrar el propio pasado en su contenido, ya que puede resaltar el testimonio tanto de lo retratado, como del fotógrafo que retrata; su estudio menciona, además, que el historiador que se enfrenta a el pasado, empleando este tipo de fuente, debe tener en cuenta aspectos para sobrepasar el uso de esta como mera ilustración y poder extraer información que pueda encontrarse oculta (De las Heras, 2012).

La autora aborda el análisis de las fotografías, desde una perspectiva que incorpora diversas disciplinas de las humanidades, por ejemplo, desde la semiótica, la sociología, los estudios del arte y la historia. A partir de estas disciplinas encuentra la manera de tomar suficiente información para la reconstrucción histórica desde una fotografía, desde la cual puede tomar dos caminos en la investigación: Por un lado, la historia de la fotografía, en la cual el soporte es el objeto que se investiga, y por otro lado la historia a través de la fotografía, donde el soporte es la herramienta a emplear en la investigación, siendo esta última el de mayor interés para esta investigación, pues hacer historia desde o a través de la fotografía implica que se transforme en un instrumento de investigación, de análisis e interpretación de la historia (De las Heras, 2012). Ahora bien, ya establecida la metodología de análisis de este material, se hace necesario hacer una contextualización del IPC, lugar en donde se resguardan las fotografías a utilizar en este texto.

Instituto Popular de Cultura y su Departamento de Investigación Folclórica

Luego de establecer la metodología, se debe realizar una contextualización del IPC, lugar donde se resguardan las fotografías a utilizar. El Instituto Popular de Cultura o IPC, se crea a partir del Acuerdo N° 005 del 2 de enero de 1961, para el desarrollo de la educación artística, especialmente para las clases populares (Muñoz, 2012). Esta autora manifiesta que la institución era conocida anteriormente como el Instituto Municipal de Cultura Popular, creado por el Acuerdo N° 450 de 1947, como un espacio para el desarrollo de programas educativos y culturales para mujeres y hombres obreros. Este fue un espacio creado bajo la administración del alcalde Álvaro Lloreda, en el cual se proponía “desarrollar programas educativos y culturales de educación cívica, historia patria, geografía para obreros de ambos sexos, urbanidad e higiene” (Arias, 2012). Con el transcurrir del tiempo el IPC se enfocó en la formación artística en música, danza, teatro y artes plásticas, dirigido a aquellos sectores de la población que no tienen posibilidad de acceder a centros especializados en arte.

En el IPC se han destacado grandes artistas e intelectuales de la región, que han sido reconocidos a nivel nacional e internacional, entre ellos se encuentran los hermanos Hernando y Lucy Tejada, Enrique Buenaventura, Octavio Marulanda, Marco Fidel Chávez, Delia Zapata, entre otros. Con el trabajo articulado de los maestros anteriormente mencionados, en 1961 nació el Departamento de Investigación Folclórica (DIF), el cual se constituirá como una de las mayores fortalezas del instituto. El DIF, se inicia con el fin de estudiar y conservar las manifestaciones folclóricas y culturales de la región, así como también

Figura 2

Cultura Material - Entrevistas. Fondo fotográfico. Comisiones de investigación folclórica (IPC)



buscaba el reconocimiento de los saberes populares y su relación entre cultura y conocimiento científico.

Desde este departamento se comenzó a llevar a cabo diferentes salidas, excursiones y trabajos de campo a diferentes zonas del país, con el fin de conocer un poco más las diferentes manifestaciones culturales. La siguiente información se toma de uno de los documentos primarios encontrados sobre las comisiones, llamado Primero Comentarios a la Excursión de Investigación Folklórica Realizada en la Región de Guapi. El primer trabajo del DIF se inició con una excursión de investigación folklórica a la Costa Pacífica colombiana, en la región de Guapi (Departamento del Cauca) en 1963, esta investigación tuvo la colaboración del centro de documentación musical de la universidad nacional. El equipo de investigadores estuvo conformado por parte: por el CEDEFIM, el profesor Luis Carlos Espinosa, Organólogo; por el Departamento de Investigaciones Folklóricas, la profesora Delia Zapata Olivella, coreógrafa; don Rafael Arboleda, técnico de grabación; don Juan B. Ocampo, camarógrafo; don Jorge Sánchez, electricista; y Octavio Marulanda.

Este grupo de investigadores hicieron un primer viaje con la intención de crear un primer mapa folklórico de las regiones. Trazaron las rutas por el río Guapi, entendiendo los fenómenos hallados en la región, de esta manera estudiaron las fronteras de las expresiones folklóricas formada por la comunidad negra y la comunidad indígena en el puerto de

Figura 3

Cultura Material - Entrevistas Guapi. Fondo fotográfico. Comisiones de investigación folclórica (IPC)



Guapi, en los poblados y veredas de Saija, Timbiquí, Iscuandé, Guajuí, Calle larga, Santa María, Limones, Belsitas y San Francisco.

En este primer trabajo de investigación en Guapi se recopiló: filmación de un documental a color de 40 minutos, grabación de elementos musicales para 16 horas, recopilación de cuentos, leyendas y romances tradicionales, y vinculación al IPC de varios núcleos humanos de excepcional importancia, como las tribus de indios "Cholos" que habitan las márgenes del río Guapi y que están en trance de desaparecer (Mera y Saenz, 1964).

Investigadores como Delia Zapata Olivella y Octavio Marulanda, que hicieron parte de estas comisiones, dejaron un testimonio invaluable de la cultura del Pacífico a través de un vasto material, que incluye un archivo documental el cual recoge y analiza el resultado de sus investigaciones a través de escritos y correspondencias que dan cuenta de la riqueza cultural de la región. A este archivo se suma un conjunto de cintas magnetofónicas, videos, y fotografías registradas por el fotógrafo Juan B. Ocampo, quien realizaba las labores de camarógrafo y fotógrafo, el cual fue encargado de la elaboración de diversos documentales sobre las comisiones de investigación.

En el caso de las fotografías resultantes de este proceso, es posible apreciar una variedad de elementos que constituyen una riqueza estética y simbólica de valor patrimonial para la nación. En este caso, la fotografía es asumida como un documento de



Figura 4

Cultura Material - Transporte a orillas del río. Fondo fotográfico. Comisiones de investigación folclórica (IPC)

...las imágenes dan cuenta de los valores intrínsecos del territorio y sus comunidades, además permiten identificar [...] diferentes prácticas culturales y sociales de las comunidades del Pacífico caucano...

orden gráfico en el que las imágenes dan cuenta de los valores intrínsecos del territorio y sus comunidades, además permiten identificar, entre muchas otras, diferentes prácticas culturales y sociales de las comunidades del Pacífico caucano, así como diversidad de técnicas de elaboración y adquisición, de variados objetos de orden ceremonial y utilitario; de igual manera, es posible acercarse y analizar aspectos humanos, ergológicos, geográficos, ecológicos, arquitectónicos y paisajísticos de esta región.

En la colección del fondo fotográfico se han identificado aspectos muy diversos de la cultura ancestral de Guapi, comprendiendo un vasto registro que va desde la captura de labores cotidianas como la producción de artesanías, las ventas callejeras, la elaboración de instrumentos y medios de transporte, el encuentro alrededor de los lavaderos a las orillas del río, o la construcción de arquitecturas y viviendas de orden tradicional y popular, hasta la documentación de sus fiestas, danzas y ritos ceremoniales más representativos.

Ahora bien, para la realización de este ejemplo de uso de la fotografía como forma de investigación histórica, se toman varias fotografías, de las cuales se ha realizado la recopilación de la información, esta información recopilada se toma a partir de puntos claves de las Fichas de Inventario de Bienes Culturales Muebles, aprobadas por el Ministerio de Cultura, en las cuales se realizan unas descripciones fotográficas y unas valoraciones estéticas, históricas y culturales, con esta información se puede realizar un acercamiento a los puntos propuestos por De las Heras.

Análisis fotográfico: aspectos de la cultura material de Guapi, la Arquitectura y las festividades

El contexto de la región del pacífico caucano comprende un espacio geográfico que se constituye en territorio sociocultural de gran diversidad y riqueza. Se refiere no solo a su riqueza cultural, simbólica y social, sino también a la riqueza natural y material que rodea y caracteriza al territorio multiétnico y pluricultural de esta zona del país. En el municipio de Guapi propiamente, la comunidad se establece e interrelaciona estrechamente con su entorno, integrando las expresiones culturales que los identifican, con la vivencia y coexisten con una serie de condiciones ambientales que posibilitan la cohesión social, el desarrollo y la conexión con el hábitat natural.

Guapi es un municipio ribereño ubicado en la selva húmeda tropical del pacífico colombiano cerca al Océano Pacífico “al sur occidente del departamento del Cauca, bordeando la vertiente del Pacífico colombiano a orillas del río Guapi a 5 metros sobre el nivel del mar y una temperatura promedio de 29 °C.” (Consejo Municipal, en Londoño, 2017). Tiene una superficie de 2.688 km². Los pobladores originales de Guapi fueron los indígenas “Guapíes”, ubicados en el sitio denominado el Firme del Barro, quienes fueron extinguidos paulatinamente por la colonización. En el siglo XVI llegan los españoles a la Costa Pacífica por el sur de Colombia en busca de oro, trayendo consigo a africanos para realizar estas labores y tomando posesión del Municipio de Guapi, sobre los ríos Guapi, Napi, San Francisco y Guajui. A finales del siglo XVII, en el año 1772, el español Manuel de Valverde fundó la población porteña en el Río Guapi. (Alcaldía de Guapi, en Londoño, 2017).

En el caso de la arquitectura de vivienda, surge como producto de la cultura de la comunidad, en

Figura 5

*Cultura Material - Arquitectura Guapi- Vivienda. Fondo fotográfico.
Comisiones de investigación folclórica (IPC)*

La casa en estos grupos no es neutral, pues en ella se incuban procesos de resistencia sociopolítica y cultural, así como de supervivencia y convivencia.

este caso, la casa tradicional en la ruralidad, que es repensada y reeditada desde lo histórico dentro del marco de lo étnico. Las tipologías arquitectónicas autóctonas de Guapi, aquellas que son propias de las colectividades locales, tienen una estrecha relación con el paisaje, sus elementos, su ritmo y equilibrio; así mismo con otras manifestaciones culturales como la música y la tradición oral, las costumbres, mitos y ritos de la sociedad y sus grupos. En otras palabras, el patrimonio urbano y arquitectónico de esta región se refiere a hábitats humanos que expresan tanto valores culturales como unos ideales y aspiraciones de sus moradores con respecto a la vivienda y la calidad del espacio residencial.

La casa en estos grupos no es neutral, pues en ella se incuban procesos de resistencia sociopolítica y cultural, así como de supervivencia y convivencia [...]. Se plantea la necesidad de una mirada de "lo histórico-cultural", en torno a la casa tradicional rural, entendida como el constructo social-familiar que se configura a partir de la interacción de las personas en un territorio reconocido por ellas mismas desde la tradición oral y su experiencia de vida, donde se han construido históricamente respuestas a las condiciones particulares de existencia y donde, a partir de rituales y prácticas, se definen formas de vida constituidas desde la realización de actividades sociales y familiares compartidas.

Dicho esto, identificar una tipología de la vivienda del Pacífico territorialmente generalizada, no resulta una tarea fácil, pues los tipos arquitectónicos y las tecnologías constructivas empleadas, así como los materiales y las tendencias dominantes son cambiantes y se ven condicionadas por aspectos sociales, geográficos y económicos. La vivienda responde a



un grupo social, a una población y por tanto a sus tradiciones. La forma de la casa no es únicamente el resultado de fuerzas físicas o de un solo factor causal, sino la consecuencia de una serie de factores socioculturales.

En este conjunto de fotografías se plantea como objeto de estudio la arquitectura de las viviendas tradicionales de Guapi como elementos que reflejan las prácticas sociales y tradicionales de sus comunidades, producto del desarrollo de procesos de hibridación cultural.

Esta Vivienda tradicional, recoge la estructura de la casa en madera que es el modelo de uso más frecuente y que obedece a la modernización de la vivienda autóctona, ya que emplea maderas aserradas y al igual que la vivienda de transición, cuenta con cubierta de material industrial. (Mosquera, en: Londoño, 2014). Una casa típica de dos pisos que ostenta sus balcones característicos con calados y tallas en madera, la vivienda tradicional es una vivienda progresiva, pues se construye por etapas, partiendo del núcleo central, dependiendo de las posibilidades económicas de su dueño. Se plantea la clasificación tipológica de la vivienda desde la lógica formal y la composición arquitectónica por deducción. Por esa razón, se describe formalmente las viviendas catalogadas por Mosquera y se toman como punto de partida para el desarrollo de la caracterización tipológica de las viviendas y cuyo insumo es el resultado de la selección y organización de la muestra, de la información obtenida en el trabajo de campo durante las visitas.

En este segundo caso, la casa tradicional en la ruralidad, se presenta integrada en creciente armonía con el paisaje natural; el uso de materiales propios

Figura 6

Cultura Material - Arquitectura Guapi- Vivienda. Fondo fotográfico. Comisiones de investigación folclórica (IPC)



Figura 7

Cultura Material - Matachines. Fondo fotográfico. Comisiones de investigación folclórica (IPC)



del territorio como la madera, la guadua, las hojas de palma, entre otras; se encuentran integradas ya no solo desde su existencia dentro paisaje originario de esta zona, sino también, hace parte de las construcciones arquitectónicas y de vivienda que acogen a sus habitantes. En el caso de esta fotografía, la arquitectura rural es retratada en un conjunto que abarca su ubicación espacial dentro de la configuración del paisaje en el que es posible identificar algunas especies de la flora nativa de esta región, como es el caso de las palmas y árboles frutales como cultivos de plátano, entre otras.

Luego de realizar un análisis de las viviendas, se pretende realizar un análisis sobre una de las festividades realizadas en la comunidad. Dentro del material documentado durante las investigaciones en Guapi, llama la atención de la comisión de investigaciones la riqueza y variedad de manifestaciones culturales presente en esta región, entre ellas la festividad de los matachines.

En esta fotografía se puede apreciar la vestimenta tradicional de los matachines en la costa del pacífico sur, donde se realizaban disfraces con los materiales que las personas tuvieran a mano, muy diferentes a los de otros lugares en Colombia.

La Fiesta de los Matachines de Guapi, departamento del Cauca, Colombia, celebrada el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes o de los locos, demuestra la diversidad de las sociedades modernas de las Américas, herederas, a su vez, de la multiplicidad étnica ancestral de Europa y de África. Es sorprendente encontrar una práctica tan antigua en Colombia, conservada en su forma más primitiva, por

las comunidades colombianas de origen africano de la costa caucana del Pacífico. Esta es una fiesta, a la vez pagana y de tradición católica. El 28 de enero, día en el que el rey Herodes envió a matar a todo recién nacido después de haberse enterado de la profecía del nacimiento del 'rey de los reyes' se funde con la Fiesta de los Locos. Una fiesta en la que sacerdotes y miembros del clérigo autorizaban todo tipo de comportamientos y transgresiones sociales. Esta inversión de papeles, tanto de protagonismo social como de género, se hizo propia del tiempo de festividades y de carnavales locales.

Este es el personaje festivo cargado de simbología por su carácter legendario: sagrado y profano, purificador y satírico, guerrero y fanfarrón, travestido y auténtico, inocente y al mismo tiempo inmensamente astuto. El Matachín de Guapi es heredero de una serie de fiestas de la Antigüedad, del Medioevo y de las diferentes transformaciones y apropiaciones que este personaje complejo ha sufrido. De las fiestas Saturnales y Lupercales de la Antigüedad y del Norte de África, el Matachín se coló en todas las esferas de la sociedad pluriétnica europea y se adaptó, a su vez, a todas las mitologías de los grupos humanos que se encontraron en el Nuevo Mundo (Navas, 2016).

La Fiesta de los Matachines [...] demuestra la diversidad de las sociedades modernas de las Américas, herederas, a su vez, de la multiplicidad étnica ancestral de Europa y de África.

Conclusión

Después de realizar la contextualización y análisis de las fotografías producto de la primera comisión de investigación a Guapi, se concluyó que esta muestra fotográfica recoge las características del Patrimonio Cultural Mueble, ya que poseen un valor simbólico producto del significado social, que representan dentro de las tradiciones y las prácticas culturales de la costa pacífica colombiana. En estas imágenes no solo se recogen las manifestaciones de la herencia ancestral africana y su sincretismo con las comunidades indígenas y europeas, con las que han tenido contacto desde el siglo xv, sino que también captura un momento histórico relevante para las investigaciones sobre folclor y cultura popular, realizada por una de las instituciones artísticas e investigativas más influyente del sur occidente del país.

A través de la fotografía y la investigación que se realiza entre la subsecretaría de Patrimonio y el IPC, se puede realizar un análisis mucho más profundo sobre la historia de las comunidades más alejadas del país y sus celebraciones, desde la mitad del siglo xx, es una oportunidad para el desarrollo y la formación de nuevos saberes e investigaciones de carácter humanista.

Referencias

- Arias, L. (2012). *Ciudad Mutante: Transiciones Culturales en Cali Durante la Segunda Mitad del Siglo xx*. En *Historia de Cali Siglo xx*: Tomo 3, Cultura. Programa Editorial Facultad de Humanidades. Universidad del Valle.
- Beatriz de las Heras (2012). *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle.
- Mera, N. y Sáenz, S. (2020). *Tradiciones populares y folclore del pacífico Delia y Manuel Zapata Olivella*. Pag 4. Revista Páginas de Cultura IPC.
- Muñoz, C. (2012). *Institucionalización de la Formación Artística en Cali en el Siglo xx*. En *Historia de Cali Siglo xx*: Tomo 3, Cultura. Programa Editorial Facultad de Humanidades. Universidad del Valle.
- Navarro Londoño, A. (2017). "La vivienda del consejo comunitario del bajo guapi: un análisis de la forma y las dinámicas sociales en la vivienda raizal" en el capítulo de "Clasificación de las viviendas" Fuente: Mosquera, G. (2010). *Vivienda y arquitectura tradicional en el Pacífico colombiano*. Cali, Valle del Cauca, Colombia: CITCE.
- Navas, C. (2016). titulado: *La metamorfosis del matachín, entre ritual universal y acto liberador*, tomado de la revista *Credencial de historia*.



Volúmen Musical

No. 13

Música en Libertad



Escucha la lista de reproducción completa escaneando el código QR o búscala en Spotify como: “Páginas de Cultura: Volumen Musical # 13, Música en Libertad”.

Música en Libertad

Con motivo de la producción musical del Volumen Musical N°.13 de la Revista Páginas de Cultura del Instituto Popular de Cultura y en el marco de la declaratoria del 2021, por parte del Ministerio de Cultura, como el año de la libertad para conmemorar los 170 años de la abolición de la esclavitud en Colombia, se proponen diferentes líneas conceptuales y estéticas que reflejan el sentir, los saberes y el mestizaje cultural de Colombia, y cómo éstos confluyen en las dinámicas académicas de la Escuela de Música y en general del IPC.

Las obras incluidas en este volumen musical, son composiciones originales de profesores, estudiantes y egresados, donde se ha contado para la grabación, con la participación de músicos intérpretes, siendo estos también profesores, estudiantes y egresados de la institución.

Líneas conceptuales:

DESDE LO ARMÓNICO

En el aspecto armónico las obras estarán dentro del marco de lo modal y tonal, siendo el reflejo de la herencia occidental, que nos hermana con naciones de todo el mundo.

DESDE LO INSTRUMENTAL

Los formatos instrumentales de las diferentes obras dan cuenta de la evolución de los cordófonos españoles en nuestro territorio como la bandola y el tiple, otros derivados de la herencia afrohispanoamericana como las congas e instrumentos nativos idiófonos.

DESDE LOS RITMOS Y GÉNEROS

Las obras reflejan las diferentes culturas musicales que encontramos en Hispanoamérica, ritmos del pacífico norte y sur de Colombia, circuito andino, música en clave de las Antillas Mayores y música de la América Anglosajona.

DESDE LAS LETRAS

En cuanto a las letras de las obras que son canciones, éstas hacen alusión a los conceptos de libertad, hermandad y el amor. Para finalizar, la producción comprende ocho obras que son propias de las vivencias y situaciones del momento actual de nuestro país, evidenciando el rico legado cultural que hemos heredado de las distintas culturas y civilizaciones que han permitido forjarnos como sociedad hasta nuestros días.

LISTA DE REPRODUCCIÓN:

1. Undá Baé Yeré
2. Desarraigo
3. Ayer y Hoy
4. Maya
5. Miles
6. Ausencia
7. No pasa nada
8. Patria Boba

1. Undá baé yeré

Es un canto a la libertad de los pueblos afro de nuestro pacífico. La letra se basa en una invitación a la danza, el canto de la libertad y el fin de la esclavitud por medio de pregones en lengua Ri Palenque, donde se canta “Undá baé yeré que significa “vení vamo’ a cantá”. Igualmente, en la canción se pueden apreciar palabras palenques como yamaró (llamador) y maé (mamá). Desde el punto de vista musical, la obra se enmarca dentro varios ritmos musicales, como el bambuco, el currulao y el bembé cubano, además del uso del tiple y la bandola, instrumentos que encontramos en el circuito andino colombiano, pero que por su gran versatilidad, pueden integrarse en cualquier combinación de instrumentos y géneros musicales. Armónicamente, la obra se acerca a la idiomática del jazz, buscando cohesionar elementos de diferentes culturas musicales.

CRÉDITOS:

Música y letra: Luisa Esperanza Gómez

Arreglo Musical: Nabil Bechara S.

Voz Líder: Aleida Caicedo

Voz de apoyo: María Baldrich

Coros: Nabil Bechara S., Juan Sebastián Benavidez, Lem

Echavarría, María Baldrich

Marimba: Moisés Zamora

Bandola: Diego Gómez

Tiple: Fabián Fajardo

Guitarra: Nelson Mera

Teclados: Nabil Bechara S.

Percusión: Fabián Sánchez

Clarinete: John Martínez

Bajo: David Blanco

Producción Musical: Nabil Bechara S.

Mezcla: Nabil Bechara S.

Masterización: Diego Becerra

2. Desarraigo

La obra *Desarraigo* nace con la idea de mostrar la realidad de la migración y el desplazamiento en países alrededor del mundo, como Holanda, Francia, Alemania, Bélgica, España, en la frontera de Marruecos con España y por supuesto, en Colombia. Se toma como referencia el guión realizado por el Maestro Misael Torres para su realización. La obra se divide en tres momentos de los cuales para esta producción musical sólo se ha grabado la Obertura, que se caracteriza por el diálogo constante entre el saxofón alto y la flauta traversa enmarcados dentro de melodías muy cantables que son soportadas armónicamente por el piano. A nivel armónico, la obra presenta giros modales muy propios de las músicas andinas del continente americano.

1^{er} momento: Obertura, sonidos del lamento.

En la obertura se manifiesta la tristeza total del desplazamiento de las comunidades Afro y la migración alrededor del mundo, los campesinos, los indígenas, y las personas que han perdido sus tierras y su hogar. Es la manifestación de ese sentimiento de melancolía profunda por haber perdido todo, el no saber qué hacer y cómo sobrevivir a las nuevas condiciones de un territorio desconocido.

CRÉDITOS:

Composición Musical: César F. Aguilar

Saxofón alto y flauta traversa: César F. Aguilar

Piano: Nabil Bechara S.

Producción Musical: Nabil Bechara S.

Mezcla: Nabil Bechara S.

Masterización: Diego Becerra

3. Ayer y Hoy

Ayer y hoy es una composición que tiene dos versiones. La primera es para piano y hace parte de otras siete composiciones identificadas como piezas evocativas para piano. La versión presente en este álbum es una adaptación en el esquema rítmico del Bambuco incluyendo características propias de la estilización en el aspecto estructural y armónico propias de la segunda mitad del siglo XIX, sumando otros rasgos que nos remiten a la música del Barroco tardío. En cuanto al texto, el compositor pretende dar a entender que cada momento que vivimos pasa a ser un recuerdo inmediato con el cual podemos narrar diferentes emociones. Las metáforas, descripciones imaginativas y el cambio de ritmo a San Juanito ecuatoriano en la tercera sección, permiten no alejarse de la intención afectiva de la versión para piano solo.

CRÉDITOS:

Música, letra y arreglos musicales: Jaime Cabrera

Voz Líder: Érika Jácome

Tiple y percusión: Juan Carlos Fierro

Teclados: Jaime Cabrera

Producción Musical: Nabil Bechara

Mezcla y Masterización: Diego Becerra

4. Maya

Maya es una obra que nace de la pérdida de una mascota muy preciada para un hermano, llamada precisamente Maya. El propósito de esta obra, es crear un estado de nostalgia y felicidad, fundamentados sobre los grados I y IV del modo mayor, evocando obras como “Gymnopédies” de Erick Satie y soundtracks de series y películas por el carácter instrumental.

CRÉDITOS:

Composición: Christian David Valdiri Otero

Saxofón Soprano, Alto y Barítono: Nicolás Rincón

Bajo eléctrico: Alejandro Agudelo

Teclado: Nabil Bechara S.

Producción Musical: Nabil Bechara

Mezcla: Nabil Bechara

Masterización: Diego Becerra

5. Miles

Miles es una pieza experimental de fusión entre el rock psicodélico y el jazz moderno. Se trata de una pieza con 3 grandes secciones y en la primera, se destaca una polirritmia que ofrece una enigmática sorpresa, respetuosamente desafiando al oyente desde la propuesta rítmico-melódica.

Se trata de una pieza que busca salirse de la sonoridad típica del jazz y que ofrece un enfoque un poco más vanguardista. Se aproxima al jazz desde la improvisación y el lenguaje armónico, pero notoriamente tiene un guiño pronunciado hacia la corriente del rock instrumental.

Compuesta inicialmente por Harold Orozco, (baterista de Sultana Club), esta pieza fue posteriormente co-arreglada por el resto de la banda (Andrés Pinzón en la guitarra y Felipe Medina en el bajo) para darle su forma final y, a su vez, para llegar a constituir la pieza más agresiva en el repertorio de la banda.

Su nombre ofrece un pequeño tributo al creativo cantante, bajista y compositor norteamericano Miles Mosley.

CRÉDITOS:

Agrupación: Sultana Club

Compositor: Andrés Pinzón, Felipe Medina, Harold Orozco

Guitarra: Andrés Pinzón

Bajo: Felipe Medina

Batería: Harold Orozco

Producción Musical: Nabil Bechara S. y Diego Becerra

Mezcla y Masterización: Diego Becerra

6. Ausencia

Ausencia nace de la necesidad de expresar las emociones humanas, aquellos sentimientos que nos movilizan, positivos y negativos. De esta manera, la canción nos invade de melancolía, al recordar una persona que en algún momento estuvo y hoy se encuentra lejos. Igualmente, desde el punto de vista armónico y melódico, la obra evoca inflexiones propias del blues, género que ha sido célebre por reflejar las pasiones humanas. Vale la pena mencionar, que la canción se viste de contemporaneidad al hacer uso de sonidos urbanos actuales que buscan atrapar la atención de quien la escucha con su emotividad y sonido envolvente.

CRÉDITOS:

Composición música y letra: María Alejandra Bustamante

Voz líder y voces de apoyo: María Alejandra Bustamante

Coros: Leidy Katerin García, Lem Echavarría

Tiple: Fabián Fajardo

Teclados y batería electrónica: Nabil Bechara S.

Producción Musical: Nabil Bechara S.

Mezcla: Nabil Bechara S.

Masterización: Diego Becerra

7. No pasa nada

No pasa nada es una canción inspirada en una situación cotidiana en la vida del artista con su pequeña hija; la cual le teme al estruendo que producen los relámpagos o tormentas y siempre termina por acudir a sus padres buscando refugio y tratando de calmar ese miedo. La respuesta de su padre es de refugio, en la cual le explica a su pequeña que nada malo sucederá y que esto pasará pronto.

También aplica para las situaciones de la vida en que las personas creen que se encuentran atrapadas en la desesperación, el miedo, la soledad, la impotencia y esta canción trata de recordar que todo pasa; que el dolor, los problemas y la angustia pasan, sugiriendo que siempre hay nuevo amanecer para emprender y corregir lo que nos perturba; que siempre existe una oportunidad y que después de toda gran tempestad llega de nuevo la calma.

Esta canción a ritmo de salsa nos invita a mirar con optimismo y fe el futuro; nos trata de presentar que el miedo es propio del ser humano sin importar la edad; que para todos hay problemas, grandes o pequeños, pero que siempre se necesita fortaleza para enfrentarlos y tranquilidad para superarlos.

CRÉDITOS:

Compositor Música y letra: Nelson Andrés Mera

Voz Líder: Dayana Torres, Valentina Pinzón y Sael Monasterio

Coros: Dayana Torres, Valentina Pinzón, Sael Monasterio, Nabil Bechara S. y Nelson Andrés Mera

Tiple, bandola y guitarra: Nelson Andrés Mera

Teclado: Nabil Bechara S.

Percusión: Sael Monasterio

Bajo: David Blanco

Producción Musical: Nabil Bechara S.

Mezcla: Nabil Bechara S.

Masterización: Diego Becerra

8. Patria Boba

Esta es una canción inspirada en la situación social que ha venido enfrentando nuestro país Colombia a lo largo de los años y que se vive también en muchos países del mundo. El mensaje es contundente y deja claro que un pueblo unido, tiene más posibilidades de salir del círculo de la pobreza y mejorar sus condiciones laborales, habitacionales y nivel de vida. Luchar por una sociedad donde la gente viva y no sobreviva. Desde lo musical, la canción se soporta sobre bases rítmicas como el aguabajo y el son, bajo una clara influencia de la idiomática del jazz en su aspecto armónico y melódico. Igualmente, el uso de batería electrónica, nos evoca los sonidos de géneros como el Hip-Hop.

CRÉDITOS:

Letra: Érika Jácome y Valentina Pinzón

Música: Érika Jácome

Voz Líder y voces de apoyo: Érika Jácome

Coro: Juan Sebastián Benavidez, Nabil Bechara S.

Rap: David Giraldo

Teclados y batería electrónica: Nabil Bechara S.

Percusión: Fabián Sánchez

Marimba: Moisés Zamora

Clarinete: John Martínez

Guitarra: Jhon Sebastián Castro B.

Bajo: Felipe Medina

Producción Musical: Nabil Bechara S.

Mezcla: Nabil Bechara S.

Masterización: Diego Becerra

Estamos ya en la edición número 16 de la *Revista Páginas de Cultura*, una de las publicaciones más antiguas de la región que aborda las artes desde distintas miradas de mujeres y hombres de gran trayectoria, experiencia y conocimiento. Es realmente una satisfacción tener este nuevo ejemplar para aportar al diálogo de saberes tanto institucional, nacional y mundial, debido a que tenemos la fortuna de hacer llegar esta publicación a bibliotecas públicas, escolares y universitarias, además del acceso amplio digital. Adicionalmente, por primera vez generamos una interacción con los articulistas en distintos escenarios, en esta ocasión, fue un hecho en la Feria Internacional del Libro de Cali, donde no solo tuvimos charlas, sino que fue una gran oportunidad para dar a conocer esta y otras publicaciones del IPC.

CAROLINA ROMERO JARAMILLO
Directora del IPC

