

Páginas de **Cultura**

Octubre 2019 | N° 14

Incluye Volumen Musical No. 11

**De la diversidad
al pluralismo cultural**



Arte
a todo color

INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA

Páginas de **Cultura**





Proyecto apoyado por el **Ministerio de Cultura.**
Programa Nacional de Concertación Cultural.



INDICE

Ministra de Cultura

Carmen Inés Vásquez Camacho

Instituto Popular de Cultura

María del Pilar Meza Díaz . Directora

Comité Científico

Paula Andrea Zabala García
Andrea Karina García
Omar Díaz Saldaña

Comité Editorial

Coordinadora Académica

Gyna Vivian Aguilar Martín

Coordinador de Investigaciones

Luis Eduardo Duarte Valverde

Coordinador Escuela de Música

Nabil Bechara Suárez

Coordinadora Escuela de Danzas

Paola Andrea Cruz Jiménez

Coordinadora Escuela de Teatro

Julián Alfredo Correa Patiño

Coordinador Escuela de Artes Plásticas

Carlos Hernán Ramírez Polo

Coordinador Escuela Infantil y Juvenil

Tomás Correa Bedón

Coordinador de Comunicaciones

Miguel Antonio Rosales Osorio

Representante de Profesores

Daniel Eduardo Valencia Martínez

Representante de Estudiantes

Michel Díaz Agudelo

Directora Revista

María del Pilar Meza Díaz

Editor

Medardo Arias Satizábal

Diseño Gráfico

Daevam

Fotografía

Kelly Vanessa Suárez Játiva
Diego Fernando Tabares Orozco
Fredy León Cuéllar
Juan Carlos Pineda Medina
Jose Adolfo Arias Pabón

Archivo Fotográfico

Centro de Investigaciones
Instituto Popular de Cultura



Portada

Fotografía Original
Kelly Vanessa Suárez Játiva
Ilustración
Daniel Valencia Martínez

Páginas de Cultura

Año 12 | No.14 | ISSN 2027-3789
Noviembre de 2019 | Edición de 1000 ejemplares.

Páginas de Cultura se reserva el derecho de establecer la política de publicación de los artículos. Así mismo, expresa que las ideas, juicios, conceptos y opiniones de los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad del autor y no comprometen la política educativa de la institucion.

Impresión

Imprenta Departamental.

Editorial	6
¿Qué es arte y cómo se investiga?	8
Acotaciones para la historia del ballet en Cali	17
Literatura, barrio y música	32
Trazas para un andar diverso y cultural en un país distraído	37
Los encuentros académicos, una posibilidad para compartir.....	42
La Carta de Amor Johannes Vermeer	49
Literatura y colonia china en Colombia	66
Guaquería y arqueología	82
Región Pacífico de Colombia: una visión holística a su pasado, presente y futuro.....	95
Un documento cervantino olvidado de Helcías Martán Góngora	104
In Memorian Santafé por sí mismo	113
Petronio en lo alto Memorias del estero, a ritmo de marea.....	116
VII Encuentro IPC y las Culturas Populares Foro Nacional e Internacional de Formadores de Danza Popular y Tradicional.....	119
Fiesta bicentenaria a ritmo de marea.....	125
Homenaje Antonio de Jesús Jaramillo Henao (1947-2019)	127
María Fernanda Penilla “El secreto está en ir unidos por la cultura”	130
Luis Eduardo Duarte Valverde, desde el CI “Recuperar el diálogo entre las artes”	132
XVII IPC Danza con Colombia Homenaje a los carnavales del mundo.....	136
Focos La Revista de la Escuela de Artes Plásticas.....	148
La cita anual del talento plástico ipeciano Semilla, Herencia y Color	152
El jardín que florece en El Porvenir.....	154
El Ollero de Oro	156

Editorial



El Instituto Popular de Cultura durante este último año ha consolidado significativas alianzas que comprometen tanto el ámbito académico como el cultural, permitiendo que su producción artística tenga reconocimiento local y nacional, algo que evidentemente trasciende también a la esfera internacional.

Entre las articulaciones y vínculos académicos, se puede destacar el trabajo que se viene desarrollando con la Universidad Pedagógica Nacional, a través de su Facultad de Artes para la profesionalización de los egresados del IPC; igualmente entramos en contactos importantes con la Universidad Distrital de Bogotá, para el desarrollo académico, investigativo y formativo, como también para la circulación de grupos representativos.

Indudablemente, estas asociaciones han sido importantes para que nuestros egresados, maestros y estudiantes muestren su talento y potencialidades, y en ello es menester mencionar de manera especial a la Biblioteca Departamental Jorge Gar-

cés Borrero, donde se ha contado con espacios permanentes para el desarrollo de las actividades artísticas y académicas programadas; como el Encuentro IPC y las Culturas Populares, las muestras artísticas que se realizan al final de cada semestre, las certificaciones de los estudiantes y el Festival IPC Danza con Colombia, además de la exposición de artes plásticas Semilla Herencia y Color, cuya cuarta versión estuvo desde el 4 de octubre hasta el 1 de noviembre en el domo de esta querida institución.

Tenemos un vínculo con la Dirección Editorial de la Universidad del Valle, a través del profesor Omar Díaz Saldaña, con quien planteamos de manera articulada la exposición del maestro Eduardo Esparza, inaugurada el 23 de octubre en la Biblioteca Mario Carvajal de esta universidad.

Sin duda, debo mencionar con especial relevancia para el Instituto Popular de Cultura, al Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclor y de Artes Tradicionales, CIOFF, seccional Colombia, cuya presidente es la doctora María Claudia Berrocal, quien reside en Cartagena de Indias. Hacer parte de esta organización, es una de las más preciadas alianzas para el IPC, pues justamente enfocamos nuestro esfuerzo en el fortalecimiento de las artes populares y tradicionales, un objetivo de CIOFF en el plano internacional, como miembro de la UNESCO. Ello permite que nuestro festival se encuentre inscrito en el circuito de los festivales más importantes del mundo. Esto hace posible además, que nos visiten grupos dancísticos de reconocida trayectoria nacional e internacional. No sólo la presidencia de CIOFF Colombia nos brinda su apoyo, sino los miembros de su junta directiva, como Enrique Jatib, Henry Calderón, Diego Tabares, Josué Sánchez, Karina García, Diego Rojas, entre otros. Como directora del IPC, hago parte de ésta, en calidad de asesora.

Lo anterior nos abre una ventana hacia diferentes regiones del país y del mundo para dar a conocer nuestros procesos de investigación, formación, conservación y difusión de las artes populares y tradicionales de nuestro país. CIOFF apoyó y promovió VII Encuentro IPC y las Culturas Populares y el XVII Festival Danza con Colombia. Un encuentro internacional con la cultura.

En lo que respecta a nuestro camino hacia la educación superior, hicimos el ejercicio ante el Ministe-

rio de Educación Nacional, a través del Sistema de Aseguramiento a la Calidad de la Educación Superior, SACES. Se presentó el estudio de factibilidad, con los estudios técnicos, normatividad, reglamentos y políticas requeridas, lo cual se constituye en una experiencia muy valiosa que permitirá que el IPC vuelva a realizar nuevamente este trámite.

El Ministerio de Educación Nacional conceptuó que el Proyecto Educativo Institucional del IPC es "coherente, consistente y exitoso", reconociendo además su modelo pedagógico como único en Colombia, orientado a salvaguardar el patrimonio cultural tangible e intangible de nuestra nación. Faltó voluntad política, pues no se concretó el convenio que debía suscribir el IPC con la Alcaldía de Santiago de Cali, para comprometer recursos adicionales con miras a este proceso. A pesar de que este proyecto quedó incluido en el Plan de Desarrollo 2016 – 2019. "Cali progresa contigo".

El propósito era iniciar con el programa profesional de Músicas Tradicionales y Populares. Tampoco se recibió el predio del Colegio Benjamín Herrera, el cual se adquirió con recursos asignados al IPC. La sede de San Fernando está hoy en condiciones deplorables, aunque por parte de la entidad se realizaron los estudios de preinversión necesarios, como el de vulnerabilidad sísmica, cálculos estructurales, diseños arquitectónicos e hidrosanitarios, con el fin de que la Administración Central efectuara el reforzamiento estructural, compromiso plasmado igualmente en el Plan de Desarrollo. En la actualidad la Escuela de Música funciona en la Institución Educativa Santa Librada que tiene también graves problemas de infraestructura.

Necesitamos que la próxima administración, asuma que el IPC después de 72 años de historia, precisa albergar sus escuelas en un espacio digno con las adecuaciones y dotaciones necesarias para la enseñanza de las artes, dentro del nuevo concepto que engloba a Santiago de Cali como Distrito Especial para la Cultura, el Deporte y la Recreación. En lo que respecta al Centro de Investigaciones, después de varios años de organizar, digitalizar el material que ahí se preserva, como las cintas magnetofónicas, fotografías, partituras, organización de la biblioteca; tenemos hoy en la coordinación de esta unidad al maestro Luis Eduardo Duarte Valverde, filósofo de la Universidad del Valle, con maestría y doctorado en Filosofía del Arte Contemporáneo en Barcelona, quien sin duda le dará a este centro el enfoque académico, de investigación y rigurosidad que se requiere, pues ahí reposa uno de los más importantes acervos culturales del suroccidente colombiano.

El Instituto Popular de Cultura debe fortalecer su parte académica, mediante la oferta de programas profesionales dirigidos a los creadores, productores, investigadores del arte y la cultura, esta es una de las rutas más importantes que se deben mantener.

Otro tema fundamental, es la producción artística permanente. El IPC está siempre en contacto con la ciudadanía y ello le permite llevar sus producciones a todos los rincones de la ciudad; además de cumplir su misión de formar públicos, pone a disposición el talento de maestros, egresados y estudiantes, y contribuye al desarrollo de políticas públicas, relacionadas con la cultura de paz, la convivencia pacífica, la reconciliación. Aspectos que pueden ser desarrollados desde la educación y el arte como ejes transversales para la transformación social y el afianzamiento de identidad cultural, representada en nuestra riqueza pluriétnica, multicultural y multilingüe.

Santiago de Cali es una ciudad con una gran diversidad cultural, y merece tener, la primera Institución Universitaria para el arte y la cultura popular y tradicional. La ciudad alberga un sinnúmero de manifestaciones y expresiones artísticas y culturales que la hacen especial. Una política pública al lado de estos patrimonios, permite reconocer y mantener mejores opciones formativas para todos los sectores de la población, donde el respeto por los valores y prácticas culturales de los diversos grupos sean reconocidos, aceptados y fortalecidos; el pluralismo cultural que tanto anhelamos.

María del Pilar Meza Díaz
Directora Instituto Popular de Cultura

¿Qué es arte y cómo se investiga?

Algunos tópicos y debates desde la pluralidad

LUIS EDUARDO DUARTE VALVERDE¹



La fuente (Duchamp, 1917) Fuente: Wikimedia Commons.

RESUMEN

El presente artículo pretende mostrar de manera muy breve algunos de los principales problemas y preocupaciones que se desarrollan desde las aulas del IPC con los estudiantes de artes plásticas, a partir de la clase de historia del arte contemporáneo desde la estética filosófica; discusiones que además siguen ocupando la primera plana en la actualidad de la estética filosófica y la filosofía del arte contemporáneo. Problemas del orden ¿qué es arte hoy?, ¿qué hace que algo sea arte cuando todo puede convertirse en arte?, ¿qué es investigar en arte? De igual manera en las siguientes líneas se indicarán algunos de los principales prejuicios y estereotipos con relación al arte contemporáneo, principalmente el denominado arte conceptual, desde acusaciones nostálgicas que reclaman una belleza perdida y un sentido estético que hoy corresponde más a la cultura que al arte.

Palabras claves: arte contemporáneo, juicio estético, artes plásticas, arte conceptual, estética contemporánea, filosofía del arte

¹ Doctor y máster en filosofía contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona – España, con tesis doctoral laureada acerca del Net.art desde la teoría de los juegos del lenguaje de Wittgenstein. Licenciado y magister en filosofía de la Universidad del Valle en Cali – Colombia, donde se ha desempeñado como docente en varios institutos y universidades, también ha participado en diversos congresos y publicaciones nacionales e internacionales, en los que principalmente ha escrito y expuesto acerca de temas relativos a la estética filosófica y la filosofía del arte contemporáneo. Actualmente es coordinador del centro de investigaciones del IPC, profesor de historia del arte contemporáneo en el programa de artes plásticas y parte del comité científico de la revista Analysis de España.
Email: atmosferatus@hotmail.com Website: www.atmosferatus.com

ABSTRACT

The present article pretends to show in a very brief way some of the main problems and concerns that are developed from the classrooms with the plastic arts students of the IPC, from the contemporary art history class from the philosophical aesthetics; discussions that also continue to occupy the front page at present of philosophical aesthetics and the philosophy of contemporary art. Problems of order: What is art today? What makes something an art when everything can become art? What is research in art? In the same way in the following lines will indicate some of the main prejudices and stereotypes in relation to contemporary art, mainly the so-called conceptual art, from nostalgic accusations that claim a lost beauty and an aesthetic sense that today corresponds more to culture than to art.

Key words: contemporary art, aesthetic judgment, plastic arts, conceptual art, contemporary aesthetics, philosophy of art.

DE LA DEFINICIÓN A LA PRÁCTICA (DE LO ONTOLÓGICO A LO EPISTEMOLÓGICO EN EL ARTE)

Quizá el problema más frecuente y generalizado con relación al arte contemporáneo, que no solo compete a los especialistas y estudiantes, sino al público en general, reside en esa incapacidad de comprensión de las prácticas, de las obras y del mundo del arte. Principalmente porque, al menos en principio, cualquier cosa (objeto) podría ser o convertirse en una obra de arte, asunto que ha llevado a pensar que cualquiera podría ser un gran artista.

Para empezar, vale advertir que más que la definición, la naturaleza de una gran mayoría de las prácticas artísticas contemporáneas, en su enorme pluralidad, se orientan a proponer unas maneras de conocimiento de la realidad, a partir de ejercicios del orden de la resignificación de objetos ya existentes en la vida cotidiana (instalaciones) e incluso a través de acciones (performances). Materialmente la pretensión no es que un artista elabore objetos artísticos ni que se distingan de los objetos de vida diaria, con lo cual también se pone en tela de juicio la función del museo como lugar de archivo de objetos originales. Se trata de un giro de orden cognitivo, del conocimiento y la comunicación, más de tipo epistemológico (manera de conocimiento) que ontológico (ser) del arte.

A continuación, de manera breve se revisará la pertinencia de algunos presupuestos generales de tal situación:

¿CUALQUIER COSA ES ARTE HOY?

Esta pregunta quizá se la haya formulado una gran mayoría de la población desprevenida frente al arte, también quienes se dedican a las prácticas artísticas. Si bien se puede acusar con justas razones de arbitrariedad a muchas expresiones del arte contemporáneo como las instalaciones y los performances, tendríamos dos caminos; o se hurga en dichas prácticas en pro del establecimiento de criterios u obramos como habitualmente acostumbramos; descalificando tales prácticas, normalmente acusando la pérdida de los viejos criterios que hacían que algo fuera arte como el canon de belleza.

En todo caso, no es responsable descalificar lo que no se entiende, menos por parte de artistas en formación o especialistas de las artes plásticas. De ello dan cuenta los prejuicios y estereotipos que no permiten sustentar y responder a nivel discursivo el desagrado y/o rechazo que, seguramente, una gran mayoría podría compartir frente a muchas de las prácticas artísticas actuales, principalmente las denominadas artes conceptuales.

¿SI TODO PUEDE SER ARTE, ENTONCES, NADA ES ARTE?

Esa aparente anulación lógica no esconde más que el prejuicio de creer que todo es arte; habría que revisar que hace que algo sea arte cuando cualquier cosa (objeto-acción) podría llegar a serlo. En ello está la raíz del problema y el reto, que además implica aceptar que al arte contemporáneo no lo definen necesariamente los criterios que imperaron por siglos; las cualidades estéticas de un objeto elaborado por un artista según el canon del momento.

Esto no significa necesariamente que cualquiera podría haber pensado el orinal de Duchamp o poner los objetos de su casa en un museo como aparentemente sucede en las muestras actuales de arte conceptual. No, no todo es arte ni todos somos artistas aunque podríamos llegar a serlo, no todo vale al interior de ese pluralismo abierto de par en par, de alguna manera existen unos criterios por más arbitrarios que sean y a pesar que no resul-

ten de mucha aceptación y agrado. No han desaparecido los criterios para que algo se convierta en arte, por el contrario, hay demasiados criterios y en ello reside parte de la desorientación para entenderlo, que antes eran menos, fáciles de identificar y obedecían a un mundo del arte más homogéneo. Ahora cuesta más entender que azotar un niño sobre las paredes de un museo o mutilarse un dedo de la mano sean muestras artísticas importantes para la escena local e incluso internacional.



Un dedo para Ingrid (Pinoncelli, 2002)
Fuente: Wikimedia Commons.

¿LA OBRA NO SE DEBE EXPLICAR PORQUE ELLA SE EXPLICA POR SÍ MISMA?

Como cualquier expresión de la comunicación y la creatividad, cada práctica artística constituye un lenguaje con una gramática propia que son los insumos materiales y técnicos del mismo, con el cual se representa y/o expresan determinadas ideas, sentimientos, emociones, fantasías etc. Aunque sea un lenguaje que se muestra a través de un objeto artístico y no una explicación del mismo, como todo lenguaje y práctica cultural de la comunicación humana, *siempre le dice algo a alguien sobre alguna cosa*; unas maneras de sentir y pensar compartidas para que haga parte de la comunicación, que además supone un emisor y un receptor.

Esto resulta aún más crítico en un momento como el actual, que privilegia una concepción del arte como una práctica lingüística que debe explorarse en sus lenguajes como ya hiciera el cubismo, el dadaísmo y el expresionismo abstracto, entre otros movimientos de vanguardias. Una constante expe-

rimentación del arte consigo mismo, valorando su lenguaje no para decir mensajes determinados o al servicio de cierto tipo de contenidos emocionales o temáticos (sentimientos, naturaleza, bodegones, etc.), sino para preguntarse por el *quehacer* artístico, para destruir las antiguas maneras de mirar, (perspectiva, etc.), para abolir la ilusión de profundidad porque la realidad ya no estaba detrás del cuadro sino en la superficie. La obra ya no ilusiona hacia atrás como buscando un más allá del objeto en sentido metafísico, sino que busca aprehender el más acá, la realidad que está delante, incluso en sus fragmentos como lo demostró el predominio del collage, quizá el mayor invento plástico de las vanguardias, pues hasta el día de hoy ha hecho converger la comunicación y el arte desde prácticas como el montaje, fotomontaje e incluso en nuestra fascinación por el copiar y pegar que tanto usamos, hasta en las conversaciones a cada instante vía whatsapp.



Auto retrato con paisaje (Durero, 1498)
Fuente: Wikimedia Commons.

y experimentación en el arte, tal como sucede con obras emblemáticas como las siguientes:



Cuadrado negro sobre fondo blanco (Malevich, 1915)
Fuente: Wikimedia Commons



ABCD autorretrato (Hausmann, 1923)
Fuente: Wikimedia Commons.

Entonces, se puede decir que la desdefinición que acusa el arte es propiamente su definición, su búsqueda. Asunto que lo convierte en una actividad que parece fundirse con un ejercicio propiamente filosófico, en cuanto su actividad se plantea como un constante preguntarse y replantearse su definición, su sentido.

DE LA REPRODUCCIÓN A LA PRODUCCIÓN DE LA REALIDAD

Con el arte como tema protagonista para el arte, esa indagación con su propio lenguaje le despoja en gran medida de esos viejos compromisos con la reproducción de la realidad exterior, donde se privilegiaba la realidad física y objetual, por imitar (mimesis) las cualidades estéticas y la información sensible material. Usualmente para exaltar la fidelidad en la relación imagen-objeto, evocando la impresión táctil y no la visual; las cosas como son físicamente y no necesariamente como se presentan a la percepción visual.

A ello muchas veces de manera injusta se ha denominado autonomía del arte; esto no significa que sea una expresión de la cultura que pueda prescindir de la influencia del mundo, de la realidad social y de la época a lo cual el arte también responde. De hecho, se debe a esas exploraciones lingüísticas que se desarrollan desde la filosofía y la ciencia, esa indagación en las estructuras del lenguaje (metalenguaje) como la verdad en el pensamiento

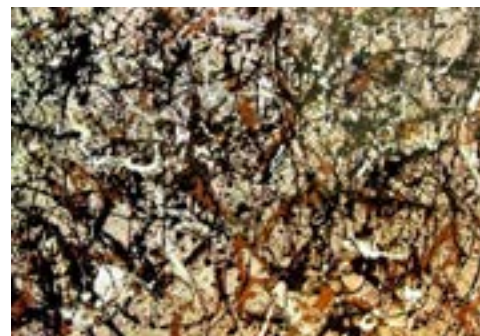


Una y tres sillas (Kosuth, 1969)
Fuente: Wikimedia Commons

Ese enorme esfuerzo por hacer un trabajo autoconsciente con su propio lenguaje, le permite explorar sus límites, sabotearse y transformarse, pues, a la manera en que lo consideraba Ludwig Wittgenstein: "Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo". Así, el lenguaje del arte es usado no tanto para decir cosas sino para mostrar su realidad, su sentido y sus límites a través de estructuras como las aludidas previamente.

Esta es una manera de rescatar la realidad para experimentar con ella, para crear la realidad y no para imitarla, ajustándose al sentido contemporáneo de la función del artista como irruptor, rompedor, incluso saboteador, lo cual exige experimentación y no reproducción de la realidad, es decir que no se representan necesariamente las cosas como son ni como se presentan a la percepción visual. Habría que hablar mejor en artes plásticas de la expresión de imágenes mentales y no de imágenes visuales que se ciñen al mundo exterior (Danto, 2014), con

la que ya no hay una dependencia en términos de fidelidad con el mundo y sus objetos.



Autumn Rhythm (Number 30) (Pollock, 1960)
Fuente: Wikimedia Commons



Paloma con guisantes (Picasso, 1911)
Fuente: Wikimedia Commons.

Ya no estamos ante un arte estético obligado a ser bello, pues la función del arte no es embellecer la vida, ese, como bien dijo Luis Caballero, es propósito de los decoradores y/o diseñadores, más relacionado con la cultura de consumo de objetos, experiencias, espacios, atmosferas etc. Por el contrario, el propósito del arte está más asociado al sabotaje y la deformación de lo real; ahora se ha preferido experimentar con la imperfección que la exaltación de la perfección, desordenar la realidad y no ordenarla, (Vilar, 2000).

En ese sentido, muchas veces se ha hablado de la desestetización del arte (Michaud, 2007) y la estetización de la cultura, asunto que explica que en cada esquina se pueda encontrar un establecimiento comercial dedicado a la estética de cualquier cosa; estética de las uñas, estética automotriz, estética facial y un sinnúmero de estéticas. La belleza es más un asunto de la cultura y no una necesidad del arte ni mucho menos su mayor referencia o búsqueda, por lo que desde mediados de siglo pasado asis-

timos a diversas maneras de arte antiestético, a lo cual muchas veces se ha querido llamar a manera de letanía: la muerte del arte.

En efecto el mundo es bello, menos en los museos y centros de arte; en estos lugares se cultiva otra cosa de la misma cepa, y de hecho, lo mismo: la experiencia estética, pero en su abstracción quintaesenciada, lo que queda del arte cuando se volvió humo o gas. Michaud (2007, p.5).



La venus de Urbino (Tiziano, 1534)
Fuente: Wikimedia Commons.



Desnudo entre cortinas (Picasso, 190)
Fuente: Wikimedia Commons.

Por otro lado, las prácticas artísticas hoy se encuentran inmersas en una amalgama de pluralidad y retroalimentación conforme a una globalidad que se jacta de ser democrática, la democracia del consumo de las formas. Estas generalmente son tratadas en constante dialogo, inspiradas en gran manera por las vanguardias artísticas del siglo XX, que incluso influyen en prácticas de las llamadas artes de

los nuevos medios como el net.art o arte de internet.

No es preciso pensar que este tipo de problemas en la comprensión y comunicación con relación a las prácticas artísticas obedezca a necesidades de otro tiempo ni a los caprichos de unos espectadores siempre nostálgicos y con ánimos reguladores, sino que se debe a la necesidad de orientación y comprensión de algo que nos corresponde, identifica y reconoce a todos a nivel sensible con nuestra propia época como el arte. Esa enorme diversidad de prácticas se puede expiar desde la traducción de búsquedas y procedimientos, en claro dialogo e influencia de las tendencias precedentes, pues ninguna práctica por más novedosa que se plantee parte por completo de cero. Por el contrario, obedece y se relaciona con otras prácticas tanto por dentro como por fuera de su tradición. De ahí la importancia de una mirada de orden cognitivo en las prácticas artísticas; como conocimiento y comunicación.

No se trata de resolver el tan mencionado problema de la desdefinición del arte en un tiempo que parece escapar a cualquier definición, sino en la identificación de criterios, de puentes y relaciones que acerquen la vivencia desde la comprensión. Esta desdefinición, a la manera en que lo entiende Michaud (2002, p. 44) le ha servido ser referido como un arte desdefinido, como muchas veces paradójicamente se ha tratado de definir. Esto es importante, en cuanto desde ahí se pueden rastrear las dificultades, limitaciones y posibilidades en la identificación de criterios. Dado que dichas prácticas se dan y se ofrecen en medio de un **pluralismo radical** y furor por propiciar experiencias con un **exacerbado relativismo**, sin aparentes jerarquías y en consonancia con lo que Lyotard (2008) ha denominado como la condición posmoderna.

NI RELATIVISMO POSMODERNO NI DOGMATISMO TRADICIONAL

A nivel histórico se reconocen dos posturas fundamentales y recientemente tres que permiten entender y establecer criterios de comprensión de una obra: la primera, la realista, le atribuye la verdad a las cualidades del objeto artístico, de tal manera que "un Cézanne es un Cézanne aunque sirva de puerta de un gallinero" (Michaud, 2002, p. 15). La segunda, reconocida como antirrealista por oposición al realismo, se ubica del lado del sujeto que percibe la obra; le da al espectador la ve-

racidad, reconociendo la experiencia con la obra como el principal argumento determinante. La tercera y última postura; la que más importa acá es relativamente reciente y se ha denominado como cuasirrealismo y en manos de Michaud principalmente se reconoce como relativismo objetivo.

La importancia de esta postura, del relativismo objetivo, reside en que establece un puente entre ambas posturas anulando su distancia y radicalidad, al considerar que la "verdad" en la experiencia con el arte no está exclusivamente del lado del objeto artístico ni del sujeto que percibe. Por una parte, está del lado de la subjetividad desde donde sale la obra (artista) y a donde llega como destino final (espectador); de la sensibilidad del artista al espectador. Pero, al mismo tiempo, reconoce la objetividad de un determinado lenguaje y condiciones contextuales que hacen posible su elaboración, su lectura, su interpretación y vivencia.



Los jugadores de cartas (Cézanne, 1895)
Fuente: Wikimedia Commons.



Rueda de Bicicleta (Duchamp, 1913)
Fuente: Wikimedia Commons.

ALGUNOS PREJUICIOS Y ESTEREOTIPOS EN TORNO AL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ese mar de confusiones incesantes se alimenta de muchos estereotipos y prejuicios con relación a la definición y función del arte; por un lado, por parte de quienes creen que se puede prescindir de la historia del arte y que las artes y la creatividad no requieren educación. Por otro lado, no menos delicado, están los reconocidos prejuicios de los nostálgicos de la tradición en las artes, esto es, concepciones de las artes plásticas ligadas a las cualidades de un objeto artístico, criterios artísticos y estéticos, que además llegan a hacer depender la experiencia con el arte al gusto, pero que, gracias a autores como Hume (1989) se debe reconocer que el gusto tiene un aspecto personal y otro colectivo en cuanto normas.

Bien es sabido que los valores artísticos y estéticos a los que históricamente han estado ligadas las artes plásticas, fundamentalmente en torno al valor de la belleza a través de modelos de perfección como el canon², ha sido un punto inequívoco desde donde se ejercía el juicio estético en las artes. Igualmente, se debe recordar el papel que en su momento desempeñaba el crítico como gran voz de autoridad en este tipo de discursos, así como mediador entre el artista y el público. De él dependía en gran medida el carácter homogéneo de ese mundo del arte, en el que indudablemente contribuía a la construcción de valores artísticos y estéticos. En ese sentido, se puede entender que a esta pérdida de valores objetivos e incluso del papel del crítico, se le atribuye gran parte de la desorientación en la comprensión y ejercicio del juicio estético frente al arte contemporáneo.

Curiosa y paradójicamente muchas posturas radicales y dogmáticas a favor de la tradición de las denominadas bellas artes resultan más frecuentes en nuestras latitudes; en general en el hemisferio sur del nuestro continente, en defensa de una tradición europea que ellos mismos, en esas sociedades, ya han cuestionado y/o al menos convive de manera menos problemática con otras prácticas actuales, sin que ello le disminuya su capacidad crítica.

² Por canon, se entiende la confluencia de las características artísticas y estéticas en lo que se ha asumido como bello a manera de ideal y regla en distintos momentos de la historia del arte. Tal como sucedía con las proporciones en relación a la figura humana en el renacimiento. Para ampliar, véase (Eco & Pons, 2014).



David (Michelangelo, 1501-1504)
Fuente: Wikimedia Commons.



Perro globo (amarillo) (Koons, 2008)
Fuente: Wikimedia Commons.

Otra dificultad frecuente al momento de tratar muchas prácticas artísticas actuales, especialmente por parte quienes solo defienden las expresiones asociadas a las bellas artes, es creer que, por ejem-

plo, el denominado arte conceptual rivaliza con las prácticas tradicionales de las artes plásticas. El daño que esto advierte va en directo detrimento de la capacidad de formación en criterios para entender la convivencia de al menos estas dos visiones, que por cierto siguen siendo contemporáneas.

Dicho esto, es de cuidado recurrir a teóricos que reproducen dichos prejuicios sin ofrecer un marco de análisis más que criterios que no aplican hoy de manera exclusiva, como referirse en términos de abstracciones como la belleza y/o trascendencia. Tal como hacen lamentables referentes mediáticos como Avelina Lésper e incluso algunos youtubers, que aprovechando el descontento generalizado con dichas prácticas y las evidentes arbitrariedades del mundo del arte, llámese performance, instalaciones y demás, se dedican a decir lo que se piensa de manera general, prejuiciosa y estereotipada, en un ejercicio en favor de su popularidad que poco y nada ofrece a nivel de criterios en la discusión, que no establece puentes.

Habría que decir que el reconocido arte conceptual, que daría para al menos otro texto dedicado solo a ello, fundamentalmente es el predominio de la idea, pero eso tampoco quiere decir que un dibujo no sea conceptual y obedezca a una abstracción. Vale recordar que las obras primero se conciben como ideas que posteriormente se llevan al soporte material de la práctica artística que se trate. Aunque no haya sido el propósito de la actual prevalencia del concepto en el arte, de la idea sobre el objeto, el arte siempre ha sido conceptual y atravesado por nuestros condicionamientos estéticos, incluso nuestra experiencia estética con la naturaleza. Un ejemplo a manera de demostración es el que escribe Hegel (1990, p. 41) en la *Introducción a la estética*, al recordar que el canto bello de un pájaro es bello no porque el pájaro cante de manera bella, sino porque se corresponde con nuestra idea de belleza del canto.

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y ESTÉTICA APLICADA

Finalmente, cabe mencionar un tópico de suma importancia, quizá el de mayor urgencia como es la identificación y reconocimiento de investigación y producción de conocimiento en artes. Para ello se referirá muy brevemente, casi a manera de sugerencia e invitación para indagar en las que se suelen considerar dos de las más relevantes metodologías. Una manera reside en asociar la investigación en arte como el tratamiento de las producciones artísticas a la luz de determinadas teorías, lo que sig-

nifica que una cosa se juzga desde otra, en ello ya se advierte un enorme riesgo muy frecuente como es el forzamiento de una práctica a una concepción teórica. A la manera de Wittgenstein (1992) ninguna teoría ni abstracción puede venir a decirle a una práctica como ser, como tampoco un ornitólogo (experto en pájaros) le podrá decir a un pájaro como ser pájaro.

En esa misma dirección, evitando forzar la práctica artística a su tratamiento teórico, lo que se debe buscar mejor es la creación de marcos conceptuales como herramientas de análisis de las prácticas y obras, un ejemplo de ello es la denominada estética aplicada. Esto es, la creación teórica de posibilidades metodológicas y epistemológicas de entender las prácticas artísticas de manera específica, respetando su lenguaje y tradición; generando un diálogo dentro y fuera de la práctica desde un tratamiento de análisis filosófico como la estética, muy oportuno para un momento en que el arte parece fundirse con la filosofía.

La otra manera, quizá la más importante como otra cara de la moneda para la investigación en artes, es la denominada **investigación artística**, que, contraria a la estética aplicada que va de la teoría a la práctica, esta va de la práctica a la teoría. Así, esta metodología llama especial atención porque implica sumergirse en las prácticas artísticas de muchas maneras para ver como desde ahí surgen los problemas conceptuales y las necesidades de teorización propias de cada práctica e incluso de cada obra. En ese sentido surgen importantes publicaciones como el **Journal Artistic of Research**³, donde además se pueden ver maneras de curaduría muy distintas a las habituales.

Esta puede ser una de las mayores urgencias en el mundo de las artes y de las artes plásticas de manera particular, la indagación y establecimiento de herramientas para el análisis y la comprensión de las prácticas desde la relación entre arte y conocimiento, como un proceso cognitivo de la sensibilidad y de la propia realidad.

Para terminar, vale tener en cuenta que hoy, bajo el manto de la transdisciplinariedad e interdisciplinariedad también se esconden falsos métodos de pseudo-teorías que, en vez de llegar a auxiliar muchas de las prácticas en su esclarecimiento, solo conducen a abstracciones innecesarias y lugares comunes. Tal es el caso, **muchas veces**, de los denominados estudios culturales, que al querer abordar

³ Para ampliar, véase <https://www.jar-online.net/journal-artistic-research>.

un sinnúmero de miradas terminan desarticulando y desmembrando el objeto de análisis, obrando no como una disciplina de conocimiento ni epistemológicamente como una metodología de análisis, sino como una experimentación interdisciplinar (no transdisciplinar) aún incipiente.

A MANERA DE CONCLUSIÓN.

En medio de tanta pluralidad, transdisciplinariedad e interdisciplinariedad, de tanta especulación, relatividad y arbitrariedad que convoca el arte en estas formas tan abiertas del consumo, quizá sea importante establecer puentes y no muros entre las prácticas, las tradiciones y las teorías, respetando la actividad artística y sus propias necesidades en vez de agregarles otras innecesariamente. Pero ante todo, tratando de tumbar esos barreras absurdas que en medio de los artistas pueda existir, por ejemplo entre conceptuales y tradicionales, como si una cosa no tuviera que ver con la otra, como si el artista plástico no tuviera la responsabilidad de dar cuenta y postura respecto a las formas de su oficio en su propia época. Por eso urgen los puentes, para evitar prejuicios y estereotipos como los comentados previamente que son lo contrario al propósito de cualquier educación en artes, para así darnos todos a la tarea de la discusión informados desde el conocimiento de las prácticas y sus tradiciones tanto con los artistas como con los teóricos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz León, M. J. (2001). *Síntomas postmodernos y artistas desenfadados*. En Daimon : Revista de Filosofía (Murcia) No. 022, Ene.-Abr. 2001, p. 173-181. España: Universidad de Murcia, Departamento de Filosofía y Lógica, 2001.
- Baudrillard, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Avila.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Birnbaum, D., & Graw, I. (2010). *The power of judgment: a debate on aesthetic critique*. Berlin: Sternberg Press.
- Bozal, V. (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas: Volumen II*. España: A. Machado Libros S.A.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Burrello, M. G. (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética: una genealogía*. Recuperado a partir de <http://site.ebrary.com/id/10832039>
- Danto, A. C. (2014). *Qué es el arte*. Barcelona:

Paidós.

- Danto, A. C. (2005). *Estética después del fin del arte: ensayos sobre Arthur Danto*. Boadilla del Monte: A. Machado libros.
- Eco, U., & Pons, M. (2014). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Ground, I. (2008). *Arte o chorrada?* Valencia, España: Universitat de Valencia.
- HEGEL, G. W. (1990). *Introducción a la estética*. Barcelona: Nexos, 1990.
- Hume, D., & Beguiristain, M. T. (1989). *La Norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- Kant, I. (1990). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Levinson, J., & Campillo, F. (2015). *Contemplar el arte: ensayos de estética*.
- Lyotard, J.-F. (2008). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Marchán Fiz, S. (2010). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Michaud, Y. (2002). *El Juicio estético*. Barcelona: Idea Books.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Prada, J. M. (2017). David Hume y el juicio estético. *Revista de Filosofía*, 73, 259-279.
- Puig, E. (2006). La autorreferencialidad en el arte. Metalenguaje en el medio digital. Artnodes. Universidad Oberta de Catalunya. Barcelona; Espanya.
- Rubio, S. (1995). *Comprender en arte: (para una estética desde Wittgenstein)*. Valencia: Cimal Arte Internacional.
- Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: A. Machado Libros.
- Sureda, J., & Guasch, A. M. (1987). *La trama de lo moderno*. Madrid: Ediciones Akal.
- Tilghman, B. R. (2007). *Reflections on aesthetic judgment and other essays*. Aldershot: Ashgate.
- Tilghman, B. R., Rubio Marco, S., Universitat de València, & Fundació General. (2005). *Pero, ¿es esto arte?: el valor del arte y la tentación de la teoría*. València: Universitat de València, Fundació General.
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Labor.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: A. Machado Libros.
- Vilar, G. (2010). *Desartización: paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B.

Acotaciones para la historia del ballet en Cali

MAURIZIO DOMÉNICI¹



Barrioballet fue una explosión de la danza, como una metáfora de la fiesta popular en la tradición clásica.

RESUMEN

Este artículo traza un panorama de la historia del ballet en Cali. Propone tres etapas para la comprensión de su desarrollo: la época de la fundación y su desarrollo inicial, cuyo Maestro más representativo es el italiano Giovanni Brinati; la segunda, correspondiente a la Escuela Departamental de Danza bajo el liderazgo de la Maestra Gloria Castro; y la tercera con la creación de Incolballet en 1978. En cada etapa se señalan las circunstancias que las determinan, los nombres más representativos, los hechos artísticos relevantes y la memoria de sus obras coreográficas. Es el recuento de una historia de 60 años, desde 1958 hasta hoy. Se cierra con unas reflexiones de los acontecimientos más recientes y las incertidumbres del futuro inmediato. Esta es la primera vez que se cuenta esta historia mostrando el orden de los sucesos y su estructura evolutiva.

Palabras claves: Giovanni Brinati, Ballet en Cali, historia, Compañía Colombiana de Ballet, Gloria Castro, Incolballet.

ABSTRACT

This article which allows us to three trails for recognize the ballet history in Cali, Colombia. At the first

¹Profesor Titular de historia, teoría y crítica del Teatro y la danza. Departamento de Artes Escénicas Facultad de Artes Integradas Programa de Arte Dramático Programa de Licenciatura en Danza UNIVERSIDAD DEL VALLE

time, bring the memory about the first professor from Italy: Giovanni Brinati. The second moment belong to the Escuela Departamental de Danza, under directions of Gloria Castro, and the third historical moment going to the creation of Incolballet, in 1978. Every instant show most relevant circumstances and choreographies. Are 60 years, from 1958 until today. Offer reflections about recent affairs and making questions about immediate future. This is the first time that we can recognize the ballet history at Cali, in clear historical order.

Key words: Giovanni Brinati, Cali Ballet, history, Compañía Colombiana de Ballet, Gloria Castro, Incolballet.

La historia del ballet en Cali se puede resumir en tres etapas claramente delimitadas: la época iniciática y fundadora de Giovanni Brinati; el período de la Escuela Departamental de Danza, bajo el liderazgo de Gloria Castro y, de su misma autoría, la creación de Incolballet, una ruptura, un desafío y un nuevo modelo de educación artística, inédito en Colombia. Hay allí una línea del tiempo que se desenvuelve constante, con algunos hechos notables y con cierta lógica en su evolución. Diariamente y, en paralelo, bajo la sombrilla generosa del arte suceden miles de cosas, pero, solo unas pocas dejan una huella significativa en la cadena de un proceso constructivo que ha querido durar y permanecer.

La gente del ballet es un poco gente fuera de lo común, se configuran como una pequeña comunidad utópica dedicada, sistemáticamente, al entrenamiento corporal, al estudio medio masoquista del que para los profanos es el código secreto de un lenguaje de pasos, posiciones y desplazamientos difíciles, en el marco de un método científico orientado por las leyes de la estética. El verdadero arte del ballet es una suerte de escuela mística de rigurosos ejercicios para poner en armonía el cuerpo y el alma, una escuela cuya técnica se ha depurado y mantenido su coherencia durante más de trescientos años, luego de la aparición del primer maestro en la corte de Luis XIV. El ballet no es un baile, ni un conjunto de danzas que se juxtaponen para un espectáculo, no es como en los bailes de la cultura popular que son actividades recreativas o de ocio, diversiones, pertenecen a los rituales de la sociedad, estimulan la fertilidad y el apareamiento. No, se trata de otra cosa. El ballet, como la música clásica, es un arte muy sofisticado en su concepción y elaboración, de alto vuelo espiritual y mental, es una gramática corporal. En él se expresa una idea poética o una historia dramática, es una forma

en la que como en la ópera convergen todas las artes en la integralidad de una significación superior. Esta comunidad utópica del ballet es tremendamente selectiva y de allí nacen buena parte de sus problemas.

El contexto de la época en la que el ballet se instaló para siempre en Cali es muy distinto al de hoy. El maestro Brinati llegó en el año de 1957 al Conservatorio de Música, fundado por Antonio María Valencia en el año de 1933, hoy Bellas Artes, la entidad madre en la que nacen todos los desarrollos de las artes en nuestra ciudad. Estaba viviendo en Bolivia y de allí lo trajo el músico Sebastián Solari, radicado en Cali, para que trabajara en la academia de ballet de Silvana Subelli. No había en Bellas Artes, todavía, un gran desarrollo, la Escuela Departamental de Danza operaba como una academia en el sentido que se daban clases de ballet, pero, no era propiamente un proyecto artístico de mayor envergadura. Mas tarde es atraído e invitado al Teatro Escuela de Cali (TEC), es decir, a la escuela de teatro de Bellas Artes, por el Maestro Enrique Buenaventura quien iniciaba, también, la historia con mayúscula del teatro en Cali. Estamos en la época mítica de los orígenes, antes en materia de teatro y ballet no se había producido nada significativo. Brinati era un coreógrafo moderno y por eso Buenaventura le pidió que montara la danza de la muerte y el diablo para su obra "En la diestra de Dios padre" (1958) en el debut que la hizo famosa para siempre. En el grupo de teatro había un núcleo de bailarines que trabajaba con Buenaventura, estos se unen a los que hacían clases de danza clásica en la Escuela Departamental y así todos comenzaron a tomar clases con Brinati: Janet Carvajal, Anatole Mercado, César Trivilco, Gloria Castro, Jaime Vidal, Mario Caicedo, Dora Gutierrez, Adolfo Mejía, Orlando Beltrán, Romir Echeverri, Herney Reina, Netzabet Usman, entre muchos otros cuyas carreras desconocemos infortunadamente. Este grupo finalmente se fusionó con la Escuela de Ballet que comenzó a dirigir formalmente Brinati. Este pues es el comienzo del principio.

Para dar una perspectiva general de este proceso hemos dividido en tres épocas esta historia que va de 1960 a 2016: el primer núcleo generacional creado por Brinati va de 1960 a 1969 y el eje dinamizador del proyecto será el grupo del Ballet de Bellas Artes; la segunda etapa será una etapa muy accidentada y de transición que va de 1970 a 1978, bajo el liderazgo de Gloria Castro y caracterizada por el establecimiento de una rigurosa metodología para la formación de bailarines clásicos de



La formación en la danza para jóvenes caleños ha sido desde siempre una pasión de Gloria Castro.

ballet y la colaboración internacional de maestros rusos; y la tercera época que ocupa los últimos 30 años, más conocida y no menos incomprensida, que corresponde a la fundación de Incolballet, un modelo innovador de bachillerato artístico, en el marco de la educación pública y orientado a las clases populares. Vamos a mostrar en líneas gruesas el contexto de cada período y la naturaleza del proyecto artístico que se ponía en marcha.

PRIMERA ÉPOCA

La caída de la dictadura del General Rojas Pinilla crea en Colombia a fines de los años 50 un nuevo aire político e intelectual y la reconciliación de los partidos abre un clima de tolerancia que sacude el inmovilismo y el conformismo de una sociedad conservadora. Bajo esta atmósfera surgen los movimientos del arte moderno y en Cali se organizan los Festivales Nacionales de Arte bajo la dirección de Bellas Artes. Serán 8 festivales cuyo impacto cultural se reconoce hasta el día de hoy: su bandera será la de empujar la ciudad hacia el espíritu moderno, la democracia y dar a conocer lo que sucedía en el arte del mundo. Los Festivales abrieron una época de esperanza e impactaron por su calidad artística principalmente a la música y las artes plásticas. Así nace, también, en esta atmósfera, el primer grupo del Teatro Escuela de Cali (TEC) y el Ballet de Bellas Artes bajo la dirección de Brinati. También es notable la participación de los coros de la Universidad del Valle bajo la dirección de León J Simar y del grupo de teatro dirigido por Jaime Errázuris. Los Festivales de Arte son la marca de reconocimiento del Cali en los años 60.

El ballet nace en Cali en clave moderna, al interior de una institución pública como Bellas Artes, no en un palacio francés o italiano, y en la atmósfera de apertura de los Festivales Nacionales de Arte. Así mismo Brinati, formado en el ballet de la ópera de Roma y con una larga trayectoria como bailarín de ballet en varios teatros italianos, orienta su carrera en sentido contrario, hacia la coreografía moderna. Sus dos maestros de coreografía lo indican, Aurel Millos el primero, proviene de los métodos de Rudolf Von Laban, motor indiscutible de la danza moderna alemana y su visión personal era una búsqueda de la síntesis entre la danza clásica y la moderna; el segundo, no menos representativo, Boris Romanov quien realiza su trabajo en el moderno ballet ruso de Diaghilev, coreografiando música de Stravinski y Rachmaninov. Brinati hace clases de ballet para los jóvenes bailarines, pero, su proyecto artístico no tiene como objetivo el repertorio clásico. Basta mirar de pasada algunas de las coreografías con las que el Ballet de Bellas Artes participó en el Festival de Arte, son siempre obras de su propia inspiración: Composición Abstracta en el Primer Festival; Impresiones en Jazz con música de Gershwin; en el Séptimo Festival audaces ensayos de ballet contemporáneo con música electrónica de Remi Gazzmann; y en el Octavo Festival una Electra con música de Karl Orff y la obra Fragmentos del Canto General de Pablo Neruda, con música del mexicano Carlos Chavez.

El Brinati que llega a Cali es esencialmente un coreógrafo y su fuerza y significado artístico se expresa en la creación del Ballet de Bellas Artes. La



en otra perspectiva. Inicio su tarea en marzo de ese año y nunca echó marcha atrás, hasta el sol de hoy.

Los años 70 van a ser una década muy difícil. Arranca con el sonado fraude de las elecciones arrebatadas en las urnas al general Gustavo Rojas Pinilla y asciende al poder el último presidente del Frente Nacional: Misael Pastrana Borrero. Es el inicio de la guerrilla urbana del M 19. Serán años turbulentos. El período de Brinati se había agotado, las razones de su partida se ignoran, los bailarines del Ballet de Bellas Artes en su mayoría han cogido otros rumbos y los pocos que quedan han perdido la dinámica de sus carreras. De este grupo no se podrá recuperar nada. Gloria se propone partir de cero: hacer una revisión a fondo de lo que hay. Había matriculadas en la Escuela 200 alumnas, ni un solo varón, los criterios de selección eran subjetivos, no estaban articulados a un proyecto educativo o eran demasiado laxos, no había orden en los programas, todo era muy aleatorio, los cursos se dividían en tres niveles: pequeños, medianos y grandes. Las fronteras entre unos y otros eran difusas. En el transcurso del semestre ingresaban y salían alumnas en una dinámica mas lúdica que de preparación para un trabajo artístico. Para la gran mayoría el ballet era un divertimento algo sofisticado. Al establecer unos criterios de selección se produjo un verdadero terremoto: solo quedaron 60 muchachas cuya

formación iba a ser completamente replanteada. Hubo presiones y protestas, no se entendía muy bien lo que estaba pasando, qué diablos era eso de hacer una selección cuando esas chicas lo que esperaban era salir de su bachillerato e irse a estudiar una carrera, nadie creía que el ballet era una profesión, era un arte para enderezar el cuerpo y darle contenido artístico al tiempo libre, nada más. De ese grupo de 60 muchachas habrá de surgir una nueva generación de bailarinas que será la segunda en importancia en este proceso.

Para fortalecer su revolución pedagógica Gloria Castro necesita poder vincular maestros que conozcan la metodología Vagánova de lo contrario ella sola no podría asumir toda esa tarea. Esos maestros no están en Colombia. De allí surge la idea de pedir colaboración cultural a la Unión Soviética y de esa forma hace gestiones ante la embajada en Bogotá y tiene éxito: llega a Cali en la segunda mitad de 1970 la maestra Margarita Griskevich. Su presencia será determinante. Esta mujer resultó ser un portento, había sido discípula directa de Vagánova y compañera de estudios de Ulánova, era imposible pensar que iban a enviar una maestra de esta importancia. Al conocer su curriculum Gloria lloró de emoción. Con el apoyo de Margarita establece los programas de estudio y la filosofía del proyecto: formar bailarines de ballet profesionales.

No obstante, las cosas no iban a ser tan fáciles, una nube oscura se descargó sobre ellas.

En pleno proceso de renovación metodológica regresa a Cali Brinati. El reencuentro con su exalumna es de amistad y generosidad, pero, las cosas ya han cambiado mucho y además en el medio hay una maestra de la escuela rusa con una potente personalidad artística y humana. Consciente del lugar que ha ocupado el maestro italiano, Gloria le ofrece su renuncia para que asuma la dirección, pero, Brinati no acepta, entiende que hay un nuevo proceso, desconoce la metodología Vagánova, se resiste y se siente confrontado con sus propios saberes. Todavía se quedará dos años más, pasaran otras cosas. La primera crisis grave de esta década se va a producir en 1972: en un hecho insólito de la Guerra Fría, la residencia de Margarita Griskevich es asaltada por el F2, la policía política de entonces, en busca de propaganda comunista y es acusada de penetración cultural soviética. Se arma un escándalo, pues, ella había llegado con pasaporte diplomático, fue evidente que se trataba de un acto de intimidación y se vio obligada a abandonar el país a las carreras. El choque emocional fue brutal, lo experimentaron como un acto de barbarie en una república bananera. Las únicas evidencias políticas del comportamiento subversivo contra Margarita fueron un par de extrañas zapatillas de ballet

que el F2 no pudo descifrar en sus laboratorios y dos libros en ruso de una tal Agrippina Vagánova, nombre que resultaba altamente sospechoso. Encajó el golpe, lo soportó con estoicismo, en Europa se había olvidado del talante cerrero del medio cultural, pero, el nuevo modelo de formación estaba montado y Gloria siguió adelante.

Uno de los hechos más importantes de esta Segunda Época es la creación de una nueva generación de bailarines con un mayor nivel técnico y artístico, lo que da lugar al surgimiento en 1976 de un renovado Ballet de Bellas Artes. Nació primero como Ballet Juvenil, se había iniciado de cero, venían de una selección y una disciplina rigurosa de la mano de Gloria, con este grupo construye un repertorio coreográfico propio, obras de cámara principalmente e inicia sus primeras giras nacionales, con las cuales Cali se sitúa a la vanguardia del desarrollo profesional del ballet en Colombia. Era este un grupo de 16 bailarinas entre las cuales podemos señalar aquellas que tendrán en la siguiente etapa un papel no solo como bailarinas sino como maestras destacadas: Alejandra Muñoz, Rosa Liliana Valencia, Luz Amalia Romero, Ivonne Muñoz y María Victoria Fuentes. No son las únicas, pero, cumplen otro rol y siguen otras trayectorias: Marlene Mejía, Fabiola Ariza, Solange Apsit, Usdiola Cárdenas y dos varones, Adonay Sánchez y Jaime Barona.



Yimboró fue una puesta en escena de Barrioballet en la que se imbricó la tradición de la música cubana.

Otro acontecimiento político inesperado vendrá a golpear las dinámicas de esta nueva escuela y sembrará en la conciencia de Gloria la necesidad de tener una escuela autónoma: en el año de 1975 estalla una huelga de profesores en Bellas Artes, dada la gravedad de los sucesos la institución va a ser cerrada por 6 meses. Fue un movimiento autodestructivo, radical, el que culmina con la toma del edificio por los huelguistas y el caos ideológico movido por la feroz confrontación de las distintas facciones de izquierda que anunciaban la toma del poder. Gloria quedó aislada, las niñas de la Escuela de Ballet en su inocencia desconocían qué era lo que pasaba, no pudieron ser cooptadas en esa toma. La vida de la escuela desapareció por un semestre. Gloria fue declarada enemiga de los huelguistas y ella se enfrentó, inútilmente, con los líderes, el ballet era para el pensamiento de izquierda un reducto de la mentalidad aristocrática, monárquica, una manifestación artística ajena a nuestra idiosincrasia y en últimas, parte del imperialismo colonial burgués. No sería la primera vez que tendría que enfrentar esta paradoja. Esta experiencia traumática cambiará de forma definitiva la naturaleza de Bellas Artes y resurgirá con un nuevo nombre, Instituto Departamental de Arte y Cultura, nombre que nunca cuajó, pero, sobre todo, será lo más determinante, la estructura esencialmente artística que desde su fundación en 1933 había mantenido la cohesión de Bellas Artes, fue cambiada por una estructura políticamente controlada por los gobernadores de turno y de allí en adelante una burocracia administrativa de origen clientelista instaló su dominio. Con una sola excepción, los artistas no volvieron nunca

más a la dirección del instituto. Ese puesto se convirtió en un puesto político.

Con esta crisis surgieron otras grietas en el modelo de la Escuela Departamental de Ballet. No eran cuestionamientos en torno a la metodología de formación que se había establecido sino a sus resultados finales y su marco legal como escuela no-formal. El tema más problemático tenía que ver con el hecho que la mayoría de las alumnas desertaban a la hora de graduarse en su bachillerato, su meta y la de sus padres era iniciar una carrera universitaria, muchas en el campo de las ciencias y las ingenierías, pocas en las humanidades. El ballet como profesión no era su objetivo, pero, ellas recibían una formación profesional y luego abandonaban a mitad de camino el proyecto. En una perspectiva sociológica y crítica había también un sesgo de clase: Bellas Artes era para la clase media, así como el IPC se concibió para los sectores populares. A partir de entonces se comienzan a sentir en Cali los reclamos de un mayor acceso a la cultura y al arte por parte de los sectores marginados tradicionalmente. Si para los hijos de la clase media el ballet no era una opción profesional digna, tal vez sí lo podía ser para los estratos populares, los hijos de los trabajadores, las clases bajas, esta es la cuestión principal que se planteó Gloria y que dio origen a Incolballet.

Los tres últimos años de la Escuela Departamental de Danza de Bellas Artes estarán marcados por dos procesos de profundas implicaciones para el desarrollo del ballet en Cali: primero, el inicio de la colaboración con el Ballet de Camagüey fundado y dirigido por el gran Maestro Fernando Alonso,



El ballet a tenido en Cali nicho propio, desde la época de Brinati, el pionero.

quien vino a la ciudad en 1975 y luego trajo su compañía en 1977, todo ello en el marco de una colaboración liderada por el entonces rector de la Universidad del Valle, Álvaro Escobar Navia. Nada de esto habría podido suceder si el gobierno nacional del presidente Alfonso López Michelsen no hubiera restablecido las relaciones diplomáticas con La Habana. Se trataba de una colaboración cultural basada en dos consideraciones determinantes: la Cuba de la Revolución creó una Escuela y una Compañía nacional de ballet de alto nivel artístico, reconocidos ampliamente a nivel internacional y, de otro lado, su modelo pedagógico era análogo al que Gloria Castro se proponía implementar en Bellas Artes. El segundo proceso es el inicio de la colaboración de la segunda generación de bailarinas de ballet de la Escuela Departamental, con la Ópera Nacional de Colcultura bajo el liderazgo de Gloria Zea. Como culminación de este proceso ascendente, en un acuerdo programático entre el Instituto Departamental de Arte Y Cultura, dirigido por María Antonia Garcés Arellano, y Colcultura, se crea la Compañía Nacional de Ballet en el año de 1981. Se alcanzaron a realizar dos temporadas consecutivas y su destacado nivel se puede deducir de los coreógrafos y maestros invitados: Ugo Dell'Ara, uno de los más grandes coreógrafos italianos del Siglo XX, a cargo de la primera temporada inau-

gural, con la presencia, además, de Héctor Zaraspe, pedagogo argentino, radicado en Nueva York, quien fue maestro de dos estrellas del ballet mundial como fueron Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev; como nota destacada hay que señalar que Margot Fonteyn fue invitada a la gala inaugural por María Antonia Garcés. Para la segunda temporada se hizo un programa con la Orquesta Sinfónica de Colombia dirigida por el Maestro Jaime León y el coreógrafo invitado fue el Maestro Ramón Segarra, quien había sido entre otras cosas Director Asociado del ballet de Alvin Eiley, del ballet de Hamburgo, del ballet de Berlín y del de Chicago. Con la llegada del presidente Belisario Betancur al gobierno nacional en 1982 la dinámica de los 8 años de Gloria Zea al frente de Colcultura fue replanteada completamente, la Compañía de Ballet tuvo otro norte, la participación de Cali desapareció y en pocos años el proyecto de una Compañía Nacional fue liquidado.

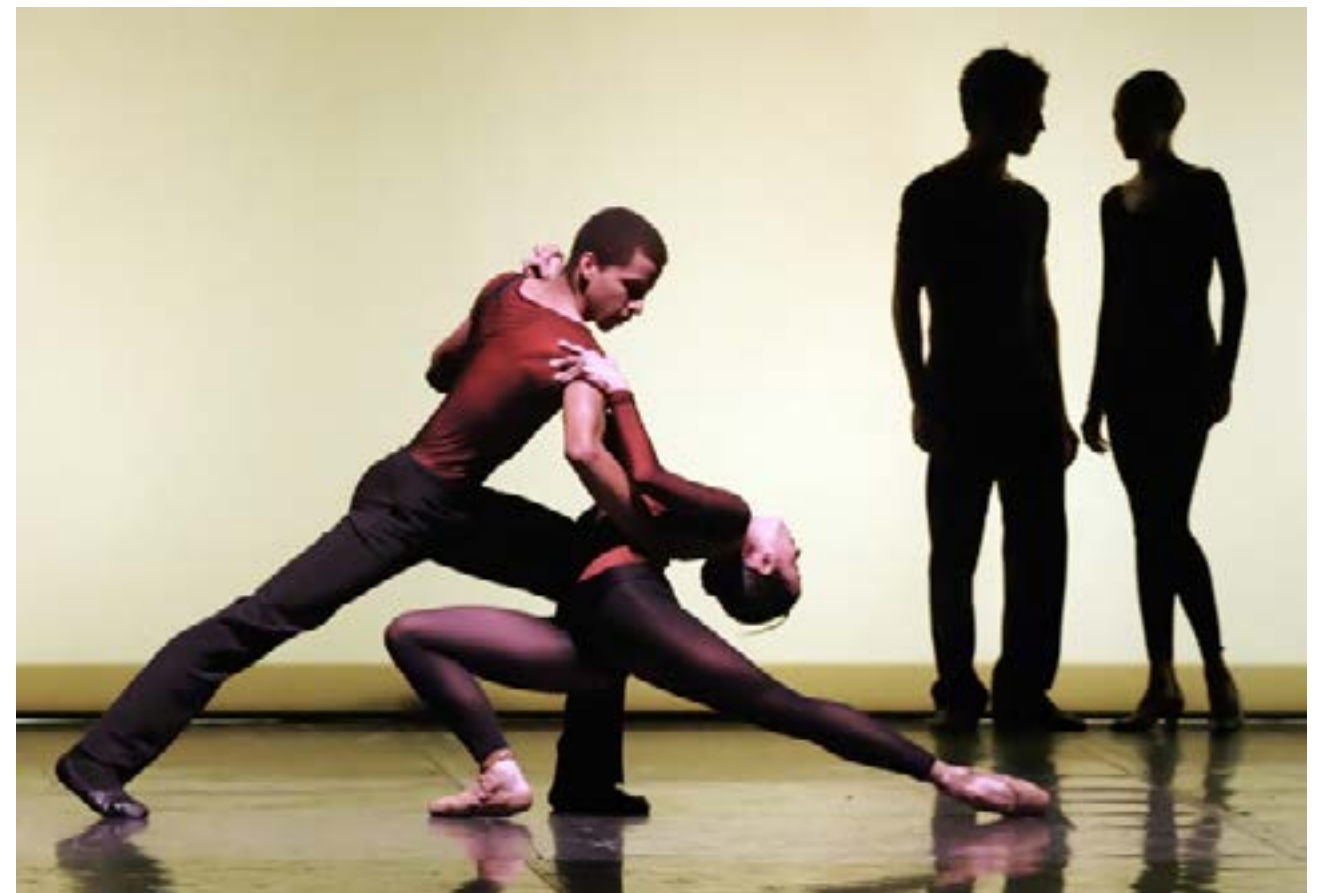
TERCERA ÉPOCA

Incolballet inicia sus actividades como un colegio público de ballet en el año de 1978. Nace con el respaldo de Colcultura y es declarado por Gloria Zea como Escuela Nacional de Ballet. No había a la fecha en Colombia una escuela artística de danza clásica de esa proyección y en su visión del futuro

ella apostaba por la creación de una compañía estable de ópera y una de ballet, como era la tradición en los teatros italianos, adonde debían converger las mejores escuelas de formación regionales de artistas del canto y la danza clásica. Nadie volvió a hablar de la idea de un arte nacional, de escuelas nacionales, y el país se fragmento en una multiplicidad de regiones, municipios, veredas, culturas locales y étnicas, en donde los saberes tradicionales, populares, locales o marginales han cobrado su hegemonía. Incolballet cuestionó y transformó el concepto de la formación en artes: puso el énfasis en la formación temprana de los niños y los jóvenes, sistematizó los niveles para el paso de un grado al otro, creó requisitos de selección y progreso académico, enfatizó en la practica sostenida, diaria, del entrenamiento en la técnica clásica, estableció los contenidos y la metodología en cada uno de los grados, doblo y hasta triplicó los horarios para los ensayos del repertorio y nuevas coreografías, se promovió el amor y el respeto por la danza, se creó una mística, un ideal, todo orientado hacia la formación de bailarines profesionales. En pocos años se comenzaron a ver los resultados: en 1982 son invitados al festival Hans Christian Andersen,

en Odense Dinamarca. Gloria elige el cuento de "La Niña de los Fósforos", hace la coreografía y contrata para la composición musical al renombrado músico colombiano Luis Antonio Escobar, viaja con 16 niños y obtienen el segundo puesto entre 25 países.

El otro tema muy polémico contra Incolballet era el de haber llevado la danza clásica a los sectores populares. Eso le sonaba a mucha gente como idealismo socialista, comunismo disfrazado de tutú, el ballet era sobre todo refinación, sofisticación, alta cultura, aristocracia, belleza apolínea, cómo era posible imaginar que sectores sociales sin educación artística, con familias disfuncionales que luchaban a diario por la sobrevivencia, hijos de obreros, empleados, desplazados en barrios de invasión, vendedores ambulantes, en fin, el pueblo raso que lucha a brazo partido con la vida, cómo era posible que esa gente llegara realmente a representar el Lago de los Cisnes o La Bella Durmiente, no, eso era, por decir lo menos, un disparate. Hoy día que en la prensa nacional e internacional salen los éxitos del bailarín Fernando Montaña, vinculado al Royal Ballet, nacido en Buenaventura, formado en sus pri-



Incolballet inició sus tareas como un colegio público.



La danza moderna es una de las expresiones más ricas y novedosas de la escuela de ballet de Cali.

meros cuatro años en Incolballet, luego en Cuba, un chico que ha surgido en medio de condiciones muy precarias, ahora se retrata en Londres con el príncipe Carlos y asiste como invitado especial a las bodas de la nobleza, hoy día repito es sorprendente, pero, parece algo natural. Hace cuarenta años era un escándalo. En este contexto y para agitar más los prejuicios, se gradúa en 1884 la primera promoción de bailarines clásicos de Incolballet, nada menos que con el ballet Giselle y en el papel protagónico un mulato, representando al príncipe Albrecht. Dada la importancia que Gloria Castro le dio a este primer grupo, invitó a la ceremonia a la gran bailarina absoluta de Cuba Alicia Alonso, ella no se fijó en el color del protagonista sino en el nivel técnico e interpretativo del elenco y en el porvenir del proyecto. Aquí nació el trabajo de colaboración y asesoría de maestros, bailarines y coreógrafos del Ballet Nacional de Cuba. Es así como en 1986 y de allí en adelante, llegan los primeros solistas cubanos, Rodolfo Castellanos, Lourdes Álvarez, Ofelia González, Pablo Moré y una serie de destacados

maestros de ballet como Clara Carranco, Joaquín Vanegas, y las grandes bailarinas Josefina Méndez y Aurora Bosh, el maestro regiseur Adolfo Roval y el trabajo invaluable de difusión del historiador Miguel Cabrera. La historia de las relaciones diplomáticas entre Colombia y Cuba han sido una tortuosa historia de amor y dolor, las tensiones siempre eran latentes, las dificultades innumerables, ha sido no obstante una larga colaboración de más de veinte años, con muchos altos y bajos. En la medida en que el régimen cubano aflojó las restricciones de salida de sus ciudadanos, muchos profesionales del ballet comenzaron a circular de forma más libre por el mundo, y las circunstancias de sus compromisos dejaron de pasar por el control y la supervisión de Alicia Alonso, esto hizo que en la última década dicha colaboración adquiriera un carácter abierto y aleatorio, ya no mediado por un convenio y un intercambio cultural.

EL BALLET DE CALI

Un hecho capital que va a partir en dos la historia de

la danza en Cali es la creación de la obra Barrio-Ballet en 1986. La obra es coreografía del Maestro cubano Gustavo Herrera y el grupo de bailarines son casi en su totalidad estudiantes y egresados de Incolballet. La idea original es un proyecto de Gloria Castro en homenaje a los 450 años de la fundación de Cali: hacer una obra cuyo tema sea la cultura de la salsa, como signo de identidad de la ciudad, pero, inscribirla en el lenguaje del ballet contemporáneo. La obra va a ser un cruce donde se mezclan lo tradicional, lo clásico y lo moderno, un híbrido que llamará la atención entre otros, del filósofo de la comunicación Jesús Martín Barbero. Con ella se erosionaba la frontera entre lo popular y lo culto, al mismo tiempo puso sobre la mesa la evidencia de que Incolballet no era una pura escuela de tutús y zapatillas anticuadas, se iba a tratar en últimas de la búsqueda de una estética propia. El éxito de la obra fue abrumador: primero es invitada al Teatro de las Naciones Unidas en París por el Secretario General de la Unesco el señor Amadou-Mahtar-M'Bow de origen senegalés, quien vio en la obra sus raíces africanas; de allí en adelante se harán varias giras por Europa, Estados Unidos y América Latina. Barrio-Ballet quedó instalada en el imaginario de Cali como la apoteosis de una identidad llevada a un alto nivel artístico. Esta obra mostró el nacimiento de una nueva generación de bailarines de ballet y reveló la potencia de la nueva escuela popular que había situado en primer plano el talento de los sectores sociales marginales, muchos de los cuales iniciaron allí importantes carreras en muchas de las más prestigiosas compañías de ballet del mundo.

Con Barrio-Ballet nace, también, la primera compañía profesional de Incolballet: el Ballet de Cali. Nace con una planta de 45 bailarines, entre estudiantes y egresados de la escuela. Nunca antes ni en la historia del Ballet de Bellas Artes, ni a nivel nacional, se había logrado un proyecto artístico estable de esta envergadura. En 1988 es invitado el coreógrafo Iván Tenorio a poner en escena la obra Carmina Burana del músico Carl Orff, inspirada en poemas profanos de la Edad Media. Una obra de contraste con Barrio-Ballet, una coreografía ritual, primitiva, con un lenguaje corporal moderno, algo expresionista, atravesada por un fuerte contenido erótico y dramático. Gloria Castro quería mostrar la versatilidad artística del grupo, su apertura a las corrientes de la danza contemporánea, fundamentada en la técnica de la danza clásica, una compañía ecléctica de esencia latinoamericana, las obras planteaban otras búsquedas, aunque eso no impidió que en algún momento hicieran obras de

gran envergadura clásica, como Giselle, La Fille Mal Gardée, el Segundo Acto del Lago de los Cisnes, Don Quijote y otras inspiradas nuevamente en la música popular, como Yimboró, Mambo y Danson. En 1992 con motivo de la celebración de los 500 años del descubrimiento de América, Gloria planea y realiza un viaje de investigación al territorio amazónico con un equipo artístico que llega al Vaupés en busca del mito del Yuruparí, es el intento de un homenaje a las culturas indígenas ancestrales vivas. De aquí se produce la obra Curán o la Rebelión de las Flautas, cuya sonoridad proviene de la selva y de los ríos amazónicos recogidos y elaborados en una composición del músico Jimmy Tanaka. Como este itinerario puede ser largo, solo quiero citar por último la versión escénica para el Ballet María (1995), inspirado en la novela de Jorge Isaacs: la investigación estuvo al comando de Germán Patiño, el libreto fue realizado por el dramaturgo colombiano Esteban Navajas y la coreografía por Jacques Broquet, en ese momento director de la Compañía Danza Hoy del teatro Carreño de Venezuela. Esta obra es un logro artístico en el que se fusionan muchos elementos: el lenguaje coreográ-



Gloria Castro en sus inicios.



La contradanza uno de los ritmos fundacionales de la música cubana hizo parte de Barrioballet.

fico es de danza contemporánea en el más puro espíritu del teatro-danza de Pina Baush, la música seleccionada por Broquet, mezcla Rachmaninov con marimba del pacífico, con tambores africanos, y la coreografía incorpora el trabajo de folklor que para su formación realizan los bailarines de ballet en la escena del casamiento de los negros esclavos de la hacienda. María fue entonces otra incursión en la identidad profunda de la vallecaucanidad y su impacto fue trascendental.

La Compañía del Ballet de Cali marcó de manera contundente la historia de la danza en Cali, fue reconocida a nivel nacional e internacional, pero, una crisis a nivel político la llevará a su cierre en el año de 1999. El gobernador del Departamento de aquel entonces en un acto arbitrario que nunca nadie entendió o por animadversión o por ignorancia se negó a pagar la deuda de un aporte de 50.000.000 para finalizar el año, al interior del grupo cundió el pánico, no fue posible conciliar las posiciones encontradas, vino la desbandada, se desataron los resentimientos, la incertidumbre y una avalancha de demandas acorraló la entidad y la condujo al cierre definitivo. Como hecho positivo es bueno señalar que de esos bailarines surgió un grupo destacado que habrá de realizar una impor-

tante carrera internacional: María Alejandra Muñoz en Suiza, José Manuel Ghiso en Chile, Juan Carlos Peñuela y Flavio Salazar en Nueva York, Roberto Zamorano en la Scala de Milán, Patricia Narvaez en Bélgica, Juan Pablo Trujillo en Kansas y Soraya Sanchez en Holanda.

LA COMPAÑÍA COLOMBIANA DE BALLET

Sin darle tiempo a la crisis que amenazaba acabar con todo, habiendo llegado un nuevo Gobernador, en tanto el anterior fue destituido de manera fulminante, Gloria Castro sin demora organiza en el año 2000 la Compañía Colombiana de Ballet. Estará integrada por un pequeño grupo que permaneció leal a la anterior Compañía y por los estudiantes de Incolballet de los últimos años. Será un grupo compuesto por 26 bailarines que constituirán en su mayoría un núcleo de relevo generacional que traerá a los escenarios un nuevo repertorio de obras. Desde el punto de vista técnico esta compañía alcanzó un mayor nivel artístico en la medida en que los estudiantes de Incolballet habían sido seleccionados con mayor rigor y a diferencia de la época de la fundación, época de incredulidad e indiferencia, el prestigio de este colegio público de ballet era ya tan grande que nunca más fue necesario promocio-

nar las matriculas de ingreso del primer año. Como signo de otros tiempos vendrán invitados nuevos coreógrafos de otras latitudes artísticas: Meredith Rainey de Estados Unidos, Vicente Nebrada de Caracas, Jorge Amarante de Buenos Aires, Annabelle Lopez de Bélgica, Nohemy Coelho de Argentina, Jimmy Gamonet de Miami, Iván Pérez Avilés de España, Adriana Urdaneta de Venezuela, entre otros. A mucha gente le pareció que entre el Ballet de Cali y la Compañía Colombiana de Ballet no había diferencia, tal vez por el hecho que la calidad artística y la excelencia del repertorio anterior se había conservado, no obstante, se produjo una ruptura, el lenguaje del ballet se había decantado y refinado, la filosofía del proyecto artístico comenzaba a ser otra. Surgieron obras enteramente distintas: Tanguendones de Amarante; Memorias del Dorado de Annabel; Nuestros Valses de Nebrada; Zebra de Coelho; y Reus de Gamonet, entre muchas otras. Un despliegue de novedades coreográficas de significativo poder estético y cuya trascendencia no parece haber sido entendida por muchos. Entre sus bailarines más destacados podemos citar los siguientes: Alejandra Salamanca, Viviana Hurtado, Gina Rodríguez, Andrea Salamanca, Ángela García, Salomé Trujillo, Daniel González, Leonardo Ramírez y Oscar Chacón. Igualmente se realizaron varias giras internacionales por España, Rusia, Bélgica, Perú y Argentina, para citar solo algunas.

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET

La culminación de este largo proceso desde la fundación de Incolballet (1978), pasando por la creación de dos compañías de ballet, el Ballet de Cali (1988) y la Compañía Colombiana de Ballet (2000), la constituye el nacimiento del Festival Internacional de Ballet en el 2007. Como lo ha sustentado Gloria Castro a la hora de explicar esta trayectoria: es la lógica de un desarrollo necesario, primero formar los bailarines, luego crear la compañía, como espacio del desarrollo profesional y finalmente apostar por la creación de un público en un festival donde se inserte lo propio en el marco de un contexto internacional. Ha sido un festival hecho con las uñas, la Alcaldía y el Consejo Municipal lo han protegido, con un presupuesto precario, pero sigue allí, sometido a una infame tramitología kafkiana, amenazado siempre por algún funcionario que espera alguna dádiva o destila un resentimiento, soportando la feroz guerra interna por el poder de la cultura en Cali, buscando siempre la solidaridad internacional, de las compañías, de los grupos, de los bailarines, de los maestros, de los coreógrafos, de Dios, es decir, un festival hecho contra viento y marea. Pese a todo esto y más, el festival lleva 11 ediciones, fue obligado a convertirse en bianual en el 2018, pero, allí sigue y seguirá, si la voluntad del próximo alcalde no lo cierra de una vez y para siem-



La alegría de los barrios de Cali en la danza clásica y moderna.

pre. Hay tres cosas notables como resultados del Festival: el espectáculo de inauguración en la plaza de toros, la síntesis de grupos y bailarines al cierre en el Teatro al Aire Libre Los Cristales y la categoría artística de algunas de las compañías que nos han visitado. Han estado entre otras: el Ballet Nacional de Cuba, la Danza Aérea de Brenda Angiel del Brasil, el Ballet Jazz de Montreal, el Real Conservatorio Mariemma de España, el Neederland Theater de Holanda, Débora Colker del Brasil, la Danza Contemporánea de Cuba, el Ballet Bohemia de la República Checa y la Compañía Nacional de México. La asistencia a los espectáculos ha sido masiva y desde esta orilla pensamos que el ballet tiene su público, tiene una historia y una tradición que tiene ya 60 años. Cali ha podido ver, sentir, lo mejor del ballet y la danza contemporánea del mundo, al alcance de la mano, con costos razonables y mucho evento gratuito.

UNA ETAPA DE TRANSICIÓN O EL FIN DE UNA IDEA

En el 2016 Gloria Castro fue condenada a un retiro forzoso de la dirección de Incolballet. Una jugada matraera instigada por oscuros intereses políticos. La institución fue tomada desde la Gobernación por los clientelistas de turno, sus estatutos fueron cambiados y se instalaron en el poder personas ajenas al mundo de la danza y de las Bellas Artes. A ella le preocupaba sobre todo que el rumbo artístico de la Institución no se fuera a ver afectado. Desde hacia dos años había iniciado un replanteamiento de la enseñanza del ballet, para ello había firmado un convenio con la Accademia del Teatro Alla Scala de Milán, una de las primeras escuelas de ballet del mundo, con un prestigio indiscutible. El gran problema de siempre en Incolballet era el de contar con un equipo de maestros de ballet bien formados y actualizados, esa fue su gran debilidad, en distintos momentos fue siempre necesario contar con maestros extranjeros de Rusia, de Francia, de Cuba, pero, no se había logrado tener un equipo altamente calificado de profesores colombianos, los mejores egresados que habían dado el salto a carreras internacionales no regresaron, muchos de ellos son hoy día maestros en Estados Unidos y en Europa, las diferencias salariales y las condiciones de vida son tan abrumadoramente abismales que la gente que se va no quiere volver. El diagnóstico de Gloria en ese momento era crítico: la metodología de la enseñanza del ballet se había deteriorado, los maestros habían perdido la mística y los ideales artísticos estaban desapareciendo. La escuela había comenzado a dar muestras de desgase-

te y agotamiento, era necesaria una terapia de choque, sacudir el área artística, revisar los programas, actualizar la pedagogía y romper la mediocridad. Todo quedó allí, el tiempo se detuvo.

El modelo de Incolballet como colegio público comenzó, también, a mostrar sus limitaciones. La relación entre la parte artística y los estudios generales del colegio siempre fueron tensas, nunca fueron armónicas. A Gloria Castro se le pasó la vida esperando que la legislación educativa en algún momento le diera vía libre y reconociera la educación artística como algo autónomo, un universo independiente, con sus dinámicas y su propio pensamiento pedagógico, sus sistemas de evaluación, sus prácticas específicas y reconociera sus valores cognitivos y formativos. Las cosas nunca cambiaron, por el contrario, el modelo educativo colombiano se cerró, se trancó por dentro y el arte nunca pudo entrar en la formación básica, salvo como complemento de los estudios generales. Los profesores de los colegios públicos no tienen en su mayoría cultura artística, su formación se limita a su campo, son si acaso buenos profesores de matemáticas o de biología, pero, el arte no les interesa y en general lo ven como entretenimiento no como área del conocimiento. En distintos momentos esta relación ha estallado y se ha convertido en una lucha de poder al interior del colegio. Mientras Gloria estuvo en la dirección hizo prevalecer los artísticos en la vida del colegio, hoy, los intereses se inclinan a favorecer una nueva orientación más académica, tener un colegio como los otros, son ellos los que controlan la institución, en la dirección general ya no hay un artista de la danza, Incolballet terminará siendo un colegio más, con clases complementarias de danza o de folklor. Agreguemos a esto que una innovadora legislación educativa obligó a Incolballet a asumir una escuela de primaria ubicada en las cercanías de sus instalaciones, forzando unos cambios curriculares cuyo efecto ha sido desestabilizador. La original naturaleza del instituto como una escuela para la formación de bailarines profesionales de ballet clásico poco a poco se ha ido desfigurando. La actual estructura organizativa de Incolballet no permite tener muchas esperanzas. La Dirección General del instituto se convirtió en un apetecible puesto político en las manos del gobernador de turno. Los estatutos originales diseñaron un perfil artístico y pedagógico para quien asumiera dicho cargo, pero, a la salida de Gloria ese perfil se modificó para dar cabida a políticos profesionales, funcionarios administrativos y abogados. Todo cambió desde entonces y la institución navega por aguas tormentosas. Un paso en la dirección correc-

ta ha sido la contratación en estos últimos meses como director de la parte artística al bailarín egresado de Incolballet, Oscar Chacón, solista en Francia del ballet de Maurice Bejart. Antes este cargo estuvo ocupado por el cubano Gonzalo Galguera, con la particularidad muy extraña de un contrato que le permitía vivir en Alemania la mayor parte de su tiempo, donde es Maestro estable del Ballet de Magdeburgo, y estar en Cali en periodos de dos semanas, cada tres meses. Este señor decidió eliminar el repertorio de la Compañía Colombiana de Ballet y solo reponer para ella las coreografías que de forma exclusiva él montaba para su ballet en Alemania, exigiendo, además, pagos por derechos de autor y vendiendo los vestuarios elaborados en ese país. Un rentable negocio de ballets enlatados concebidos para otra compañía y otro contexto. La llegada de Oscar Chacón es un soplo de aire fresco, pero, su tarea puede resultar titánica, sino imposible. Al parecer, por lo poco que se sabe, Incolballet esta mal de recursos, la planta física esta muy deteriorada, las tensiones entre el profesorado artístico han sido fuertes, la planta administrativa ha crecido atendiendo intereses externos, son como un ejército de ocupación, el área artística del ballet esta arrinconada, reducida y hoy hay más profesores de folklor y académicos que de ballet. Oscar Chacón ha sido contratado hasta diciembre y una nueva administración llegará a la Gobernación: si la institución sigue tal cual en el futuro será irreconocible y la gloria de otros tiempos habrá desaparecido por completo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Alicia (2010). Diálogos con la danza. Editorial La Habana: Letras cubanas.
- ARHEIM, Rudolf (2015). Consideraciones sobre la educación artística. Editorial Paidós, Barcelona.
- BARIL, Jacques (1997). La danza moderna. Editorial Paidós, Barcelona
- BOURGAT, Marcelle (1966). La técnica de la danza. Editorial Eudeba, Buenos Aires.
- CASTRO, Gloria (2019). Archivo privado. Cali.
- GADNER, Howard (2011). Educación artística y desarrollo humano. Editorial Paidós, Barcelona.
- GASCH, Sebastián (1970). Diccionario del ballet y la danza. Editorial Argos, Barcelona.
- GENEVIVE, Gillot (1984). Gramática de la danza clásica. Editorial Hachette, Buenos aires.
- LABAN, Rudolf (2006). El dominio del movimiento. Editorial Fundamentos.
- LIFAR, Serge (1968). La danza. Editorial Labor, Barcelona.
- LOVE, Paul. (1964). Terminología de la danza moderna. Editorial Eudeba, Buenos Aires.
- READ, Herbert (1982). Educación por el arte. Editorial Paidós, Barcelona.
- RENJIFO, Gilberto (2019). Archivo privado.
- SALAZAR, Adolfo (1997). La danza y el ballet. Editorial Fondo de cultura económica. México D.F.



Literatura, barrio y música

Óscar Collazos, Umberto Valverde y Roberto Burgos Cantor

DARÍO HENAO RESTREPO¹



Encuentro del escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor y Óscar Collazos con el Nobel Gabriel García Márquez en Cartagena.

RESUMEN

Collazos, Burgos y Valverde, nacidos en la década del 40, en el seno de ciudades que entraban a la vida moderna – Cartagena, Buenaventura y Cali -, se caracterizan como narradores por excelencia de las distintas facetas de la cultura popular atravesadas por la música antillana de los años 50s y 60s. Su literatura se erige como la búsqueda por expresar esas nuevas realidades urbanas, a las cuales llegaron por miles y miles campesinos acosados por la violencia, a buscar acomodo y rumbo de vida en las fábricas, el comercio, las obras públicas y el rebusque en los tantos oficios varios para salir adelante. El barrio será el escenario de estas transformaciones.

Se analizará cómo la música acompaña las peripecias de muchos de los protagonistas de *Son de máquina* (1967) de Óscar Collazos, *Bomba Camará* (1972) de Umberto Valverde y *Lo amador* (1980) de Roberto

¹ Escuela de Literatura Universidad del Valle

Burgos Cantor, cómo mantiene íntima relación con el ritmo “negro”, que viene enriqueciéndose con otros desde muy lejos, hijo de la diáspora africana. Los universos recreados en estos tres libros – entre la música, el cine, la radio y el deporte - son comunes en las barriadas populares de las Antillas, en el Caribe colombiano y venezolano, el nordeste brasileño, en Buenaventura y el Pacífico colombiano, la costa norte y sur del Perú, con irradiación poderosa venida desde La Habana, San Juan, México D.F y Nueva York. También el tango, desde Buenos Aires, y las rancheras y corridos desde México, se sumaban a esta explosión de transculturización sonora. Sus ritmos comenzaron a expandirse por el mundo, subvirtiendo los más guardados laberintos de las sociedades represivas.

Palabras claves: Literatura y música, Roberto Burgos Cantor, Óscar Collazos, Umberto Valverde.

ABSTRACT

Literature and music in the Colombian tradition is possible finding inside the work about three authors from three different cities; Oscar Collazos, Roberto Burgos Cantor and Umberto Valverde; Cartagena, Buenaventura and Cali united across the popular culture by Caribbean music in 50s and 60s year. They looking for new urban realities; thousand country people came to the cities, after suffering violences. Popular slums were the center, the natural stage for new national realities.

Son de Máquina, Oscar Collazos (1967); Bomba Camará, Umberto Valverde (1972) and Lo Amador, Roberto Burgos Cantor (1980) save intimate relation with afro rhythms. For they, music, movies, radio and sport are common in the Antillas, Colombian and Venezuelan Caribe and Brazilian north east, Buenaventura and Colombian Pacific north coast and south of Peru, with powerful influences from Havana, San Juan, Mexico DF and New York. Tangos from Buenos Aires, rancheras and corridos from Mexico in addition for this musical transculturation.

Key words: Music and literature, Roberto Burgos Cantor, Óscar Collazos, Umberto Valverde.

LA ALQUIMIA POÉTICA

Los cuentos que componen *Son de máquina*, *Bomba Camará* y *Lo amador* están instalados en un mundo atravesado por los imaginarios y for-

mas de vida alimentadas por el cine, la música, el deporte y el baile del cual se nutría la vida de los habitantes del barrio El Jorge de Buenaventura, el Obrero de Cali y Lo amador de Cartagena en los años 50s y 60s. Entre sus autores existen múltiples vasos comunicantes de carácter generacional, lecturas comunes, una educación sentimental marcada por los ideales políticos y estéticos que cada cual apropia y resuelve a su manera en sus primeros cuentos, que vistos a la distancia, confirman el punto de partida de la poética que siguieron Collazos, Valverde y Burgos a lo largo de toda su obra de creación literaria. Para decirlo de otro modo, hay en sus obras una clara circularidad, unas búsquedas y logros que nunca de alejaron de los principios estéticos de sus primeros cuentos, cimientos seguros de sus obras sucesivas. En el sentido más profundo, Óscar Collazos nunca salió de su Pacífico natal, en especial de Buenaventura; como nunca lo ha hecho Umberto Valverde de Cali y el barrio Obrero; como tampoco lo hiciera Roberto de su Cartagena del alma, baste leer esa magistral novela despedida, *Ver lo que veo*, para entender que jamás dejó de inspirarse en sus gentes, sobre todo en los habitantes de sus barriadas populares. Vale decir en este homenaje a Roberto, una apreciación que comparto con su entrañable amigo Alfonso Múnera: en **Ver lo que veo** hay un homenaje poético a Chambacú y otros barrios populares, y por supuesto a la novela de Manuel Zapata Olivella, cuyo humano sendero Roberto amplía creando un fresco completo de Cartagena vista desde la hondura de esta barriada que aquí se erige como microcosmos, un prisma para dar cuenta de la humanidad cartagenera. Esta intuición se la alcancé a compartir a Roberto, pues íbamos a conversar sobre su novela en la Feria del libro de Cali. Con una sonrisa maliciosa asintió que eso era propio de los misterios de la alquimia literaria y de lo que él llamaba “trasmutación iluminada”.

La música escuchada en las emisoras de radio con devoción por los personajes de los libros de estos cuentos, se entrecruza con los personajes del cine mexicano exhibidos en los cines de barrio como el Caldas, el Laurina y el Rialto, de los cuales fueron espectadores asiduos Óscar, Umberto y Roberto. Todas la referencias musicales y cinematográficas configuran un inventario que Álvaro Mutis bautizó como afroantillanaargentinomexicano. En este universo sonoro común se forja una manera de sentir-pensar en el ámbito del eje Caribe/Pacífico, una relación de varios siglos, en especial, por lo que compartieron de la diáspora africana como lo señalaron el antropólogo chocoano Rogerio Ve-



lásquez y el escritor cordobés Manuel Zapata Olivella. Influencia poderosa que no impidió el desarrollo de las expresiones musicales propias como el porro, la cumbia, el currulao o el son chocoano. La comunicación entre Quibdó y Cartagena por el Atrato fue el cordón umbilical de esta relación, asunto que Óscar Collazos anheló tratar en una novela que nunca escribió. Por supuesto, al leer los cuentos que conforman *Son de máquina*, *Bomba Camará* y *Lo amador* encontramos matices, énfasis y maneras de apropiar las letras de las canciones a los dramas e ilusiones de los personajes.

Collazos toma el título de *Son de máquina* de la canción del cubano Rolando Laserie; Valverde hace lo propio con *Bomba Camará*, tomada de los puertorriqueños Ricardo "Richie" Ray y Bobby Cruz, que vinieron por primera vez a Cali en 1968 y 69; Burgos no titula con una canción, pero si recurre al mismo recurso en los textos y, por ejemplo, el título de uno de sus cuentos lo toma de un estribillo de Bomba Camará de Richie Ray, "Aquí donde usted me ve", el lector que conozca la letra continua mentalmente, "Yo soy un negro decente, yo sé respetar la gente, si respeto se merece, yo se lo digo Bomba Camará". También hay menciones a tangos como *Cambalache*, *Melodía de arrabal*, *Adiós muchachos* y a boleros de Daniel Santos y el Beny Moré. O temas criollos como *Yo la vi* y su pegajoso estribillo, "con la misma ropa anda compadre y ya se está poniendo flaca" de la Sonora dinamita en el cuento, *El otro*, de Burgos. Es intencional en la poética de estos cuentos la presencia de la música, según Burgos:

Es una deuda que todos tenemos con Guillermo Cabrera Infante, especialmente con su novela Tres tristes tigres. Cabrera fue quien empezó con la locura del aprovechamiento de los ritmos, de la mitología existente en las canciones, para volverlos creación literaria o incorporarlos a la creación literaria.

*Sin embargo ocurren cosas de las cuales uno no siempre es consciente. Es que ciertos ritmos, ciertas disonancias y ciertas consonancias de determinada música pueden estar jugando en la elaboración del texto literario.*²

El acercamiento a la música en la cultura popular, en lo cual coinciden Burgos, Valverde y Collazos, se constituye en un elemento indispensable: en este mundo la gente expresa sus emociones por intermedio de la música. Así de simple y así de complejo, decía Burgos. Sobre el mismo asunto, hablando

2 Roberto Burgos Cantor. *Memoria sin guardianes*. Bogotá: Min-cultura/Observatorio del Caribe, 2009, p. 125.

de su incorporación de la música al texto literario, Valverde habla de su poética iniciada en *Bomba Camará* y culminada en *Reina Rumba*: "Quería que se incorporara el ritmo de la música en el lenguaje, en la sintaxis y en la estructura de mi novela *Reina rumba*." Y destaca una diferencia con su maestro Guillermo Cabrera Infante, quien según sus propias palabras, "no había llegado a los límites a los que yo accedí porque su visión era intelectual, muy desde afuera del mundo del músico, más desde el mundo de la gran cultura. (...) Yo quería un libro más vivencial, desde adentro de esa música, captar la sangre que tiene; y he captado ese mundo por el procedimiento técnico".³

Esa música nacida en otras urbes del continente, quizás por estar más entronizada con la modernidad, se le vuelve una religión en las barriadas populares. Los protagonistas de estos tres libros viven con esas melodías y sus letras el misterio de la vida, a ellas recurren para expresar el vacío, la búsqueda de comunicación, la intimidad solitaria y el deseo de unirse a los otros. Para estos hijos de la barriada proletaria la música no miente, en las letras de Beny Moré, Rolando Laserie, Daniel Santos, Celia Cruz, Bienvenido Granda, Roberto Ledesma, Tito Rodríguez, Carlos Gardel, encuentran sus verdades íntimas, encuentran horizontes para su desarraigo, consuelo y solaz en medio del goce y la dureza del diario vivir. La apropiación de los valores expresados en las letras de las canciones, se explica porque venían de sociedades que habían experimentado el proceso de urbanización tres o cuatro décadas atrás.

El ritmo "negro", preponderante en el Caribe y el Pacífico colombiano, como lo destaca Aníbal Quijano, nació en la resistencia contra el sufrimiento en América, "es el sonido de subversión del poder en todo el mundo". A Carlos Marx, tan distante de entender al África, le gustaba el negro spiritual, música emparentada con la del Caribe, originada por la diáspora africana en el sur de los Estados Unidos. Esta música nacida en las plantaciones será la matriz del jazz, la más genuina revolución musical del siglo XX, a la cual se sumaron aquellas que Ángel Quintero llama "músicas mulatas": la samba y bossa nova afrobrasileño, el son, la rumba, cumbia, calypso, reggae, begine, souk, salsa, entre las múltiples músicas afro-latinas internacionalizadas.⁴

3 Umberto Valverde. "Desde la capital de la salsa" entrevista con Vicente Francisco Torres, *La novela bolero latinoamericana*, México, D.F. El centauro, 2008, p. 268.

4 Ángel Quintero Rivera. *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.



La rumba, la fiesta popular, inspiró por igual a tres escritores colombianos del Caribe y el Pacífico: Oscar Collazos, Roberto Burgos Cantor y Umberto Valverde.

Los lugares urbanos están plenos de encantamientos y de engaños, al decir de Roberto Burgos Cantor, para él *Bomba Camará* condensaba los motivos de reflexión de las innumerables cartas que se cruzaron cuando ambos terminaban el bachillerato. Este libro le dará pistas al suyo, publicado 9 años después, en el cual destaca:

Un lenguaje de fina elaboración poética, la cultura popular, sobre todo la música, el sexo, el amor y las relaciones entre seres de distinta ubicación de clase social. El libro traía una nota en la contratapa de Álvaro Mutis. De cierta manera, Valverde cultivaba un gesto de muchacho duro de barrio, de bárbaro tierno enfrentado a la cultura tradicional. Igual que todos, consideró que la revolución social estaba ahí, al alcance, y dedicó parte de su vida a la prédica de su advenimiento. Varias entrevistas a pensadores y militantes

de la izquierda quedaron como testimonio de su interés y compromiso.⁵

La reflexión de Burgos Cantor sobre la presencia de la ciudad de manera persistente y privilegiada en distintos autores colombianos, durante la segunda mitad del siglo XX, esclarece mucho acerca de esos lugares de encuentros y de extravíos:

Hay que seguirle el rastro: en el hollín de los inquilinatos de José Antonio Lizarazo; en la soledad habitada de los edificios de Enrique Posada; en la ruina de un sector de clase de Luis Fayad; en el espejo de parodias y metro de Rafael Humberto Moreno Durán; en los héroes de barrio de Umberto Valverde; en los cinturones de miseria de Mejía Vallejo; en la bandada de niños abandonados de Manuel Zapata Olivella; en los rostros de la soledad de Alberto Sierra; en los frescos históricos de Germán Espinosa; en las casas de contrabandistas y antropofagia de Alberto Duque López; en el desarraigo y los amantes desolados de Óscar Collazos; en las calles vacías de Julio Olaciregui; en las novelas ambiciosas de Fanny Buitrago, Marvel Moreno y Laura Restrepo; en la Bogotá de Mario Mendoza donde la posibilidad de la redención termina en la cloaca —tumba— alcantarilla; en la ciudad para armar, cruce de narraciones de Santiago Gamboa; en los muchachos que descubren el horror detrás de una ventana en un barrio viejo de Juan Carlos Botero; en las levitaciones de Pedro Badrán.⁶

Este inventario, mucho más amplio por supuesto⁷, apunta los entornos de las ciudades colombianas y sus innumerables historias, de ciudades construidas por las sucesivas violencias que se inician en la década de los 40s. En ellas opera la visión prismática, sus infinitos ángulos, las variadas perspectivas. La

5 Roberto Burgos Cantor. *Señas particulares*, Bogotá: Norma, 2001, p. 65.

6 Roberto Burgos Cantor. "Entre la calle y la letra". Ponencia XII Feria Internacional del Libro. Bogotá: 1999.

7 Véase el libro de Luz Mery Giraldo, *Ciudades escritas*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.

ciudad actuando sobre los cuerpos, generando y siendo generada por los textos. Ciudades-textos. En todas, la inscripción de la ciudad imaginaria, escritural, económica, sus mínimos trazos se recombinan, estampando nuevas ciudades, nuevas señales, nuevas regiones, nuevas y cifradas reglas de legibilidad.

Si algo podemos particularizar en el inventario de Burgos Cantor, atañe a la música popular que anima el fervor por la educación sentimental y sexual de millones de personas en el continente —la cumbia, el danzón, el merengue, el son, la salsa, el tango, el bolero, la ranchera, la balada— explorada por una literatura que con frecuencia la sacraliza. Tal es el caso, por ejemplo, de *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, *El entierro del Cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá, *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo, *Pero sigo siendo el rey* de David Sánchez Juliao, *Viva la música* de Andrés Caicedo, *Celia Cruz*, *Reina rumba* de Umberto Valverde y *Que es un soplo la vida* de Medardo Arias.

A las barriadas de Buenaventura, Cali y Cartagena llegaron los sonidos de esas múltiples músicas afro-latinas con las cuales emerge una corporeidad liberada de la vieja prisión de la dualidad cuerpo-alma, materia-espíritu, razón-emoción. Así pues por estos lares la música y el erotismo son difícilmente separables. Saliendo de esa cárcel de larga duración, anota Quijano, la corporeidad irrumpía luminosa como sede y modo de ser humano en este mundo.⁸ Además de ser el cuerpo explotado por el trabajo, también es la sede y el destino del placer, y del dolor, de todo dolor. Las relaciones de comunicación, solidaridad, de alegría colectiva y de gozo individual, parten del cuerpo y se dirigen hasta él. Esto lo supieron ver y comprender Collazos, Valverde y Burgos. Por eso estos libros fueron pioneros en Colombia en el tratamiento de estos temas.

8 Aníbal Quijano. "Fiesta y poder en el Caribe", prefacio al libro de Ángel Quintero Rivera, *Cuerpo y Cultura*. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile. Madrid: Iberoamericana Veuvert, 2009, p. 35.

Trazas para un andar diverso y cultural en un país distraído

ANDREA KARINA GARCIA¹



El teatro una pregunta permanente por la vida desde la dramaturgia.

RESUMEN

La diversidad cultural debe pensarse más allá de una noción. Se hace necesario establecerla como un lugar de enunciación, la cual responda e incida en las dinámicas de apatía, segregación e individualización que se ha venido instalando en la sociedad colombiana. En respuesta a esto, los procesos formativos pueden ser un campo de acción estratégico para movilizar experiencias de incorporación, la cuales brinden perspectivas de mundo desde la apreciación, la empatía y el diálogo contextual.

Palabras claves: Diversidad Cultural, Individualización, Andar, Incorporación, Experiencia, Apreciar, Relaciones.

ABSTRACT

Cultural diversity must be thought beyond a notion. It is necessary to establish it as enunciation place, which responds and influences the dynamics of apathy, segregation and individualization that has been installed in Colombian society. In response to this, educational processes can be a strategic field of action to mobilize experiences of incorporation, which provide world perspectives from appreciation, empathy and contextual dialogue.

Key words: Cultural diversity, individualization, hang out, incorporation, experience, appreciation, relations.

1 Docente investigadora en el área de danza con especialización en didáctica, pedagogía en y para la danza. Desarrollo de laboratorios de cuerpo-movimiento-contexto, acogiendo vivencias de patrimonio, cultura popular tradicional, folklore y contemporaneidad en/para la comunidad. Animadora de proyectos en el marco del reconocimiento y la sensibilidad corporal. Gestora de procesos para el intercambio sociocultural y la cooperación.



Las fiestas patronales son el símbolo de la cultura de cada pueblo.

Andar en Monofonía².

*No estás deprimido, estás distraído,
Distraído de la vida que te puebla.
Distraído de la vida que te rodea:
Delfines, bosques, mares, montañas, ríos.
Facundo Cabral*

Somos colombianos transeúntes distraídos del descubrimiento y la sensación.

Cada día marcha sobre mecanizaciones y miradas abstraídas del entorno y del otro. Comer y caminar, por ejemplo, son acciones que responden a relaciones aisladas con objetos y personas.

Se convierte en algo extraño entonces, detenerse a saborear, a oler o simplemente a observar el mundo. Nuestro andar monofónico convierte la experiencia de vida en una rutina cauta, mediada por la ausencia de interacción y reparo.

En ese trasegar, actitudes y prácticas de exclusión, indolencia, racismo, apatía y discriminación se manifiestan generando advertencias entorno al lugar actual del ser humano como individuo, atendiendo a aquel designio de lo que es ser individual. Desde una perspectiva reflexiva esa "individualización"³

se alimenta de ese estado indiferente naturalizado. Esta condición hunde la posible confianza para establecer vínculos entre personas y el medio, lo que propicia una decadente voluntad de pensamiento en función del otro y de lo colectivo, las acciones y los compromisos que esto pueda implicar. Desde esta traza, el andar en sociedad se convierte casi en un monólogo. Cada uno en su ruta resuelve circunstancias a partir de interacciones pasivas o aislando por completo los ajenos circundantes. Muchos omiten el entorno pues tienen la mirada al frente y firme, y la acción de apreciar puede significar tal vez, una distracción innecesaria para el propósito apremiante que se haya construido cada uno. Es así, que nos vamos aislado del mundo... de Colombia⁴. Zygmunt Bauman nos pone en evidencia esta condición cuando plantea que: "El rasgo característico de las historias narradas en nuestra época es que articulan las vidas individua-

tratar de un anhelo evidente y natural, el "ideal del yo" busca diferenciarse de los demás. Las personas suelen experimentar la sensación de que la vida social les impide la realización de lo que son "interiormente" y "naturalmente". Desde esta perspectiva, la sociedad es percibida como una especie de carcelera, una madre poderosa, hostil y limitante que impone restricciones a su hijo y lo obliga a contener dentro de sí lo que sería capaz de hacer y expresar por su cuenta" (Kuper, 2013)

4 La danza, la música, la comida, lo festivo, son algunos ejemplos de prácticas culturales que muchas veces no conocemos por más que habitemos en el territorio donde se conciben.

2 La textura más simple de la música, formada por una única línea melódica.

3 "... la individualización es una estructura de la personalidad propia de las sociedades industrializadas en la cual, como si se

les de una manera que excluye u oculta (impide su articulación) la posibilidad de localizar los enlaces que vinculan el destino individual a los modos y maneras mediante los cuales funciona la sociedad en su conjunto; más aún, excluye el cuestionamiento de estas modos y maneras relegándolos al segundo plano, no examinado, de las ocupaciones de la vida individual y los presenta como «hechos en bruto» que el narrador de la historia no puede poner en duda ni negociar, ya sea uno por uno, varias juntos o colectivamente. Con los factores supraindividuales determinando el curso de una vida individual fuera de la vista y del pensamiento, es difícil descubrir el valor añadido de «hacer causa común» y de «trabajar hombro con hombro», y el impulso a participar (mucho menos a participar críticamente) en la manera en que está determinada la condición humana, o el común apuro humano, es débil o inexistente". (Bauman, 2001)

La configuración de ese transitar individual instala frecuentemente un estar para con la comunidad y para con el otro, que no nos deja apreciarlos (observación como espectador), ni apreciarnos ahí (observación como partícipes). Por tanto, reconocerlos-nos, percibirlos-nos y valorarlos-nos como parte de un conjunto.

La concepción de vida en la actualidad, por ejemplo, muchas veces se orienta en una única dirección, los verbos producir, consumir, remunerar, pagar y adquirir marcan un camino individual utilitario e indiferente, que muchos recorren sin percatarse de rutas donde verbos como comprender, apreciar, descubrir, compartir, convivir y fraternizar, podrían tejer movilizadas relacionadas con un camino desde la alteridad y la empatía.

Para este escrito entonces, la diversidad⁵ cultural es un tema que va más allá de una noción sociológica o de los estudios culturales. Es un lugar de enunciación para andar en el mundo, íntimamente ligado con la capacidad de relacionarnos como seres humanos culturales, sociales y heterogéneos, que existen, conviven e interactúan, reconociendo y legitimando desde esa variedad.

La cuestión está en ese estado de apatía que se menciona en un principio, el cual muchas veces suprime la posibilidad de abrir canales para leer en

5 "...el discurso sobre la diversidad tiende a incluir no solo una dimensión descriptiva –cómo se estructuran las culturas, grupos y sociedades de manera diversa y cómo manejan la heterogeneidad–, sino también suelen abarcar una dimensión prescriptiva: cómo las culturas, los grupos y las sociedades deberían interactuar hacia su interior y con las demás (Dietz, 2012)".

polifonía⁶ la diferencia y reconocer su valor, desde el lugar cultural diverso y social que cada uno ocupa. Estamos tan ausentes del otro y del entorno, que la capacidad de asombro se inmoló justo en el momento donde NO queremos saber sobre nuestra comunidad, las prácticas culturales o las tradiciones que nos circundan porque al parecer, son temas no muy relevantes para la rutina.

La "individualización" por consiguiente, aleja a las personas de su reconocimiento como estado cultural. De esta manera, la indiferencia confina cualquier lazo simbólico emotivo social que pudiera generarse al momento de reconocer una práctica cultural distinta a la ya habitada.

Reconocer al otro en contexto, nos permite vernos a nosotros en contexto social. Es decir, en sociedad⁷. Así la percepción de lo distinto, lo compuesto o lo misceláneo culturalmente, sería recíproco y cercano, dándonos el permiso de habitar y disfrutar de modo horizontal, generoso y sinérgico la diversidad. En consecuencia, ayudaría a mitigar esos estados constantes de segregación y exclusión que se fomentan desde lugares unidireccionales de percibir la cultura.

Andar desde la Polifonía

Atendiendo a lo anterior, es clara la necesidad de movilizar rutas para que esa "individualización" se replantee, teniendo como horizonte de sentido el habitar⁸ lo social y lo cultural de manera consciente y consecuente a esa diversidad que nos atraviesa. Me ubico entonces, en el campo de la educación como escenario⁹ posible para la construcción de

6 Música que combina los sonidos de varias voces o instrumentos simultáneos de manera que forman un todo armónico.

7 "«Acordada», «compartida», «dignificada»: dignificada por el hecho de ser compartida y por el acuerdo expreso o tácito con respecto a lo que se comparte. Lo que llamamos «sociedad» es un enorme artificio que hace precisamente eso; «sociedad» es el nombre del acuerdo y la participación, pero también el poder que confiere dignidad a lo que se ha acordado y es compartido. La sociedad es ese poder porque, como la misma naturaleza, estaba aquí mucho antes de que cualquiera de nosotros llegara y seguirá aquí mucho después de que todos nosotros hayamos desaparecido. -Vivir en sociedad -acordar, compartir y respetar lo que compartimos es la única receta que hay para vivir felices (aunque no para siempre jamás)". (Bauman, 2001)

8 "Propuesta ética y política creada por la filósofa norteamericana Judith Butler a partir del concepto crítico habitar el mundo. Construcción reflexiva entorno a como las vidas inhabitadas pueden ejercitar su acción y resignificar los términos que las oprimen para hacer del mundo un lugar más habitable"

9 "Toda política educativa debe, por tanto, estar en condiciones de responder a un reto fundamental, que consiste en convertir esa



estructuras y estrategias que amplifiquen ese estar en el mundo que tanto nos está haciendo falta como colombianos.

Es importante mencionar, que la educación en Colombia ha avanzado en correspondencia a estas inquietudes entorno a la diversidad cultural y el individuo. Es decir, este tema ha estado fraguando perspectivas educativas innovadoras y oportunas que, desde instituciones y contextos, enmarcan orientaciones y propósitos en afán de renovar el diálogo entre nociones como: humanidad, individuo, cultura y diversidad.

Reconociendo esto y en consonancia, el escenario reflexivo que este escrito puede mencionar desde el campo educativo, se inscribe y a la vez nutre esas perspectivas de transformación posibles.

Siguiendo con la ruta, el campo de la formación es el lugar en donde las generaciones pueden circular por experiencias significativas (enfoque de la propuesta que se está planteando), en aras de reflexionar su YO, su YO-OTRO y su YO-CONTEXTO

reivindicación legítima en un factor de cohesión social. Es importante, en particular, permitir que cada individuo se sitúe dentro de la comunidad a la que pertenece en primer lugar, las más de las veces en el plano local, al mismo tiempo que se le proporcionan los medios de abrirse a las otras comunidades. En este sentido, es importante promover una educación intercultural que sea realmente un factor de cohesión y de paz". (Informe Comisión Delors, 1996)

desde la vivencia. En consecuencia, se empezaría a resemantizar esa "individualización" desde vivencias que constituyan, nuevas maneras de concebir actitudes, valores, comportamientos y relaciones con el estar y el existir en una comunidad, en un territorio, o en un país. En nuestro país.

Este andar del YO, se realizaría por consiguiente desde la polifonía. Es decir, desde la posibilidad de apreciar, combinar, armonizar y establecer relaciones, desde la simultaneidad como ser individual, social y cultural. Esto significa replantear esas lecturas de mundo unidireccionales, las cuales hacen que perdamos sentidos y significados culturales comunes en ese transitar como colombianos.

En relación a esto, se podrían pensar dinámicas educativas que propicien pilares de pensamiento entorno a la diversidad cultural como lugar de enunciación. Esto significa pensar en experiencias que INCORPOREN (entrar en el cuerpo) diferentes dinámicas relacionales con la cultura, la diversidad y la persona.

Trazas para el Andar

El cuerpo es el "instrumento general de la comprensión del mundo".

Merleau-Ponty

Pensar en incorporar experiencias como estrategia formativa para dinamizar estos nuevos lugares de enunciación, los cuales buscan replantear la "indi-

vidualización" en perspectiva de la diversidad cultural. Nos ayuda a pensar en acciones específicas al interior de los escenarios educativos en el país, en aras de garantizar lugares de interacción dinámicos y polifónicos que promuevan la relevancia del ser social-cultural.

Atendiendo a esto, este escrito se inclina ahora en la INCORPORACIÓN como acción fundamental en esta posible estrategia formativa.

La diversidad cultural como lugar de enunciación requiere de un ser que vea, aprecie y analice los contrastes culturales, habitándolos como individuo y como ser social en reciprocidad. Es por esto que se debe buscar vivenciar la comunidad, las prácticas culturales y las tradiciones en la manera que se logren vínculos significativos (simbólicos-emotivos) auténticos. Es decir, los procesos formativos desarrollados en esta perspectiva experiencial, deben encaminarse para que las vivencias sean legítimas, dialógicas y relacionales con la realidad de quien las está transitando. Así, tejer la experiencia cultural vivida con la vida misma, ayudará a establecer relaciones de sentido en correspondencia a ese ser contextual que descubre, construye y reafirma que lo está habitando.

La INCORPORACIÓN como acción de entrar en el cuerpo, significa un posicionamiento casi metodológico para la movilización de esa perspectiva experiencial de la que estamos hablando. David Le Breton (2002) enuncia a propósito, que el cuerpo tributa desde sus experiencias a las construcciones simbólicas y asociaciones que hacemos de mundo. Es así, que la cimentación de conocimiento no solo transita por estructuras cognitivas (relacionadas a procesos teóricos), sino y en gran medida, se consolida por la validación desde experiencias sensibles (sentidos), las cuales son incorporadas a través de la experiencia.

Es así, que no hay apropiación contundente de los procesos, si no son articulados a experiencias contextuales en donde el cuerpo genere sentido y significado.

Atendiendo a lo anterior, la incorporación significa que las experiencias culturales movilizadas en el proceso de formación promueven un pensamiento reflexivo el cual se construye desde diálogos entre la teoría, la experiencia, el contexto y la realidad. Así, el ser que era distante de su entorno estrecha relaciones. No camina desapercibido y desarrolla competencias de apreciación, percepción, interpretación, socialización y creación, fundamentales

para ese lugar de diversidad cultural que se quiere instalar.

Ante este argumento se podría intuir, que la construcción de enunciación propiciada por el encuentro experiencial: cuerpo-contexto-cultura, es fundamental para el desarrollo crítico, correlacional y perceptivo de las personas, por ende, de la comunidad, por ende, del país. Es así, que estas experiencias podrían tener incidencia a propósito de la diversidad cultural, en la edificación de propósitos de vida, de análisis, de percepción y de solución de tensiones, mitigando las prácticas de discriminación que circundan.

En ese sentido, estamos hablando de procesos educativos que intervienen y posibilitan relaciones e indagaciones que generan compromisos frente a una diversidad cultural práctica, tejedora de individuos y comunidades.

Un lugar indispensable para ampliar las miradas en la comprensión y el estar en el mundo.

Posdata: Querido lector, salga a pasear, baile, conozca su comunidad, relaciónese con el contexto, realice una comida en familia, reconozca a su país.

BIBLIOGRAFÍA

- Dietz, G. (2012). Multiculturalismo, interculturalidad y diversidad en educación. Una aproximación antropológica. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2001). La sociedad individualizada. Madrid, España: Cátedra.
- Bauman, Z. (2002). En busca de la política. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kuper, G. (2013). El concepto de individualización en la sociología clásica y contemporánea. Revista Política y Cultura. no.39. Abr. 2013. México.
- Le Breton, D. (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2010). Cuerpo sensible. Santiago de Chile: Ediciones / metales pesados.
- Turner, B. (1989). El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social. México: Fondo de Cultura Económica.

Los encuentros académicos, una posibilidad para compartir

Tejiendo, tejiendo, nos vamos uniendo

FERNEY PINZÓN REYES¹



Cuando se reúnen expertos y académicos en eventos que congregan el arte, se da la posibilidad de hilar caminos estéticos hacia el futuro.

RESUMEN

El presente artículo aborda una serie de vivencias de un grupo de artistas, gestores, cultores e investigadores que desde distintos lugares de América Latina aportan a la transformación de las realidades de sus territorios. En los encuentros que la vida ha dispuesto para ellos se realiza un ejercicio de reconocimiento, el Legítimo Otro surge como ese lugar en el cual convergen sus expectativas, sus ilusiones y visiones de la vida.

Palabras Clave: Legítimo Otro, Arte, Transformación Social, Encuentro

ABSTRACT

This article gathering experiences from artist, promoters and researches in various places of Latin America. They bring transformation to territories. Under artistic works, they find recognition and legitimacy, expect-

¹ Licenciado en artes escénicas. Universidad Pedagógica Nacional. Magister en Intervención social en las sociedades del conocimiento. Universidad Internacional de la Rioja. Asesor pedagógico del programa CREA del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

tations, delusions and points of view about the life.

Key Words: Legitime Other, Art, Social Transformation and meeting.

*"(...) somos los suicidas buscadores de la mar,
somos los amantes trasnochados de la paz.*

*somos herederos de la duda y el temor
somos alquimistas de la gran revolución*

*somos mensajeros de la lucha y la verdad
somos peregrinos de la amada libertad (...)*
Raly Barrionuevo

En contextos en los cuales se privilegian las diferencias culturales para ahondar la brecha social y no construir desde la diferencia, siempre existirá un lugar de convergencia entre lo artístico, lo social y lo comunitario. Esa poética social nos permite crear mundos en los cuales soñar, creer, pensar, bailar y hasta amar, se convierten en los mayores actos revolucionarios.

La visibilización de nuevos procesos, el reconocimiento de las modernidades múltiples (Marín y Morales 2010), el resurgimiento de movimientos sociales desde las bases (Torres 2007) hace que se empiece a reconocer y respetar los procesos, las sociedades desde y en la diferencia. Por ello es de vital importancia desarrollar estrategias para proteger y resguardar estos lugares de encuentro



La música, como las artes plásticas la igual que el teatro, la fotografía, la danza, logran congregan permanentemente la atención de la academia.



sean también el inicio de rutas para seguir creyendo y soñando en las posibilidades de cambio, encontrando estrategias de intervención social desde lo artístico.

Es precisamente en este contexto y desde estas realidades que emergen sueños de juntarse a partir de la diversidad cultural, una posibilidad de acción y transformación de la realidad desde y con el arte. Este sueño parte de la metáfora de una vieja radiola, de esas en las cuales tomábamos la primera perilla para establecer el dial, ya fuese en AM o FM, luego con la perilla de *tuning* empezábamos a navegar hasta que sintonizábamos aquella emisora que estábamos buscando o la que capturaba nuestra atención. Del mismo modo esta emisora empieza a ser sintonizada por nuestro Legítimo Otro (Pinzón 2016), aquellas personas, aquellos soñadores que están destinadas a encontrarse, a coincidir en tiempo y en espacio para convertirse en tejedores de sueños y de luchas de resistencia.

¿PERO, QUÉ ES UN LEGÍTIMO OTRO?

Pensar qué caracteriza a nuestros Legítimos Otros va más allá de una simple empatía, es un compartir de sentires que van desde lo artístico, ideológico, filosófico, político hasta el reconocimiento de semejanzas en nuestras inquietudes de vida.

Un Legítimo Otro es un par, es un cómplice con el cual estamos conectados desde antes o desde siempre sin saberlo, pero que con el cual nos vamos juntando (sintonizando) en nuestro andar por la vida, por estos escenarios en los que convergen nuestras inquietudes, expectativas e intereses. Cada Legítimo Otro, porta una tradición, un ideal, defiende las costumbres de una comunidad, lleva un mensaje de esperanza, dibuja realidades con utopías, dibuja sonrisas con un mensaje de paz.

Pensar en el contexto latinoamericano y situándonos en sus distintas realidades, las cuales viven y construyen a diario desde sus propias historias, en las que habitan las tradiciones de sus territorios y de sus ancestros, se generan escenarios en los cuales la diversidad cultural es el artífice de relatos que construyen común-unidad. Una polisemia de sentimientos, ilusiones, vivencias gestan a su vez la necesidad de volver al trabajo mancomunado, al trabajo conjunto en el cual los ideales, las convicciones y hasta las atopías son la carta de navegación en este sendero de luchas de resistencia.

Atreviéndome a observar estas realidades con mis ojos de niño campesino, con linaje indígena corriendo por mis venas, con esos ojos inquietos que vieron cómo las tradiciones se encarnaban en mi Nona Rosario, en mis abuelas Manuela y Telvina, en los cantos de los abuelos, los relatos de los tíos, los cuentos de espantos y aparecidos en las

noches oscuras, esos ojos que corrieron por campos verdes coloridos en las montañas de los Andes colombianos en los que el olor a guayaba y panela acariciaban nuestras almas.

*Con sabor a bocadillo y panela
A ritmo de torbellino y guabina
Vive en San pablo Mana Manuela
Y en Sonesí Mana Telvina.*

Esos ojos que hicieron ver cómo desde las expresiones culturales y artísticas de una población campesina existían vivencias que van más allá del acto escénico o del hecho folclórico, vivencias que construyen lazos invisibles de fraternidad y de unidad. En las celebraciones que se realizaban siempre la música, la danza, la comida estaban presentes y alrededor de ello se construían un sinnúmero de relaciones, complicidades, encuentros y desencuentros que estrechaban los lazos de la comunidad.

Este tejido se empieza a realizar con aquellos otros seres con los cuales nos empezamos a RECONOCER, un ejercicio de doble vía al igual que este palíndromo en palabras de la Maestra Marybel Acevedo (2019), iniciamos un viaje sideral en el cual vamos nutriéndonos de otras vivencias y otras historias. Se empieza a dar un reconocimiento con estos cómplices con los cuales me empiezo a encontrar y a compartir relatos, sueños, utopías, con aquellos en los que habito historias y viceversa.

El universo empieza a forjar escenarios de encuentro a los cuales llegan estos viajeros con sus mochilas cargadas de ilusiones; con el compartir de risas, anécdotas, bailes, canciones, comidas e incluso uno que otro brindis nos damos cuenta que no estamos solos en estos devenires de la vida y que a pesar de las diferencias en el acento, gastronomía, costumbres y atuendos somos capaces de comprender que esas realidades que veíamos tan lejanas no lo son.

La identidad no entidad inmutable. Se construye en un universo de participaciones y actividades conjuntas. Implica la coparticipación dentro de prácticas sociales de una comunidad de práctica (Lave, Wenger, 1991) En estas circulan modos de pensar, actuar, decidir, relacionarse con el mundo. En este sentido cabe incluir los artefactos culturales, y con ello nos referimos a las producciones del hombre cuyo uso, función y significación se transmiten en el microcosmos de la participación y las interacciones entre las personas (Alfonso, Arenas y Niño: 2012,81, 82).

En distintas latitudes de esta región de venas abiertas como lo expresa Galeano (1971) o incluso en distintos territorios de nuestro país o nuestras selvas de cemento se funda un sentido de identidad que va más allá de las fronteras o las banderas, una identidad que tiene su acento en el quehacer político-artístico y comunitario en este nuevo y amplio



Los talleres para niños y adultos en cualquiera de las disciplinas del arte, permiten aproximarse a un mundo muchas veces vedado: el descubrimiento y la tensión de la estética.



*En el Festival de la Colombianidad.
Otro ser mágico, de pelo pintado con visos color
plata, con su mostacho elegante y su voz cálida nos
comparte sus poemas:*

*Alguna vez en la tierra del aguacero
con gotas y llovizna como bambalinas
conocí a unos locos que soñaron
el tour poético por bares y cantinas.*

*En aquellas tertulias de lectura
Josué con tierna voz de querube
Con mucho amor en sus poemas
Habla de su adorada Nube*

La directora del Instituto Popular de Cultura de Cali
siempre rebotante de alegría, con su sonrisa y su
carisma va seduciendo almas.

*Con su traje y su turbante
Con voz cálida y vibrante
Lleva el sabor del Pacífico
Como la luna menguante*

*María de Pilar orgullosa nos cuenta
Que el IPC tiene setenta años de existencia
Pero que con mucho esfuerzo y sacrificio
También son setenta de resistencia.*

La maestra María Teresa Gómez Saldaña de Que-
rétero trae su mensaje de paz personificado en Pa-
cesita, la muñeca artesanal de Amealco.

*Con esencia de chile y tequila
Va con su muñeca chiquita
Es la maestra María Teresa
Acompañada con Pacesita.*

*En esta historia vamos viendo con sorpresa
Cenando todos juntos y en comunidad
Cómo un Pájaro Mariposa se convierte
en un Diseño Paisajístico de la Humanidad.*

Del país del Canal llega un huracán de cabellos do-
rados y ojos color cielo, bailarina, directora, madre
de dos hermosos hombres:

*Una mujer alemana llegada de Panamá
De labios bellos y espíritu que conjura
Roba las miradas de sordos indiferentes
Gracias a su arrolladora hermosa.*

*Con el ritmo que corre por su sangre
Stephanie arrebató suspiros al viento*

*Los convirtió en mil besos y abrazos
Que no tienen fecha de vencimiento.*
Ella es quien teje puentes entre la academia y las
vidas, en marco de la palabra escrita y dicha confa-
bula para crear escenarios de encuentro y reflexión.

*Le gusta el tinto bonito
Con alguna harina
Les presento a ustedes
A la profe Karina*

*Mujer de grandes ideas
Que una vez bailando
Me hizo una invitación
Para ir andando...*

Por último, les hablo de mí, un ser de origen indí-
gena y campesino, con la esencia de los pueblos
ancestrales de los Andes:

*Qué cosa difícil hablar de uno
Trataré de hacer sin pretensión
Espero no me ganen las ganas
Ya que produce emoción.*

*Vengo de un lugar en donde
Dicen que la gente siempre goza
Porque la pasamos bailando
En la Red Danza Bosa.*

En estas líneas escritas se relatan diversas vivencias
de cómo un grupo de artistas, gestores, cultores,
investigadores se han ido hallando atraídos por
intereses que los hacen identificar las realidades a
las cuales se enfrentan desde sus diversos oficios
y vemos como "desde el pedacito que nos tocó
vivir estamos haciendo la diferencia" (comunica-
ción personal Gómez Saldaña 2018), las añoranzas
trashumantes siempre en un devenir coloreado por
anhelos de transformación crean escenarios para
soñar a partir del encuentro de nuestros Legítimos
Otros.

Muchas otras historias de luchas se han forjado y
mil más se forjarán porque estamos convencidos
que somos más lo que deseamos cerrar las brechas
sociales, cuidar a la Pachamama, resguardar nues-
tras tradiciones, porque creemos que lo sueños
existen para ser convertidos en realidad.



El talento plástico abre en las exposiciones el camino hacia la comprensión del mundo desde la pintura, la escultura, la fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, M. (2019) Comunicación personal Cate-
dra Archivo Vivo Gerencia de Danza. Instituto
Distrital de las Artes Idartes
- Alfonso, M. Arenas, E. Niño, S. (2012). Ejercicios
de la cultura. Bogotá. Facultad de bellas artes.
Observatorio educativo de prácticas artísticas y
culturales UPN
- Álvarez, A. (2005) La globalización según Bour-
dieu. Cuadernos de trabajo social, 18, 121-135.
- Bauman, Z. (2005). Modernidad y ambivalen-
cia (Vol. 44). Anthropos Editorial.
- Bauman, Z. (2015). Modernidad líquida. Fondo de
cultura económica.
- Castells, M. (2005). Globalización e identi-
dad. Cuadernos del mediterráneo, 5, 11-20.
- Fantova, F. (2009). Los enfoques de las redes y los
apoyos sociales y comunitarios y la gestión del
conocimiento. Documento ubicado en [www.trabajoydiversidad.com. ar/FINALHerasBerge-
sioBurin.Doc](http://www.trabajoydiversidad.com.ar/FINALHerasBerge-sioBurin.Doc)
- Garcés, M. (2011). La honestidad con lo real. Re-
cuperado de [http://tea-tron. com](http://tea-tron.com) (02/03/2017).
- Lamo de Espinosa, E. (2006) ¿Para qué las ciencias
sociales? ¿Para quién escribimos? Nómadas.

- Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas,
11, 1, 11-39.
- Marín, A y Morales, J.J. (2010). Modernidad y mo-
dernización en América Latina: una aventura in-
acabada. Nómadas, Revista crítica de ciencias
sociales y jurídica, 26(2).
- Pinzón Reyes, F (2016). El aporte de la formación
en danza a la construcción de tejido social en
Bosa. Red Danza Bosa. Bogotá: Universidad
Pedagógica Nacional
- Pinzón, F. (2017). **Análisis longitudinal de los efec-
tos de la globalización en la Unión Europea.**
UNIR
- Suarez M, H. (2003). Hilos, redes y madejas – sa-
ber, poder y verdad. Bogotá: Facultad de cien-
cias sociales, humanas y educativas UNAD.
- Torres, A. (2007). Identidad y política de la acción
colectiva: organizaciones populares y luchas ur-
banas en Bogotá, 1980-2000. Universidad Pe-
dagógica Nacional.

La Carta de Amor Johannes Vermeer¹

Añoranzas epistolares: refugios de la intimidad

OMAR DÍAZ SALDAÑA



(Johannes Vermeer, La carta de amor)

RESUMEN

En este ensayo se examina lo que la imagen puede aportar a la comprensión de la modernidad. Mediante el método iconográfico e iconológico, el cual llama la atención sobre el significado o asunto de la obra de arte, tanto como de la arqueología de los lugares y objetos favoritos que encarnan los sentimientos en la historia del yo y de lo íntimo, se indaga la intimidad femenina representada en La carta de amor de Johannes Vermeer de Delf. Se avanza en la lectura de la obra de arte, señalando cómo el espacio donde se habita, y la carta de amor, como objeto-reliquia, se articulan configurando refugios de la intimidad.

Palabras Claves: Modernidad, iconografía, iconología, arqueología de lo íntimo, La carta de amor, Vermeer, intimidad, cultura de lo escrito.

¹ Este trabajo investigativo está en deuda con los diferentes seminarios temáticos que en el Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle he realizado durante varios años consecutivos en el propósito de reflexionar sobre algunos problemas que relacionan el arte, la ciencia y la construcción y desarrollo del pensamiento moderno. El grupo de investigación Mentis ha sido un espacio excepcional para poner en cuestión las tesis iconográficas e iconológicas, propiciando un camino teórico que fortalezca un mejor entendimiento del significado de la gran transformación que se produjo en los siglos XVI y XVII y que, sin duda alguna, contribuyó a configurar nuestra imagen del mundo.



El astrónomo (Johannes Vermeer, 1668)

ABSTRACT

This essay examining the value of images inside the concept of modernity. Following methods iconography and iconology about artwork meaning, the archeology of places and favorite objects that represent feelings in the history of I and the intimate, asking the female character represented from The Love Letter by Johannes Vermeer de Delf. Inquire about the reading of the artwork like object-relic and trails of privacy.

Key words: Modernity, iconography, iconology, intimate's archeology, The Love Letter, Vermeer, privacy, writing culture.

Con frecuencia y quizás injustamente la historia olvida por años, por décadas y en ocasiones por siglos, a quienes han dado todo de su espíritu, de su sensibilidad y dedicación, enfrentando en algunos momentos de la vida lo trágico y doloroso de la muerte de sus seres queridos, para producir en el arte de la pintura. Sin embargo, parece que la gloria no les es extraña y llega al fin el reconocimiento, incluso de sus detractores que ven en sus lienzos la representación de un mundo imaginario que trasciende la inmediatez del espacio y el tiempo que los produjo y dialogan con el presente y el tiempo por venir. Johannes Vermeer de Delf, para fortuna

del arte, o mejor aún, para fortuna de la humanidad fue rescatado del olvido. Aunque gozaba en la ciudad de Delf de cierta aceptación como experto en arte, verificando la autenticidad de colecciones de obras tanto venecianas, romanas o de otra procedencia, sólo la gloria como gran artista hubo de llegarle casi dos siglos después de su muerte. No fue su preocupación la fama, no procuró renombre con sus obras, pues quizás se afirmaba en la creencia de que "las obras de virtud son demasiado nobles en sí mismas como para perseguir otro pago que el de su propio valor, y sobre todo para buscarlo en la vanidad de los juicios humanos"². Practicaba su oficio con excelencia y sus obras surgían pacientemente de un ir hurgando su propio mundo interior; representaba sus emociones y sentimientos en imágenes, conjugando en su proceso creativo tanto lo conciente, su vida, el acontecer diario, con aquellos sueños que siempre lo angustiaron. Cuando elegía un tema iba delineando en su mente cada detalle, cada elemento compositivo, calificando la relación entre ellos para lograr la armonía, la perfección artística; articulaba el color y la luz en la mejor tradición holandesa³.

2 Michel de Montaigne, Ensayos; T II, Capítulo XVI, Ediciones Alta-ya S.A., Barcelona, España, 1994.

3 Existe la conjetura, muy plausible, que Carel Fabritius quien había realizado su aprendizaje en el estudio de Rembrandt, en la ciu-

En búsqueda del tiempo perdido, Marcel Proust redescubre a Vermeer. Con ocasión de una exposición de pintura holandesa celebrada en París en 1921 Proust precisó la poética de Vermeer con emocionantes palabras llenas de sentimiento y sensibilidad, significando el lugar del artista en la tradición plástica europea y en la representación del arte de lo cotidiano, de lo singular, de la existencia de seres que habitan con sencillez el mundo. No sólo esa expresión pública de admiración por el pintor holandés, sino que quiso inmortalizarlo dejando hermosas líneas, a través del tiempo recobrado, sobre la conciencia de la representación pictórica en el quehacer literario y en la lucha por enfrentarse a la muerte: "Por fin llegó al Vermeer, que el recordaba más esplendoroso, más diferente de todo lo que conocía, pero en el que ahora, gracias al artículo del crítico, observó por primera vez los pequeños personajes en azul, la arena rosa y, por último la preciosa materia del pequeño fragmento de pared amarilla"⁴. Vermeer pintó por los años de 1660 su ciudad natal, Delf; compuso la *Vista de Delf* procurando una armonía cromática al conjunto, resaltando los tonos ocre y marrones, intensificados por acentos rojos y amarillos. Pero además de la percepción del color, en Vermeer se expresa a través de la visión del autor de *En busca del tiempo perdido* una poética de la creación literaria: "Se le acentuó su mareo; fijaba la mirada en el precioso panelito de pared como un niño en una mariposa amarilla que quiere coger. 'Así debería haber escrito yo -se decía-, mis últimos libros son demasiado secos, tendría que haber-

dad de Amsterdam, en 1643, se convirtió en ciudadano de Delf en 1652 e ingresó al gremio de los artistas de la ciudad y fue maestro de Vermeer. En una necrología de Fabritius se cita a Vermeer como su sucesor: "Así se apago este Fenix (Carel Fabritius) para nuestro pesar/ Se despidió de la vida en la cumbre de su fama./ Pero, de entre las cenizas, pudo elevarse feliz/ Vermeer, como maestro que continúa el mismo camino". Norbert Schneider, Vermeer, La obra completa – Pintura, Taschen, Madrid, España, 2004, p. 13.

4 Marcel Proust, En busca del tiempo perdido, La prisionera, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 206. La referencia que hace Proust de la obra de Vermeer, Vista de Delf, se presenta como ya señalábamos en La Prisionera, cuando narra la muerte de Bergotte quien al tener conocimiento de una exposición de pintura holandesa que se realizaba en París deja su casa, cosa muy extraña en él, pues "había años en que Bergotte no salía de su casa". Extasiado ante el Vermeer repite: "detalle de pared amarilla con marquesina, detalle de pared amarilla", y, rodando del canapé al suelo queda tendido muerto, mientras visitantes y guardias lo observaban. "Lo enterraron, pero durante toda la noche fúnebre, sus libros, dispuestos de tres en tres en vitrinas iluminadas, velaban como ángeles con las alas desplegadas y parecían, para el que ya no era, el símbolo de la resurrección". Vermeer despierta a uno de los personajes de la novela de Proust; lo último que hace Bergotte es imaginar su obra, sus libros, sus escritos, con un refinamiento igual a las pinceladas de la Vista de Delf.

les dado varias capas de color, que mi frase fuera preciosa por ella misma, como ese pequeño panel amarillo"⁵. Ejemplar síntesis de la técnica de Vermeer realizada por Bergotte, personaje de la obra de Proust, antes de morir. En su estudio, en la casa de la Oude Langendijck, del cual se divisaban por la ventana los barcos multicolores que transitaban por el canal camino hacia el mercado, Vermeer, después de haber realizado el trabajo de alquimia en la construcción de su paleta, logrando la combinación armoniosa del ultramarino, bermellón, macicote, marrones, ocre, negro, blanco, azul, amarillo y rojo, agregaba, luego de varias horas frente al caballete, un detalle difícilmente observable por el espectador; al otro día, recursivamente, volvía sobre él⁶.

Pero es en el siglo XIX cuando asistimos verdaderamente a la vindicación de Vermeer. Casi doscientos años después de su muerte acaecida en la ciudad de Amsterdam en el año de 1675, a la temprana edad de 43 años, la corriente impresionista que nutrió sus raíces de las tensiones y contradicciones sociales de la Francia de la década del 70 quizás se afirmaba en que "todo lo sólido se desvanece en el aire"⁷. Esta imagen expresa una de las más profundas percepciones de la cultura modernista, señalando lo evanescente de la existencia humana, enfrentada a una visión que privilegia lo sólido, lo

5 Ibid., p. 206.

6 Tracy Chevalier, escritora norteamericana, en busca también del tiempo perdido, nos recrea ficcionalmente el mundo cotidiano de la ciudad de Delf del siglo XVII en su novela Girl with a Pearl Earring, (La joven de la perla) publicada originalmente en inglés en el año de 1999. Con un lenguaje y estilo realista la escritora nos introduce en un mundo narrativo en donde representa las acciones y la subjetividad de Vermeer, en su afán de construir un mundo simbólico a través de la imaginación y los colores. Véase Tracy Chevalier, La Joven de la Perla, Alfaguara, Madrid, España, 2001.

7 Es plausible, al estudiar la corriente impresionista que se expresa con decisión en la década de los 70 del siglo XIX, caracterizarla a través de la sentencia de Karl Marx del Manifiesto Comunista de 1848: "Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas" Citado por Marshall Berman, en Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencia de la modernidad, Siglo Veintiuno Editores, Colombia, 1991, p. 90. La edición en lenguas extranjeras de la Editorial Progreso de Moscú ha traducido en vez de "todo lo sólido se desvanece en el aire", "todo lo estamental y estancado se esfuma"; preferimos la traducción que aparece en el texto de Marshall Berman, toda vez que la imagen que transmite es más fiel al pensamiento de Marx como bien ha sido señalado por Berman.

que permanece, lo sagrado. Se trata de la conciencia del proceso transformador, de la gran metamorfosis que el desarrollo del capitalismo produjo no sólo en el conjunto de las relaciones sociales y en el modo de producción e intercambio, sino también en las formas y contenidos de las expresiones espirituales del hombre⁸. Es un período de la historia humana en el que se crearon “fuerzas productivas más abundantes y más grandiosas que todas las generaciones pasadas juntas”⁹. La imagen evoca el dinamismo de la época, en donde “todas las relaciones estancadas y enmohecidas con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas, las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse”¹⁰. Es a través de la dialéctica de los “conceptos contrarios” que se aprehende la realidad, la vida, la riqueza de la complejidad del mundo. Si pensamos en las ciencias naturales, en el entendimiento del movimiento constante en la naturaleza y la búsqueda de invariantes que den cuenta de las leyes, esa imagen evanescente que hemos considerado característica de la modernidad, tiene en ella un análogo, toda vez que la direccionalidad del tiempo, su irreversibilidad, define el cambio y la evolución. Así, todas las formas de la sensibilidad se transforman y asistimos también a una revolución en el campo de la representación simbólica y, de manera particular de la obra de arte, estableciendo una nueva relación con la naturaleza, llegando algunos artistas, en no pocas ocasiones, a expresar su veneración a la “madre naturaleza” porque ella “nos ha dado el paisaje, la luz y los colores”. Es la poética de la tierra y el hombre.

El impresionismo establece una nueva relación con la naturaleza, pues pintar de forma modernista significaba representar lo visto con los propios ojos, la naturaleza, lo circundante tal y como aparece a la mirada del artista. La naturaleza se encuentra en continuo movimiento y por lo tanto la luz y los colo-

res permiten dar cuenta de ella. Los impresionistas veían el mundo a través de los ojos del pintor, se presentaban como seres humanos visuales y persistían en cómo el observador construía la obra de arte. Llamaron la atención sobre uno de los grandes interrogantes que a través de la historia de la humanidad se ha planteado relativo a cómo percibimos el mundo, poniendo en cuestión la idea de que la percepción es simplemente un conjunto de sensaciones elementales que se unen aditivamente, componente a componente. Pusieron en evidencia, desde su práctica artística, los límites de las concepciones empiristas de la tradición inglesa, quienes mantenían que todo conocimiento provenía de la experiencia sensorial y que nuestra percepción del mundo se forma por la acumulación de encuentros pasivos del sujeto, con las propiedades físicas de los objetos. Las propiedades físicas de los estímulos son distintas de la percepción realizada



La alcahueta (Johannes Vermeer, 1656)

por el hombre, pues el sistema biológico con que la evolución ha dotado al ser humano sólo extrae parte de la información de un estímulo y desecha el resto, después interpreta dicha información en el contexto de la experiencia previa¹¹. Descubrieron, a partir de ensayo – error, varias de las leyes de la construcción visual, de cómo el ojo “crea lo

11 Sobre algunos elementos de la neurociencia cognitiva relacionada con la percepción y los sistemas sensoriales, véase el libro Neurociencia y conducta Eric R. Kandel, James H. Schwartz, Thomas M. Jessell, Editorial Prentice Hall, España, 2000, en especial el capítulo 21 titulado “La construcción de la imagen visual”, pp. 415 – 433.

8 Véase, para un análisis de la experiencia de la modernidad el texto de Marshall Berman Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencia de la modernidad. El presente ensayo recoge de manera general la indagación realizada por Berman respecto a la concepción del modernismo y la modernización planteada por Karl Marx. El autor divide su análisis en cinco apartados: la visión evanescente y su dialéctica, la autodestrucción innovadora, la desnudez: el hombre desguarnecido, metamorfosis de los valores, la pérdida de la aureola. Aunque estas temáticas y las categorías utilizadas por Berman están íntimamente relacionadas en la idea de articularse en una totalidad, sólo hemos traído a colación la noción de lo evanescente en el con- vencimiento que nos permite algún entendimiento del momento histórico en el que se expresa el impresionismo.

9 Ibid., p. 87.

10 Ibid., p. 90.

que ve”, pues la visión no es una recepción pasiva sino un proceso inteligente de construcción activa¹². Descubrieron de manera específica, como “se puede ofrecer una impresión más intensa y clara de un color cuando se disponen muy juntas sobre la superficie del cuadro manchas de otros colores puros que sólo se ‘mezclan ópticamente’ en los ojos del observador”¹³. La experimentación pictórica encaminada a fortalecer una nueva manera de ver, era para ellos la legitimación del quehacer del pintor. Le daban gran importancia a aquella paleta que privilegiaba los colores luminosos, señalando cómo la apariencia cromática cambia dependiendo de la iluminación, la diversidad de los colores y el manejo de las sombras.

Esa rotura con la tradición por parte del impresionismo y que le da igualmente significado a la imagen de ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’, se patentiza en un acontecimiento de singular importancia acaecido en el año 1863, bautizado como ‘la caída del establecimiento’. En la Francia del siglo XIX todo el quehacer de los artistas estaba reglamentado y sancionado por la Academia Francesa, que ejercía el poder desde el año de 1661. El Salón anual organizado por la Academia definía quien podía exponer y no sólo quien, sino cómo el artista debía presentar su obra; a ese evento asistía toda la élite, críticos, artistas, organizadores; todo el establecimiento. En 1863 algunos artistas rebeldes entre los que figuraban Gustave Coubert y Édouard Manet, cuyas obras habían sido rechazadas porque no correspondían al canon oficial de la Academia, y no podían exponerse en el Salón anual, montaron su propia exposición y la titularon Salón de Refusés (Exposición de los rechazados). La autoridad de la Academia se desvanece y el impresionismo se configura como una expresión revolucionaria que cada vez más el público acepta y comparte. El compromiso de los impresionistas no se limitó al arte, sino que en el marco de la corriente revolucionaria que se vivía en Francia y que se materializa en el movimiento de la Comuna de París del año de 1871, ellos tomaron partido por lo nuevo, por lo evanescente y no por lo sólido,

12 Los impresionistas del siglo XIX se adelantaron en varios aspectos a la investigación sobre lo visual. Sobre el proceso de creación de lo visual, además del texto de Eric R. Kandel (et. al.) ya referenciado, véase el libro de Donald D. Hoffman, Inteligencia Visual y sobre los aspectos generales del funcionamiento del cerebro en su relación con lo visual, consúltense el ejemplar libro de Semir Zeki intitulado Una visión del cerebro.

13 El Impresionismo, editado por Ingo F. Walther, editorial Océano, México, 2003, p. 97. Este libro es de los trabajos que nos permite una comprensión global de esa expresión artística.

pues entre marzo y mayo la Comuna, gobierno popular de proletarios y pequeños burgueses intentó establecer un Estado socialista, proyecto que fue sofocado por violencia y crueldad de las fuerzas republicanas. Gustave Coubert, precursor del movimiento impresionista, estuvo comprometido activamente del lado de lo evanescente en la semana sangrienta de mayo de 1871¹⁴.

Sin embargo, aunque el impresionismo se nutrió de lo nuevo, de la visión evanescente, ellos “buscaron en el pasado héroes para justificar su existencia”. Así, asistimos a la vindicación de Johannes Vermeer de Delf. El interés por Vermeer de parte de los impresionistas coincide con el rechazo al estilo de la Academia, a la paleta de tonos oscuros y, por otro lado, a la afirmación y dedicación a una pintura al aire libre clara y de colores puros. Converge la poética de Vermeer con la de los impresionistas: el color es entendido como una cualidad de la percepción de la luz, cuya claridad, tonalidad y saturación depende de la longitud de onda característica del fenómeno ondulatorio. “En Vermeer, la luz no es nunca artificial: es precisa y normal como la de la naturaleza, y de una exactitud capaz de satisfacer al físico más escrupuloso [...] Esta exactitud se debe a la armonía del colorido”¹⁵. Además de la armonía cromática, encontramos en Vermeer y en los impresionistas, temáticas que se anclan en la representación de lo cotidiano, de la vida dinámica de la clase social trabajadora, en el contexto de la realidad circundante, pues ambos se preocuparon por pintar lo que veían con sus propios ojos.

Hacia 1670, cinco años antes de su muerte, Vermeer pinta *La Carta de Amor*. En ese pequeño lienzo se encuentran dos mujeres: una señora y su criada. Quizás se podría afirmar que de todos los pintores holandeses del siglo XVII, Vermeer muestra una capacidad creativa, sensibilidad artística y sutileza para penetrar en el mundo de los afectos, las emociones y los secretos femeninos. Al examinar su obra completa —pintura—, que aproximadamente consiste de 40 piezas, podemos observar que en la mayoría gravita la mujer. “Cuadros en los que reina el silencio roto por el crujido de un pluma, sobre una hoja, por el acorde de un clavicémbalo, por el rasgueo de un guitarra, por el tenue sonido

14 Ibid., pp. 103-110.

15 Estas expresiones corresponden a Théophile Burgerthoré (1806 – 1869), político y publicista socialista francés, precursor de la nueva visión de la obra de Vermeer, quien después de haber estudiado en detalle la pintura neerlandesa del siglo XVII, insistió en lo moderno de la obra del pintor holandés. Véase Norbert Schneider, Vermeer, Op. Cit., pp. 87 – 91.

de la leche cayendo de una jarra, por el traín de las devanaderas sobre el mundillo de un encaje; o más bien, por el suspiro apenas exhalado, por una sonrisa, por una expresión capturada al vuelo”¹⁶.



La lechera (Johannes Vermeer, 1657–1658)

Cada detalle en Vermeer nos introduce en el universo femenino: abuela, madre, mujer, hermanas, hijas, esposa, suegra, amante, todas ellas carecen de nombre, son anónimas pues no representan motivos memorables de la historia universal, de la religión o el mito, por el contrario nos encontramos con situaciones banales, modestas, en lugares y escenarios cotidianos donde los personajes cargados

de una fuerza interior le dan sentido a la escena. Pero no sólo eso, sino que quizás no encontremos en la historia del arte un pintor que con mayor insistencia haya representado la cultura de lo escri-

to, ligada a la mujer, en el siglo XVII¹⁷. Su obra se convierte en un testimonio histórico en el afán de comprender las prácticas de la lectura y la escritura en la época moderna¹⁸.

17 Véase al respecto: La clase de música interrumpida, El concierto, Mujer sentada tocando el virginal, Mujer leyendo una carta frente a la ventana abierta, Mujer de azul leyendo una carta, Mujer de amarillo escribiendo una carta, Dama con criada y carta, La carta de amor, Mujer escribiendo una carta y criada; Norbert Schneider, Vermeer, Op. Cit.

18 Véase Historia de la Vida Privada, dirigida por Philippe Ariès

16 Colección Art Book, Vermeer, Editorial Electa, España, Madrid, 1999, p. 44.

Se trata entonces de indagar el significado en la obra de Vermeer, lo que el método iconográfico e iconológico puede aportar en el análisis de *La Carta de Amor*. La iconografía llama la atención sobre el estudio de las obras de arte en tanto se ocupa del significado o asunto¹⁹. A través de la iconografía como método de investigación se identifican formas, configuraciones en tanto representaciones de objetos, identificando sus relaciones y construyendo los acontecimientos, captando ciertas expresiones como la postura de un personaje, o el gesto de su mano, o su mirada, o la atmósfera del espacio interior en el cual se desarrolla la escena. En el estudio iconográfico la enumeración de los objetos y sus relaciones de manera general, no agotan la investigación, complementándose con los temas y conceptos específicos manifiestos en las historias, alegorías, tales como son transmitidas por las fuentes literarias, es decir, por la tradición cultural, pues la obra de arte se articula decididamente en la cultura de los pueblos. Sin embargo, “sea cual fuere el nivel sobre el cual nos situemos, nuestras identificaciones y nuestras interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo y justamente por tal razón deberán ser rectificadas y corregidas por la investigación acerca de los procesos históricos cuya suma constituye lo que puede llamarse tradición”²⁰. La metodología iconográfica, entendida en un sentido general, atraviesa por tres momentos en el proceso cognoscitivo por aprehender la obra de arte. La primera etapa precisa de la descripción de los objetos y sus relaciones en tanto constituyen el mundo de los motivos artísticos; en segundo lugar el análisis propiamente iconográfico mediante el cual se determina el mundo de la historia en tanto conocimiento de la tradición y que requiere cierta familiaridad con los conceptos y temas específicos de lo representado; y finalmente el nivel propiamente interpretativo mediante el cual se articula la obra de arte a las “formas simbólicas”²¹, en tanto hace parte de la cultura y debe ser pensada teniendo en cuenta las condiciones históricas

y Geroges Duby, e Historia de la lectura en el mundo occidental, bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier.

19 La discusión teórica que se presenta en este apartado recoge sucintamente el riguroso y detallado análisis que realiza Erwin Panofsky en su ensayo titulado: “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento”, publicado en su libro El significado en las artes visuales.

20 Erwin Panofsky, El significado en las artes visuales, Alianza Editorial, Madrid, 1925, p. 58.

21 El ser humano no se concibe solamente como un ser racional sino también como un ser simbólico. Esta precisión planteada por Ernst Cassirer aparece desarrollada en su ejemplar obra La filosofía de las formas simbólicas y de manera sucinta en Antropología filosófica.



La joven de la perla (Johannes Vermeer, 1665)

de la subjetividad, la cual se expresa a través de los temas y conceptos específicos. “Pero debemos tener presentes que las categorías claramente diferenciadas que en este cuadro, parecen designar tres esferas independientes de significación se refieren en realidad a los diferentes aspectos de un fenómeno único, o sea a la obra de arte como una totalidad”²². En esta línea investigativa se interroga a la pieza, “se le pregunta”, articulando el poder del logos, de la razón, con la actividad de ver, convocando al ojo como ventana del alma, pues por él “el entendimiento puede tener la más completa y magnífica visión de los infinitos obras de la naturaleza”²³. La mención a las miniaturas o las prácticas iluministas de ilustración de los libros invitan y orientan en el propósito de seguir “intendiendo estudiar la práctica de la lectura tal y como está representada en el arte y en la literatura, en las pinturas y en las ilustraciones de distinta índole, en las autobiografías, en las memorias y en las recopilaciones de folclore, en los testimonios indirectos de diferentes clases”²⁴. Nuestra mirada a la obra de Vermeer es limitada, pues las representaciones pic-

22 Erwin Panofsky, El significado en las Artes Visuales, Op. Cit., p. 58

23 Leonardo Da Vinci, Cuaderno de Notas, M. E. Editores Madrid, 1995, p. 11.

24 Véase Robert Bonfil, “La lecdura en las comunidades hebreas de Europa Occidental en la época medieval” en Historia de la lectura en el mundo occidental, Editorial Taurus, Madrid, 1998, p. 269.



La encajera (Johannes Vermeer, 1669–1670)

tóricas forman parte de una cultura total, compleja, cuyos elementos se relacionan en una dinámica, donde se cruzan diferentes niveles explicativos. Relievamos en estas indagaciones cómo la “cultura de lo escrito” ha impregnado las prácticas culturales incluidas el arte y específicamente la pintura²⁵. Veamos *La Carta de Amor*. Un espectador-visitante, que da la impresión de ubicarse afuera en una antecámara desordenada, observa la escena. Dos mujeres: una señora y su criada, íntima confidente, se encuentran en el interior de la estancia, definida como un espacio distinto al del observador. Vermeer adopta un eficaz recurso para la diferenciación de esos dos espacios, hace uso de la perspectiva generando una profundidad natural en el acontecimiento; mediante una cortina levantada permite que contemplemos la escena interior. Presenciamos una impecable aplicación de las reglas geométricas para generar el efecto de profundidad, conjugado con el papel de la luz que entra por una ventana y produce el contraste entre los

25 Ya desde 1958 con la publicación del libro de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin titulado *L'a apparition du livre* (La aparición del libro) la investigación sobre el libro y la cultura de lo escrito se orienta al entendimiento de ese fenómeno en el marco de una cultura, en donde adquiere significación y sentido. Basta examinar la *Historia de la vida privada* e *Historia de la lectura en el mundo occidental*.

espacios. Es a través de la luz, de esa luz natural que Vermeer produce los espacios pictóricos determinados por el gradiente de luz. El interior está iluminado mientras que en la antecámara apenas podemos ver o “imaginar” los objetos presentes. Utiliza los objetos para diferenciar los espacios: las zapatillas y la escoba marcan el límite entre la semi-oscura antecámara en la que imaginamos al espectador-visitante y la luminosa estancia donde percibimos la complicidad de la mirada de las dos mujeres. En Vermeer los espacios representados son refugios de la intimidad. El examen del asunto en la obra del pintor holandés se orienta en la perspectiva, no de la tradición histórica esforzada en la descripción y exploración minuciosa de lo social, sino del estudio de los espacios privados: “El espacio del universo de la imaginación de cada persona, espacio de las relaciones entre dos interioridades, que constituyen las intimidades de los tiempos modernos”²⁶. En esa búsqueda, lo que pertenece a lo íntimo, a la existencia vivencial del yo, hay que hallarlo en todos los lugares y objetos que encarnan los sentimientos y las emociones. Se hace necesaria una arqueología de los lugares favoritos, de las estancias privilegiadas para el encuentro en la intimidad, de los objetos-reliquia que llenan esos lugares. En ese sentido, “en la historia del yo y de lo íntimo todo o casi todo está por hacer”²⁷. El estudio de lo íntimo puede agruparse en tres momentos interrelacionados: los lugares favoritos propicios para las relaciones con otra persona; los objetos-reliquia dotados del poder de recordar amores, amistades, y, por último, las huellas que se conservan en imagen o por escrito de la existencia íntima²⁸. En el examen de *La Carta de Amor* nos moveremos en los distintos momentos tratando de construir una “lectura integral” de la obra de arte.

En la pintura holandesa el interior simboliza la intimidad²⁹. Se expresa en él tanto el carácter que protege la intimidad como los umbrales que hay que traspasar para indagarla. La doble funcionalidad del espacio interior en la obra de Vermeer

26 Orest Ranum, “Los refugios de la intimidad”, en *Historia de la vida privada*, T. 5., Editorial Taurus, España, Madrid, 1987, p. 211.

27 *Ibid.*, p. 211.

28 *Ibid.*, p. 213.

29 Vermeer es el más grande de los artistas holandeses quien representó con gran fuerza artística la intimidad de los interiores. Pieter de Hooch, Gerald ter Borch, hacen parte de la misma tradición y es bien plausible que Vermeer bebió de dicha tendencia. Basta examinar *Pareja con Papagayo* de Pieter de Hooch, pintada en 1668, para afirmarnos en la influencia que esa obra tuvo sobre *La carta de amor* de Vermeer: el mismo esquema de composición en la perspectiva.



Muchacha leyendo una carta (Johannes Vermeer, 1657–1659)

produce un distanciamiento de los personajes, de los sucesos representados y entonces el observador tiene la sensación de no poder entrar hasta el “teatro de las acciones”, pues violaría

la intimidad los deseos, las creencias, los afectos es decir, la propia subjetividad humana. Al mirar e intentar penetrar en el interior, en la intimidad, sentimos incomodidad, vergüenza, porque

parece que no hubiésemos sido invitados a entrar y, sólo desde afuera tuviésemos la posibilidad de percibir el acontecimiento. La intimidad se configura en Vermeer estableciendo un secretismo entre espacio interior, personajes y objetos que lo habitan. No se trata de construir el espacio y después ubicar los personajes y los objetos. Nos enfrentamos a la simbiosis, espacio interior-personajes- objetos en el propósito de explorar el yo, la intimidad. "El interior holandés es el género de la intimidad; un cosmos ordenado o un laberinto apasionante". Vermeer construye pictóricamente un espacio interior para representar la intimidad humana. El Renacimiento hizo uso de la perspectiva y consideró el cubo como forma espacial de representación, pero el espacio interior holandés, y particularmente en Vermeer, va mucho más lejos, se trata de un cubo dentro de otro cubo y, éste dentro de otro, como las muñecas rusas. Así, los objetos y personajes se protegen y se distancian del espectador. Esa técnica del espacio "recursivo" es la forma en que la intimidad adquiere en Vermeer gran sentido histórico, porque con él asistimos a representaciones únicas de la subjetividad, expresiones artísticas que se hacen inolvidables, nos emocionan y conmueven convirtiéndose en tipos psicológicos de todos los tiempos. Un universo encerrado dentro de cubos que apenas se van "destapando" emerge con esa radiación de luz mostrándonos la dulzura y la insidia, los vicios y las virtudes, los amores y desamores, las vicisitudes de los banal, reflejos de aquel mundo holandés del siglo XVII. En Vermeer siempre hay algo enigmático cuyo sentido quizá lo descubre el "lector" en diálogo con la obra. ¿Será que podemos traspasar el umbral y habitar en el espacio interior? ¿Quizá sólo podamos acercarnos al dintel y desde ahí, en medio de las sombras, atisbar la intimidad? ¿Porqué el yo, la subjetividad, parece que se escapa cuando se indaga desde la tercera persona? ¿Será que es imposible aprehender los sentimientos del alma, desde afuera, desde el umbral de las sombras? El hombre y la mujer habitan en el espacio y en el tiempo. El lugar donde sucede el acontecimiento que nuestro pintor representa es simple y cotidiano, sin ninguna trascendencia histórica, un lugar común y corriente, igual que la señora y su criada. Ellas habitan en aquel lugar, ocupan un escenario espacio-temporal. "Habitar es afirmar la presencia de la vida en el espacio"³⁰. Viven en un lugar, en un

30 Alberto Saldarriaga Roa, La arquitectura como experiencia, Villegas Editores, Colombia, Bogotá, 2002, p. 32. Aquí se recoge la reflexión realizada por Saldarriaga, relativa al espacio, las vivencias y emociones del sujeto que habita, en el afán de construir un entendimiento de la obra de Vermeer.

Vista de Delft (Johannes Vermeer, 1660-1661)



territorio construido intencionalmente, donde los objetos que alberga están ahí porque los han dispuesto de una manera particular, de los cuales dependen, pues el habitar significa la costumbre de algo, que se repite en el tiempo y que configura la cotidianidad del ser humano. Pero habitar en ese espacio interior iluminado es vivir una experiencia privada, íntima, propia para la carta de amor. El amor es íntimo. Es una experiencia existencial única, en primera persona. Nadie puede amar por otro. En ese sentido *La Carta de Amor* avanza en la representación de la subjetividad humana. Esa experiencia privada se opone a lo público, a lo compartido socialmente y él y ella en buena parte se refugian en la soledad, en su espacio, en su rincón

se sienten seguros de su privacidad. Si ella está segura "mira la vida con certidumbre y satisfacción". Y cierta estaría del amor de su amado. Ella se aleja de otros espacios de la casa, porque habitar en la casa como un todo es diferente al habitar en la cámara; la sala o el comedor no son espacios para la intimidad del amor, son propicios para el encuentro familiar, para las relaciones familiares establecidas y sancionadas por el establecimiento. La carta de amor es un objeto que simboliza la transgresión, la añoranza del encuentro y la sexualidad. En ese refugio de intimidad puede vivir el recuerdo del amor distante, albergue de ilusiones y sueños. Para ella el cuarto es un rincón donde puede habitar en el recuerdo, sin censura, donde puede integrar sus

pensamientos y emociones³¹. La carta de amor habita, al igual que las dos mujeres, en aquella estancia, quizás despojada del tiempo, pues "el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria"³²; el tiempo fluye, la naturaleza le ha señalado una dirección, mientras que el espacio "parece estar ahí" como habitando con nosotros. Se indaga la asimetría del espacio y el tiempo, pues al no estar los objetos en movimiento, la temporalidad parece existir potencialmente y se crea la ilusión de que ellos habitan en el espacio que los alberga. *Estar ahí* se conjuga con la sensibilidad, los sentimientos y las emociones de sentirse amada. La alcoba, la estancia, la cámara, la carta de amor, la criada, la dama, son espacios, personas y objetos que se integran en la totalidad de la escena y nos sumergen en el placer estético. Vermeer integra magistralmente en el proceso compositivo ese objeto llamado "carta de amor", en el espacio de la cámara, haciendo del conjunto una escena vívida para el espectador. No es circunstancial esa relación, se configura esencial en la estructura del "lienzo". Quizás en otro espacio de la casa, en el comedor o en la sala la escena no sería tan plausible; la habitación, la estancia, concentra los objetos, reduce el espacio perceptivo logrando una máxima eficiencia en la unidad compositiva.

En el esquema barroco de Vermeer³³ se naturaliza el espacio; al desplazarse en el sentido de la profundidad parece natural ir desde la antecámara hasta el fondo del espacio interior iluminado. A diferencia del arte clásico renacentista, el barroco conceptualmente afirma la necesidad de oscurecer la claridad absoluta, y la representación no coincide con la nitidez objetiva de la forma de los objetos y personas, sino que antes por el contrario se trata de eludirla. En *La carta de amor* el pintor no quiere decirlo todo y sugiere la imaginación y adivinanza; "no se ajusta la belleza de ninguno modo a

31 En este apartado recogemos las reflexiones planteadas por Gaston Bachelard en su bello texto, La poética del espacio en el cual construye una fenomenología de los lugares, de los espacios que habita el hombre. "Para un estudio fenomenológico de los valores de la intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad..." Gaston Bachelard, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 33.

32 Ibid., p. 39.

33 Sobre el estudio del barroco enfrentado al estilo lineal véase el texto fundacional de Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales de la historia del arte.



El geógrafo (Johannes Vermeer, 1668–1669)

la claridad totalmente aprehensible, sino que recae sobre aquellas formas que tienen en sí algo inaprehensible y parecen escapar al espectador cada vez que las mira. El interés por la forma recalca retrocede ante el interés por la apariencia movida e ilimitada³⁴. El contraste entre los espacios representados se concibe dentro de la estética de “lo indistinto”³⁵. A diferencia de la pintura del siglo XVI, en la cual la luz y la sombra se ponen al servicio del esclarecimiento de la forma determinada por el dibujo, en Vermeer las figuras se confunden con la oscuridad y lo que resulta es una percepción aproximada de los objetos. La luz natural que entra por la ventana y se dispersa en la estancia ilumina diferencialmente los objetos y, si nos moviéramos desde el fondo como simples espectadores, poco a poco la visión se haría más pobre y la penumbra iría haciendo de la “claridad de lo impreciso” el criterio cognoscitivo en el entendimiento de *La carta de amor*. Lo pictórico, lo barroco, relativiza la claridad

34 Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Editorial Austral, España, Madrid, 2007, p. 366.

35 En relación a las categorías de lo claro y lo indistinto véase el texto de H. Wölfflin, capítulo V, Op. Cit., pp. 363-397.

dándole un estatuto autónomo al color y a la luz, liberándolos de la sumisión de las cosas, relegando entonces las líneas, la definición precisa del límite y, estableciendo una oposición a la representación absolutamente mimética del mundo. El encanto por la obra de Vermeer, sin duda, radica en que redime la luz y el color “de la obligación de ser ilustradores e intérpretes de los objetos” logrando hacer de lo latente, de lo dudoso, de lo impreciso, la característica propia de su estilo. Así, en algunos momentos nos movemos en medio de siluetas que dan la apariencia de la forma, y, en otros, las personas y los objetos se representan indistintamente. Ahí está la carta de amor: refugio de la intimidad. Objeto-reliquia que habita en el espacio interior que la alberga. La dama sostiene con su mano derecha la carta misiva que le ha entregado su criada, suspendiendo por un instante la armonía musical de la mandolina que, en su regazo acompaña su sentimiento amoroso. La luz que entra por la ventana ilumina especialmente esa parte del recinto, forma en que el mundo exterior establece relación con el espacio interior; otra manera, es la carta de amor. La dama burguesa mira preguntándole a su mensajera sobre la carta, inquieta por el contenido y, ella de pie, sonríe sutilmente como si conociera las líneas escritas por el enamorado. En la obra de Vermeer la mirada es parte esencial de la expresión y sensibilidad plástica. La mirada expresa el sentimiento interior de la mujer enamorada; es la duda, porque como quiera, ella desde la presencia comprende que él es “el dulce tormento de su alma”. Mediante su mirada la señora pregunta:

¿Será que mi amor es correspondido, o tal vez, no hay esperanza? ¿La alegría de mi corazón acaso será mi desgracia? ¿Acaso podré vivir sin vivir en mí? ¿Podrá su amor curar mi alma enferma? ¿Esta locura de amor encontrará cordura en su regazo? La mirada que duda expresa la paradoja del sentimiento amoroso, dubitativo y conflictivo, de dos mundos subjetivos que se encuentran y se reconocen en una búsqueda continua de la expresión de sus propios sentimientos. Las miradas en *La carta de amor* dialogan: una pregunta y la otra contesta. La señora del collar y aretes de perlas; objetos-adorno símbolos de la vanidad, pues ella se embellece para el amor; desea conocer su destino, la otra, su criada, le contesta. Quizás en su complicidad ella ha atravesado, más de una vez, el campo abierto, en la noche, para llevarle a él una carta de amor. Esa relación entre ellas supera las barre-

ras y diferencias sociales y, más que expresarse a través de la gestualidad se ubica en la mirada. Solos los ojos y miradas que se cruzan para producir un efecto de tensión que cautiva al espectador. ¡Qué genialidad la de Vermeer para representar la psicología humana, los estados mentales del sujeto, la subjetividad propia del alma femenina! Es el encuentro de dos miradas distintas, pues lo que se siente, cree y conoce afecta el modo como vemos el mundo. “Cuando se ama, la vista tiene un carácter absoluto, frágil y glacial”. Mientras la criada que ha visto la expresión gestual del amado, está tranquila y con afectación sonríe. La naturaleza recíproca de la visión que materializa el diálogo entre ellas es fundamental en la representación femenina; lo sensible- corporal y lo espiritual adquieren en *La carta de amor* la expresión total de la mujer que ama. La imagen del lienzo es una unidad. Sin embargo, en la medida que desde la antecámara avanzamos hacia el interior llega un punto en el espacio pictórico que todo es “contingente” y solo existen las miradas de las dos mujeres y la carta de amor. Ninguna de ellas posa su mirada en la carta. He aquí otro recurso Vermeeriano que le da fuerza a la comunicación intersubjetiva. La carta está ahí, muda, en silencio. Esta concepción de la relevancia de la visión, del ojo, como instrumento y pilar de la existencia del hombre en el mundo fue expresada significativamente en el Renacimiento por el “infinito” Leonardo quien señaló que la acción transformadora del hombre está simbolizada en dos órganos: el ojo, símbolo de la contemplación intelectual, y la mano, instrumento del trabajo³⁶.

La carta de amor representa de manera muy especial la conjunción de aquellos dos símbolos que caracterizan la idea de hombre moderno.

Pero qué es la carta, y, en especial qué es la carta de amor. Consideremos inicialmente, en el

36 Leonardo Da Vinci precisa que: “¿hay algo que no se haya hecho por él (el ojo)? El mueve a los hombres de oriente a occidente, para ello ha inventado la navegación y supera la naturaleza en esto: Los elementos naturales son finitos y las obras que el ojo ordena a las manos son infinitas, como lo demuestra el pintor en las ficciones de animales, hierbas, plantas y lugares”. Véase Tratado de la pintura, colección Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, párrafo 58, p. 31; citado por Luis Villoro en El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 98. En el mismo texto Villoro llama la atención en “cómo el tema del ojo como símbolo del conocimiento humano, estaba ya en Ficino quien llamaba al hombre, ‘ojo del mundo’, ‘espejo del universo’ ”.



Muchacha con sombrero rojo (Johannes Vermeer, 1665–1666)

propósito de acercarnos al significado de la carta, que ella remite a un ausente. Aquella mujer u hombre que se encuentra en soledad halla en la carta un instrumento que allende trae la presencia del otro. Es el poder de la escritura para reducir el espacio hasta anularlo. “Que la saeta lanza / hasta cierto sitio, / e la letra alcanza / de Burgos a Egipto. / E la saeta hiere / al vivo que siente, / e la letra conquire / en la vida e en muerte. / La saeta no llega / si no es al presente, / la escritura llega / al de allen mar ausente.”³⁷ La saeta está limitada en el espacio y en el tiempo, categorías de la existencia natural humana, mientras que la letra no es constreñida ni por el tiempo ni por la extensión del espacio; ella llega “el de allen mar ausente”. La carta existe porque el ser humano está limitado a habitar en un espacio-tiempo determinado, no posee el poder divino de la presencia instantánea en el espacio. La carta vive en un mundo distinto

37 Este poema corresponde a Santos de Carrión, citado por Pedro Salinas, El Defensor, Editorial Norma, Santa fe de Bogotá, 1995, pp. 17-18. En este apartado donde se trata de reflexionar sobre que es la carta y en especial La carta de amor, el texto de Pedro Salinas, La defensa de la carta misiva, ensayo publicado en el libro El Defensor, ha sido inspirador de esas líneas. De igual manera el ensayo de Eugenio Trias, Tratado de la Pasión.

de lo visible y lo audible. Ellos son marcos que contribuyen a configurar el presente, el pasado y futuro de la especie humana, determinados por la historia natural, mientras que la carta pone en acción otro tipo de relaciones entre los hombres, enmarcadas en el mundo simbólico de las formas³⁸. La carta es uno de los grandes inventos, aunque en la historia de la inventiva humana se señalan preferentemente los utensilios y máquinas, “extensiones del cuerpo”, que han servido para mejorar la vida, satisfaciendo nuestras necesidades materiales. Pero la carta es otra cosa. “Yo sostengo que la carta es por lo menos, tan valioso invento como la rueda en el curso de la vida de la humanidad. Porque hay un tipo de comercio, o de trato, el de los ánimos y las voluntades, muy superior al comercio de las mercancías y de las lonjas”³⁹. La carta rompe la distancia entre Burgos y Egipto y establece una relación particular entre el destinatario y el remitente, en donde cada uno, como sujetos ausentes, evocan “un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia”. A través de ella se añora la presencia. Quizás a través de la carta se conversa con el ausente. Pero, tal vez no sea el verbo conversar el que mejor corresponda a la actividad propia de la escritura epistolar. Se conversa realmente en la presencia, pues hay un tiempo vivencial del diálogo, igual para todos aquellos que mediante la palabra sentencian y controvierten. El tiempo del cartearse es distinto, para no hablar del espacio, pues parece que su aprehensión en la existencia diaria del sujeto no se pone en duda. La carta está preñada de silencio. Para aquel o aquella que la escribe el tiempo importa poco, transcurre y ellos no se dan por aludidos, cada palabra pesa en el alma del que escribe, evocando al otro en su ausencia, su imagen, sus recuerdos. Con la pluma en la mano va colocando una a una las palabras en un acto de sutil curia para lograr penetrar, desde la lejanía, en el alma del ausente. La carta presupone la existencia de una segunda persona. En el cartearse no es suficiente la autoridad de primera persona⁴⁰.

38 Hemos insistido, en varias ocasiones, en la importancia de la reflexión filosófica de Ernest Cassirer para pensar los problemas de la modernidad. Basta llamar la atención sobre la Filosofía de las formas simbólicas, obra que desarrolla detallada- mente la idea de racionalidad simbólica.

39 Pedro Salinas, Defensa de la carta misiva, en El Defensor, Editorial Norma, Santa fe de Bogotá, 1995, p. 19.

40 En el marco de la filosofía y particularmente en la Filosofía de la Mente, es fundamental la reflexión sobre la primera persona. Esta alusión a la primera persona se orienta hacia una relación positiva con el otro, en la actividad de cartearse. Sobre la filosofía de la primera persona, véase entre otros textos, Donald Davidson, Subjetivo, intersubjetivo, objetivo, especial- mente los apartados primero y segundo.

Es necesaria pero no suficiente. No basta la presencia, es necesaria la ausencia. La carta se configura en y a través de la dialéctica presencia-ausencia. Dos momentos dinámicos, toda vez que lo que ahora es presencia luego será ausencia. La carta no solo remite a la noción de ausente como habíamos señalado al inicio de este apartado sino que se funda también en la presencia. En otra perspectiva filosófica se hace alusión a la relación entre primera y segunda persona. La carta es la exteriorización de un estado subjetivo, en un momento singular de la vida, donde se expresa el modo de sentir y de pensar, mediante la escritura y comunicado a otra persona en la distancia.

La carta es íntima, y, qué decir de la carta de amor. “Vermeer devuelve a las mujeres al gineceo”, entendiendo en lo más profundo la psique femenina, la preocupación por indagar su mundo interior y el recogimiento en su propio recinto. Es un pintor que utiliza la clausura de la mujer en el espacio para penetrar sus sentimientos. *La carta de amor* es sin igual, la representación de la intimidad llevada a su máxima expresión; que mejor objeto que una carta de amor para hacer de aquel interior una tipología de la intimidad femenina. Vermeer convierte sus mujeres en “universales”. Articula la intimidad del espacio con la intimidad propia de una carta de amor. Es la técnica de un cubo dentro de otro cubo. Un objeto-reliquia íntimo en una estancia de intimidad. La carta de amor guarda secretos. Quizá una de sus características, por no decir la más, es ésta que consiste en contener aquello que sólo él y ella han compartido o soñado, aquellos deseos íntimos, únicos, singulares que esperan hacerse realidad. Aunque la carta de amor, su contenido, sale de lo más profundo del alma y llega al otro convirtiéndose en un objeto compartido, “sigue viviendo en la intimidad de dos personas, crea una intimidad bipersonal”⁴¹. La complicidad mutua de los secretos de la carta de amor hacen de este objeto-reliquia un momento más profundo de la intimidad. ¿Qué verdadera carta de amor no esconde íntimos secretos? En ella los amantes van construyendo una forma de comunicación cifrada, a veces casi inentendible para un tercero, pero para ellos es la manifestación, la expresión del sentimiento. En *La carta de amor* aquella dama clausurada no tiene otro camino que depositar parte de sus secretos en su criada. Tal vez durante varios meses estuvo “refugiada en su soledad y para deleitarse a sus anchas evocaba la imagen” de aquel hombre que veía todas las tardes desde la ventana,

41 Pedro Salinas, El Defensor, Op. Cit. p. 64.



Mujer sentada tocando la espineta (Johannes Vermeer, 1670-1672)

apenas entre abierta, atravesando el campo abierto. “Pero cuanto más tomaba conciencia de su

enamoramiento, más esfuerzos hacia por reprimirlo, para que no se le notase y para ahogarlo”⁴². Al

42 Gustave Flaubert, Madame Bovary, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1982, p. 124. En esta nota se trata de sugerir una relación entre la concepción de Flaubert sobre la tragedia femenina, el amor y la obra de Vermeer. Por demás, un análisis detallado de ambas

obras creo que avanzaría en puntos de coincidencia, pues quizá la mujer en La carta de amor rompe con los campos establecidos por la relación matrimonial y busca la expresión verdadera de sus sentimientos íntimos.



Mujer con una jarra de agua (Johannes Vermeer, 1660–1662)

final sucumbe ante la pasión y decide soportar por conveniencia la mezquindad de la vida doméstica y matrimonial, pero también se aventura y arriesga un amor verdadero. La carta de amor es producto de la pasión. Expresa la posesión de la voluntad, que “anula su fuerza activa, privándole de su libertad y haciéndola cautiva”. La dama que recibe la carta de amor esta cautiva, no sólo en su espacio, en el recinto en donde habita y desde el cual mira a través de la ventana el mundo exterior, sino también por el poder del amor que la posee. Ella es esclava y cautiva de la tiranía del amor deseándolo más que cualquier libertad. ¿Para qué vivir libre y sin amor? Se establece la preeminencia del cautiverio amoroso por encima de la libertad sin amor; “se insinúa una ‘ética’ que presenta como valor máximo el cautiverio y la enajenación (amorosos), por encima de

la libertad”⁴³. En este estado de cautiverio el alma enamorada exhibe sentimientos, deseos, distintos a los que tiene en el ámbito de la libertad doméstica, matrimonial, propios de la vida familiar, y, él y ella se hacen más sensibles a los goces y caricias de su amor. La pasión amorosa, el cautiverio y la enajenación, de ninguna manera es un estado del alma imperfecto, de carencia y deficiencia. En esa perspectiva ese darse de la persona “por el embrujo de la pasión que domina, que una y otra vez le invita a abandonarse en la voluntad de quien es su dueño”, se manifiesta en la objetivación del objeto

43 Eugenio Triás, *Tratado de la Pasión*, Random House Mondadori, S.A., España, Barcelona, 2006, p. 31. Para una comprensión de la pasión y especialmente del amor-pasión, véase el bello ensayo de Triás. Estas reflexiones sobre La carta de amor están en deuda con las indagaciones filosóficas sobre la pasión realizadas por el filósofo español.

que polariza la tensión del enamorado. Desde el punto de vista positivo la pasión es actividad, expresa la puesta en acción del deseo que vive en el interior del sujeto⁴⁴. Ella siente hacia su enamorado una pasión que solo la muerte puede acallar; siente la necesidad de compartir, en los pocos momentos que su infeliz vida matrimonial le permite, con su verdadero amor, sueña con el amor-pasión que desborda los límites de lo establecido, lo estancado y sagrado⁴⁵.

Pero la carta de amor se funda en la escritura. Mediante la escritura amorosa se crea un universo simbólico que establece su independencia del mundo real, de la naturaleza, pues cautivos y tiranizados organizan su intersubjetividad a través de autoreferencias, acuerdos, significados que le dan sentido y sustento al amor-pasión. A través de la escritura el diálogo amoroso adquiere un grado superior de comunicación intersubjetiva. Afirmamos que la razón de ser de la carta radica en el límite espacial y temporal de la existencia humana. Es estar definido por nuestra naturaleza biológica el habitar en un instante y espacio determinados. A diferencia del lenguaje hablado, del susurro a la amante que requiere la presencia, la carta de amor nace, por el contrario, como producto de la soledad, mediante un proceso introspectivo. Además, aquellas palabras y signos por medios de los cuales se expresa el sentimiento, no están condicionados por el tiempo de la presencia; el lenguaje escrito se ancla en la temporalidad de la ausencia. “Estímulo mágico de la memoria, la escritura vence en su lucha contra el tiempo, por el hecho de resistir a la desaparición a la que está condenada la palabra nada más pronunciada. Porque, efectivamente, la voz viva, atada al hombre que la pronuncia, cae en el tiempo de la naturaleza humana y va pereciendo con ella”⁴⁶.

44 Para un análisis filosófico de la pasión y en particular el análisis histórico de dicha noción, véase el texto, ya mencionado, de Eugenio Triás. El señala: “Producir una distinción clara y tajante entre pasividad y pasión, o entre lo pasivo y lo pasional, constituye, como iremos viendo, uno de los objetivos conceptuales de este trabajo. En el cual se pretende pensar positivamente la pasión librando al concepto que este término recubre la precodificación acción/pasión en que espontáneamente se inscribe por razón de una implícita ideología filosófica infiltrada en el propio lenguaje corriente, *Tratado de la Pasión*, Op, Cit, p. 37

45 El modelo que nos permite construir una lectura de La carta de amor de Vermeer no es otro que el que se desprende del amor de Romeo y Julieta, el cual invade el alma de los dos, enajenando su libertad y voluntad y convirtiéndose en víctimas del tirano Amor.

46 Emilio Lledó, *El Surco del Tiempo*, Editorial Crítica, España, Barcelona, 2000, p. 57. Para un estudio detallado del mito platónico de la escritura y la memoria, véase también otro texto de Lledó titulado *El Silencio de la Escritura*.

Y es aquí cuando en el acto de la escritura, en el ir pesando cada palabra, cada oración, él o ella van adquiriendo cada vez más un conocimiento de sí mismos, de la verdad de sus sentimientos. La carta de amor es una búsqueda de la propia conciencia. “Cuántas veces se han dejado caer pensamientos en un papel, como lágrimas por las mejillas, por puro desahogo de ánimo, enderezados más que al destinatario al consuelo del autor mismo. Es ésta la forma esencialmente privada de la carta, la privadísima”⁴⁷. La carta de amor refleja las modificaciones experimentadas por el yo en el transcurso de la relación; cada vez son más cómplices e íntimas. En el ejercicio epistolar amoroso brota aquello que se siente, en una vía distinta a la razón, toda vez que ambos están cautivos y enajenados. Basta entonces una palabra, cifrada, para que la memoria haga el resto y recobren en el tiempo el goce y las caricias. La carta de amor vive en el recuerdo. Escrita, enviada a través de la criada, podrá leerse y llorar sobre ella, tal vez evocando la voz del amado. Exterior al que la escribió, ella en el acto de la lectura va transformando “la solitaria fortaleza del yo”. Volvamos a la mirada, porque la escritura, a diferencia de la voz que está ligada al olvido, se funda en la vista, en la mirada, adquiriendo así, su extraordinaria fuerza literaria. Los ojos inicialmente contemplan las líneas de la carta, después en un “tiempo interior”, ella va sintiendo “la voz que ha latido en la escritura” y resuena en su alma cautiva. Cobran mayor significación los ojos, la mirada, porque entre las prácticas de la lectura, ella prefiere la lectura en silencio, no la lectura en voz alta, la cual violaría la intimidad de la carta de amor. La lectura en voz alta, ligada al oído, a la voz y circunscrita a una temporalidad local, instantánea, no se constituye esencialmente en torno a la memoria, toda vez que el presente, el aquí y el ahora, no necesita de la memoria para su existencia. Es tal vez el olvido. El viento dispersa la voz y la onda sonora va degradándose en el fluir espontáneo de la dirección del tiempo. Pero la lectura en silencio, mediatizada por la soledad y marcada por la mirada, es la práctica predilecta para la carta de amor, que transgrede lo establecido y profana lo sagrado.

47 Pedro Salinas, *Defensa de la carta misiva*, Op. Cit, p. 27.

Literatura y colonia china en Colombia

Laberintos cuidados por dragones de hilo y lámparas de papel de arroz

LUIS CANTILLO¹



Después de la guerra entre China y Japón en la primera mitad del siglo XX, muchos ciudadanos chinos emigraron a Colombia, principalmente por el litoral del Pacífico.

«En la panadería una débil luz de neón pugnaba por brinconear en el aviso en forma de pagoda copiado de los puertos chinos. Titilaba lento del amarillo al rosado, sin encenderse más allá de la “P” de Luna Park, que así se llamaba la panadería de los Lan».

Medardo Arias Satizábal. *Jazz para difuntos*²

RESUMEN:

Este ensayo explora los rastros “chinos” en la literatura colombiana y también el campo de la producción literaria hecha por autores inmigrantes o de ascendencia china, cuyas obras o son bastante conocidas pero se desconocen las raíces chinas de sus autores o se conocen muy poco. A la par de este análisis, el texto ofrece un acercamiento a la historia de la colonia china en el Pacífico colombiano y contribución de sus descendientes en el ámbito cultural.

Palabras claves: colonia china en Colombia, migración china, literatura del Pacífico, Colombia pluriétnica, Buenaventura, Cali.

¹ profesor Universidad Externado Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Versión: 19 de marzo 2019.

² Arias Satizábal, Medardo (1993). *Jazz para difuntos*. Xajamaia editores, página 35. El título de este ensayo es una frase sacada de esta novela.

ABSTRACT

This essay explores the “chinese” traces in Colombian literature and also the literary production made by immigrant authors or of Chinese descent, whose works are either well known but the Chinese roots of their authors are not widely acknowledged or are very little known. Alongside this analysis, the text offers an approach to the history of the Chinese colony in the Colombian Pacific and the contribution of their descendants in the cultural sphere.

Key words: Chinese colony in Colombia, Chinese migration, Pacific literature, multiethnic Colombia, Buenaventura, Cali.

INTRODUCCIÓN: DE DRAGONES Y JAGUARES

El artista y cineasta Rodrigo Escobar-Vanegas (1975-), nacido en Jamundí en el Valle del Cauca, —un pueblo a escasos 24 kilómetros de Cali—, egresado de la Universidad Nacional y residente en Pekín hace ya más de una década, ha creado un bestiario en pintura titulado *Dragjag*, una palabra compuesta entre dragón y jaguar, haciendo visible de una manera plástica la interacción y tensión entre ambas culturas. Esta imagen es una buena metáfora para visibilizar a nuestros dragones y jaguares del Pacífico colombiano que desde hace más de un siglo forman parte de la gran familia multicultural colombiana y cuyos descendientes, como veremos, han enriquecido nuestro panorama cultural y sin embargo, poco conocemos de su historia y legado.

El presente ensayo se enfoca, por un lado, en explorar los rastros “chinos” en la literatura colombiana, aquellos “otros” de nuestra cultura mestiza primordialmente de blancos, negros e indígenas, concentrándose particularmente en las novelas *Jazz para difuntos* (1993) de Medardo Arias Satizábal (1956-) y *Cuando suena la brisa* (2016) de Julián Chang (1977-), cuyas obras nos revelan una Colombia más multicultural donde esos “otros” son parte ya de “nosotros”; por otro lado este texto es una investigación acerca de la historia de la colonia china en el Pacífico colombiano y la producción literaria —entendida en un sentido amplio que abarca poesía, novela y crítica de arte— hecha por estos dragones y jaguares, cuyas obras o son bastante conocidas pero se desconocen las raíces chinas de sus autores o se conocen más bien poco. Del primer caso tenemos las canciones del com-

positor y poeta Pedro Chang (1946-2001); y del segundo, el libro *The city of musical memory* (2002) de Lise Waxer Yip (1965-2002), una etnomusicóloga china-canadiense —casada con el escritor colombiano Medardo Arias Satizábal—, quien vivió en Cali y escribió acerca de por qué esta ciudad se convirtió en “la capital mundial de la Salsa”.

No se incluyeron novelas que tienen lugar en China como *Hotel Pekín* (2008) de Santiago Gamboa (1965-) o crónicas de viaje como *Octubre en Pekín* (2001) del mismo autor, o la autobiografía novelada *En China dos veces la vida* (2016) o *Adiós a Pekín* (2017) ambas de Enrique Posada Cano (1940?-) acerca de sus experiencias como traductor y diplomático en China; tampoco el libro de cuentos *Ojos rasgados* (2018) de Elena Li Chow, autora taiwanesa-colombiana quien después de vivir dos décadas en China, regresó a su país adoptivo Colombia.

BUENAVENTURA: LA MEZCLA ENTRE EL ORIENTE Y EL TRÓPICO

A finales de noviembre en la radio comienza a sonar un clásico jingle que anuncia la llegada de la Navidad, una canción dulce y tierna cuyas palabras, pareciera, nos han acompañado desde siempre y que nos prepara para las fiestas decembrinas:

“Felicidad
es todo aquello que se brinda sin reservas,
una flor, un beso, la ternura del amor.
La navidad
es todo aquello que nos hace recordar
que la vida es bella que diciembre es amor...”

Compuesta a comienzos de la década de 1990 para la empresa de café Águila Roja y originalmente con la voz de la cantante caleña Isadora (1953-), este jingle ha sido proclamado como uno de los más recordados y vigentes del ámbito publicitario nacional³; y al igual que los tradicionales villancicos, ya forma parte de la banda sonora de nuestra navidad colombiana. Aunque muchas personas recuerdan su música y letra, pocas saben que el autor fue Pedro Chang (Buenaventura 1946 - Cali 2001), un prolífico poeta, compositor y publicista, hijo único del matrimonio de la colombiana Astrid Barrero con el cantonés Pedro Antonio Chang. Pedro hijo

³ “De año nuevo y navidad...”: los jingles navideños que están en la memoria de los colombianos. Revista Semana, 11/28/2018 <https://www.semana.com/cultura/articulo/los-jingles-navidenos-que-estan-en-la-memoria-de-los-colombianos/592614>

formó parte de una generación de poetas vanguardistas de Cali, que influenciados por el grupo de los llamados *Nadaístas* revolucionaron las letras colombianas con un lenguaje más directo, onírico y mordaz. Pedro Chang fundaría más adelante el grupo los *Mefíticos*, en sus palabras: «Se abrió un hueco "Beat" a la poesía, le prendimos velas a Henry Miller, a los surrealistas y a uno que otro nadaísta. Desafiamos lo convencional, compartíamos en la cafetería universitaria con vagabundos y prostitutas para hacerlos probar los manjares de la sabiduría.»⁴ En el colegio, Chang conoció a José Mario Arbeláez Ramos (1940-), más conocido como J. Mario (léase *Jotamarío*), quien con el paso del tiempo sería uno de los poetas más representativos del grupo *Nadaísta* después de la trágica muerte de su fundador Gonzalo Arango (1931-1976). Pedro Chang retrataría a su amigo J. Mario como: «Delgado como un verso de Rimbaud, callejero, enamorado, embajador del Barrio Obrero, usaba las banquitas del colegio para chicaniar con sus extraños conocimientos. ...Con J. Mario empezaron muchos a creer que existía un mundo distinto más allá de los límites de la carrilera del tren.»⁵

Un sentido de mundo más grande y cosmopolita, es precisamente lo que se vivió durante un tiempo en la ciudad natal de Pedro Chang, Buenaventura, destino final de la carrilera del tren y el puerto más activo que tiene Colombia. El escritor bonavereño Medardo Arias Satizábal (1956-) la describe así: «la vieja Buenaventura con sus casonas de piso de guayacán y balcones de chachajo... Puerto con una población extranjera permanente, 37 consulados, cuatro teatros, cinco clubes sociales, tres periódicos, biblioteca municipal y crematorio de basuras traída por los gringos de la Raymond.»⁶ En 1925 el abogado Jorge Cruz (1898-1988) en el semanario *El Escudo* de Buenaventura escribió una reseña descriptiva del puerto: «Geográficamente, la ciudad es una isla. El agua, mansa y buena, la estrecha con fruición. Una calle principal y pocas transversales. Lluve porfiadamente, y la lluvia es ahí imperiosa necesidad... En la bahía, buques de diferentes nacionalidades, guardacostas, lanchas, potrillos y veleros que a la distancia, guiados por Eolo, fingen gaviotas jugueteando en el mar.»⁷ En la primera mitad del siglo XX, esta ciudad disfrutó de una época dorada, donde no solo entraban y

4 Chang, Pedro (2000). Cali no te vayas, auto-publicación.

5 Ibid.

6 Entrevista personal a Medardo Arias Satizábal. Enero 3, 2018.

7 Cruz, Jorge (1925). Ciudades de Colombia: Buenaventura. Semanario *El Escudo*. 30 de agosto 1925.

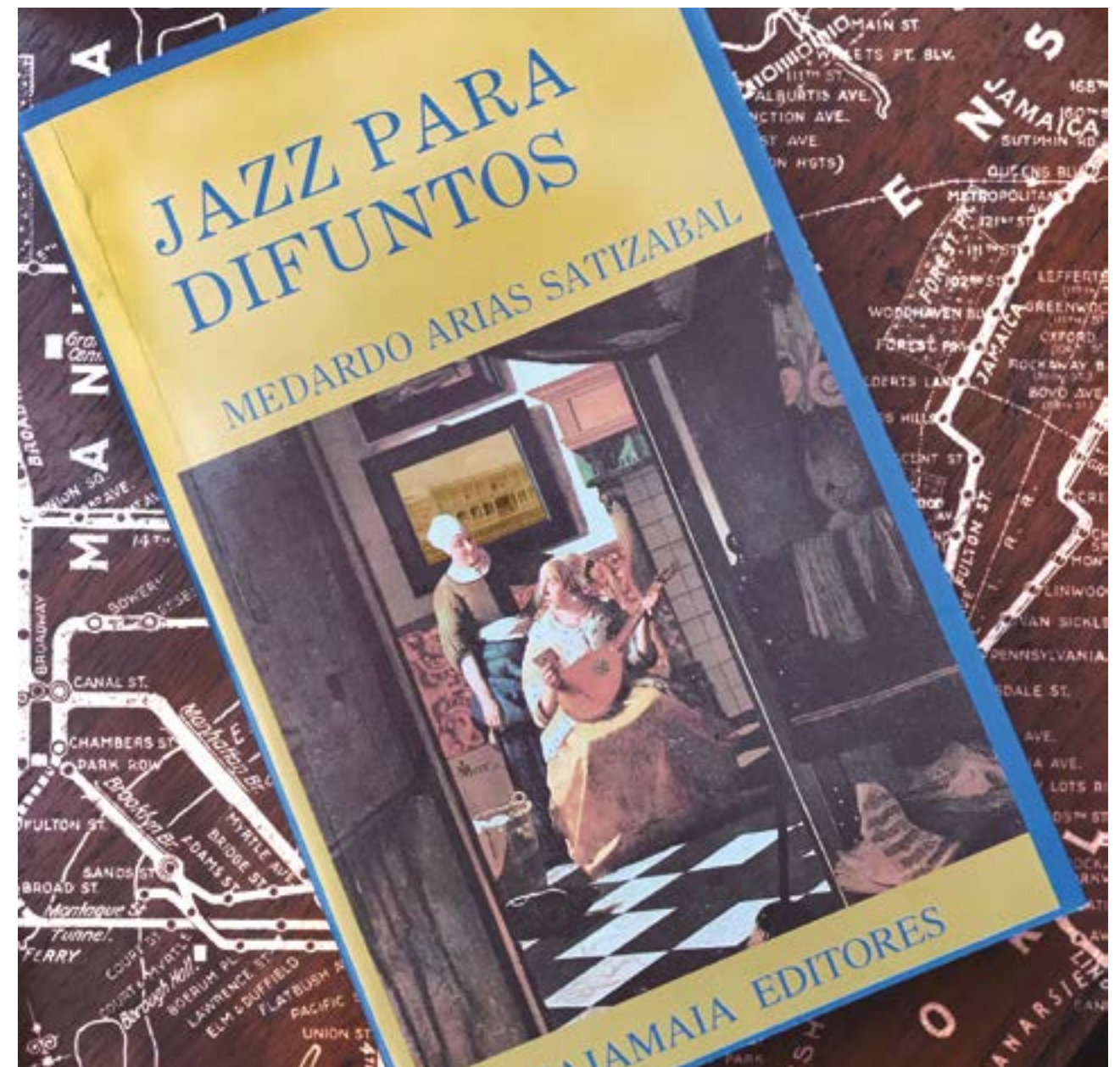
salían la mayoría de mercancías del país, sino que además arribaban cruceros turísticos y era ruta obligatoria de pasajeros del interior con rumbo a los Estados Unidos o Europa. Hoy en día, ese pasado brillo dejó de existir y la vieja Buenaventura que retrataron los escritores quedó en el pasado para darle paso a una ciudad que intenta sobrevivir a la violencia en medio de las enormes riquezas que a su puerto llegan. Aún así podemos ver los vestigios del cementerio chino y de la casa "Colonia China", ambos abandonados y que, sin embargo, nos dan testimonio del pasado multicultural y el esplendor que vivió la ciudad en otros tiempos.

Abraham Yip Madrid (1935-1997), un escritor e historiador autodidacta de ascendencia china, nacido y criado en Buenaventura, —a quien poco se le conoce en el resto del país—, en un texto titulado *Apartes históricos de Buenaventura* (1988) escribió lo siguiente acerca de la comunidad china de los años treinta: «Como al igual la colonia de extranjeros más numerosa era la china, siendo los asiáticos que más estaban aportando al desarrollo comercial del puerto: Manuel Ku, Víctor Choís, Félix Choís, Gorge Sitú, Luisindo Hung, Abraham Yip, Bayan Yung, José Lam, Carlos Fong, Alejandro Cheng, Marcial Fong, Carlos Chele, Pablo Van.»⁸ Por la misma época en el semanario *El Escudo* de Buenaventura, no solo encontramos avisos publicitarios de almacenes chinos como: «Asiática Comercial Co. Inc. Buenaventura. Gran almacén de abarrotes. Ventas por mayor y al detal. Surtido completo y permanentemente renovado. Se atienden pedidos de fuera de la ciudad. Precios sin competencias»⁹, sino incluso hay una carta abierta titulada *Habla un chino* (1925) que está firmada por Luis G. Mock y José C. Collazos, y se trata de una petición dirigida al Gobernador del Departamento del Valle, donde se le pide que debería remover al alcalde de Buenaventura:

«Apoyados en razones poderosas que habrán de persuadir a usted, venimos, los que suscribimos el presente memorial, de la manera más respetuosa a pedir de su autoridad la remoción del señor José Ignacio Hormaza N., del puesto de Alcalde que actualmente ejerce en este Municipio, por tenerlo como elemento oficial en un concepto que en nada hace honra a la administración de usted... Aquí necesitamos hombres serios, ecuanímenes en la administración de justicia. Hombres acreedores a las simpatías por su aporte y su

8 Yip Madrid, Abraham (1990). ¡Golpe en la resaca! Cali: Editorial Pacífico. Página 226

9 Semanario *El Escudo*. Buenaventura 30 de agosto de 1930



En la novela del escritor Medardo Arias Satizábal aparece por primera vez en la literatura colombiana la referencia de la migración china en el Pacífico.

labor progresista, no individuos acicalados y pedantes cuya labor únicamente es la de firmar la nómina de cada mes.»¹⁰

Los puertos de Buenaventura y Tumaco en el Pacífico colombiano junto con el puerto de Barranquilla en el Caribe, fueron los lugares donde más se asentaron inmigrantes chinos y de otras culturas que llegaron en busca de mejores oportunidades para prosperar. En el caso de la colonia china, la primera migración llegó alrededor de 1854 a trabajar en

10 Semanario *El Escudo*. Buenaventura 1 de junio de 1925

el ferrocarril interoceánico de Panamá cuando esta región era todavía parte de la República de Colombia¹¹. «Finalizada la obra, unos años después, algunos se trasladaron a otros lugares del territorio colombiano: Barranquilla, su principal destino, luego Cartagena y Buenaventura, en donde se dedicaron al comercio al detal de mercancías [y restaurantes]. Esa fue la razón por la cual pululó la comida

11 Siu, L. C. D. (2005). Memories of a future home: Diasporic citizenship of Chinese in Panama. Stanford, California: Stanford University Press.



El autor caleño Julián Chang, representa bien desde la literatura estos procesos migratorios de la cultura colombiana. Hijo del poeta y publicista Pedro Chang, es nieto de uno de los pioneros de la colonia china en Buenaventura.

china en las costumbres alimenticias del Caribe»¹², escribe la célebre chef Leonor Espinosa (1963-), en su libro *Lo que cuenta el caldero* (2018), acerca de las heterogéneas cocinas colombianas y se dice que Gabriel García Márquez (1927-2014) afirmó que en Barranquilla se come el mejor arroz chino de Colombia¹³.

En nuestro país poco se ha escrito acerca de la inmigración china al Pacífico colombiano, por tal motivo en 2018 como editor de la revista *Amigos de China*¹⁴, decidí invitar a un grupo representativo de personas de ascendencia china de la ciudad de Cali, entre ellos al escritor Julián Chang (1977-), hijo mayor de Pedro Chang; escribió acerca de su historia familiar:

«Alfonso Hung, quien llegó desde la China con mi abuelo, a principios de los años cuarenta. Aquel me

contó que mi abuelo, asentado en Cantón, se vio asediado, como varios de sus coterráneos, por causas políticas. Su esposa fue asesinada, en épocas que tenían a Chiang Kai-shek como protagonista de las disputas. Por eso se convirtió en uno de los abandonados de la emigración china a Buenaventura. Llegó sin hermanos, con algunos primos. Me dijo aquel hombre, que hurgando entre un globo terráqueo, les pareció que el puerto del Pacífico colombiano podía tener similitudes con Cantón. Se aventuraron a embarcarse en la travesía y no se equivocaron, pues la adaptación se llevó a cabo con decoro, a pesar de lo disímil de las culturas.»¹⁵

No exagera don Alfonso Hung cuando habla de la similitud geográfica entre Cantón y el Pacífico colombiano, de hecho los puertos de Hong Kong y Buenaventura son ante todo islas y ambos lugares padecen de un alto índice de humedad a lo largo de todo el año. Por otro lado, la nieta de don Alfonso Hung, la periodista y actual directora de Cali TV, Pilar Hung (1967?), agrega: «El Pacífico colombiano se presentaba como una gran

15 Chang, Julián (2018). Pedro Chang o en busca de las raíces. Revista Amigos de China No.16

12 Espinosa, Leonor (2018). Lo que cuenta el caldero. Grijalbo

13 Wu Meishi. Un arroz no tan chino. Periódico El Punto. Barranquilla, 2018.5.28

14 Publicación anual de la Asociación de la amistad Colombo-China de Bogotá: http://colombochina.org.co/cc2017/wp-content/revistas/Revista_edc16_Web.pdf

alternativa de trabajo para agricultores, mineros, cocineros y obreros que abandonaban su país en busca de nuevas oportunidades y asfixiados por el hambre, la superpoblación, las dificultades económicas.»¹⁶

La inestabilidad en China debido a la pugna por el poder entre republicanos y comunistas, sumado con la agresión que la invasión japonesa infligía, son factores que también comparte la historia y emigración del abuelo de la artista y curadora de arte Yolanda Choís (1987-): «Francisco [mi abuelo] migró de una China en conflicto, donde había hambre y ocupación del territorio; todo alrededor de él es un enigma en mi familia debido a que él abandonó Colombia tras la muerte trágica de su hija mayor, mi tía, por la cual yo llevo el nombre de Yolanda; entonces lo que cuento está atravesado por el halo de un personaje muy lejano para mí. Ese enigma se construye a pedazos, se habla de él montado en un barco de migrantes chinos buscando la suerte en algún lugar del continente americano. La parte más cautivante de imaginar ese trasiego es cuando pienso su paso por el Caribe, el barco en el que navegaba paró en Cuba donde hay otra colonia china numerosa, pero él no quiso quedarse ahí; también paró en Panamá y aunque para la época ya había una fuerte migración china como bien sabemos, tampoco quiso quedarse, parece que Buenaventura era el último destino de esa nave y ahí desembarcó»¹⁷. Esta memoria que escribe Choís es una historia desgarradora y esa ruptura cultural, voluntaria o involuntaria, es una característica que comparten varias familias y, como veremos más adelante, será un trasfondo latente de la novela *Cuando suena la brisa* (2016) de Julián Chang.

Entre las pocas personas que le ha dado visibilidad a la historia y legado de la colonia china en el Pacífico colombiano, está el escritor y columnista del periódico El País de Cali, Medardo Arias Satizábal¹⁸. Su primera novela, *Jazz para difuntos* (1993), tiene lugar en la Buenaventura de su niñez, durante esa *belle époque* que disfrutó el puerto, cuando compartían ciudadanos y vecinos de todo el mundo. La novela cuenta la historia de Jeremy Early, un norteamericano quien llega a Ibiza, —el nombre ficticio del puerto—, a trabajar para la compañía *Grace Line* de transporte marítimo. Si Macondo es

16 Hung, Pilar (2018). Del abuelo y otras historias. Revista Amigos de China No.16

17 Choís, Yolanda (2018). 15 rue padre Joao Climaco. Revista Amigos de China No.16

18 Arias Satizábal, Medardo (2016). De China a Buenaventura. Periódico El País, Diciembre 16, 2016.

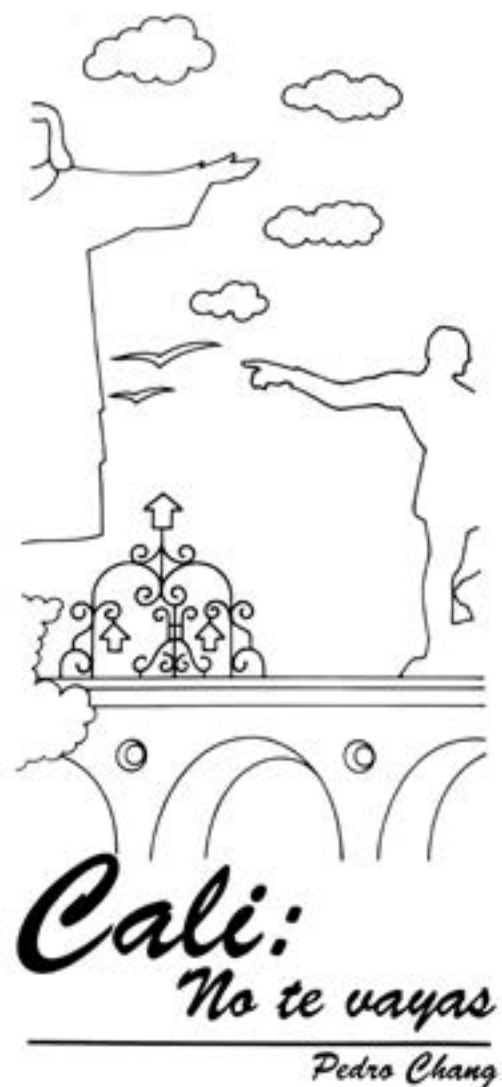


La novela Cuando suena la Brisa de Julián Chang, describe a Cali como una ciudad hedonista donde jóvenes estas tocados por la música y el ludismo.

la cara visible de la literatura colombiana, Ibiza sería su cara oculta pero no menos brillante. Tanto Macondo como Ibiza están inspirados en esos primeros pueblos proto-industriales de comienzos del siglo XX donde extranjeros y locales compartían la vida en condiciones diferentes, segregados y solamente en las zonas grises y de tolerancia se mezclaban sin barreras. En *El amor en los tiempos del cólera* (1989) de Gabriel García Márquez, los chinos son personajes pasajeros «que pasan viviendo en chino, proliferando en chino, y tan parecidos los unos a los otros que nadie podía distinguirlos»¹⁹ y en la novela *La nieve del almirante* (1986) de Álvaro Mutis (1923-2013), un marinero tiene un romance con una china, pero en página y media ella sale de la novela²⁰. En cambio, en la novela de Arias los chinos son actores, seres queridos y amigos que sí llevan nombre. Por ejemplo, algunos de los personajes de la novela son Rosario Lan y su padre

19 Checa-Artasu (2007). Hacia una geografía de las primeras migraciones chinas en el Caribe, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona. Número 12.

20 Mutis, Álvaro (1986). La nieve del almirante, Bogotá: Editorial Norma 1987. Página 39



Yu Lan, el panadero de Ibiza, que de hecho están inspirados en la familia de don Pablo Van, dueño de la panadería "Central" de Buenaventura, cuyos hijos fueron compañeros de colegio del autor²¹. En la siguiente escena de la novela, Arias nos describe el espacio interior de la panadería: «Rosario la hija mayor de Yu, despachaba tras el mostrador. Permanecía sonriente tras la caja registradora, tirando a veces de la cuerda que abría una ventanita secreta en el cielo raso por donde su padre le hablaba. Había siete puertas para subir a la casa desde la panadería. Sólo los Lan sabían a donde conducía cada una de ellas, laberintos cuidados por drag-

21 El hijo menor, Pablo Van Wong (Buenaventura 1957 - Cali 2013), con el tiempo se convirtió en uno de los artistas de arte contemporáneo más representativos del Occidente colombiano.

ones de hilo y lámparas de papel de arroz»²². En otra escena, el protagonista Jeremy Early está con su amigo Randolph en el barrio chino de Nueva York y Jeremy le comenta acerca de su querido amigo Yu Lan: «...si conocieras a Yu, el panadero de Ibiza. ¡Es encantador!; antes de viajar me hizo fiesta de ostras con su hija Rosario. Debes ir a la isla. Te presentaré amigos...»²³. En una entrevista, Medardo Arias me comentó que estas imágenes están inspiradas en recuerdos de su infancia; agrega que en ocasiones la familia Van regalaba canastas de pan al colegio, un gesto muy generoso, quizás siguiendo tradiciones confucianas para agradecer el trabajo del plantel educativo y estimular los esfuerzos de los estudiantes. La colonia china en la cercana ciudad de Cali, también se distinguió por sus actos solidarios: en el año 1937 ayudaron a reunir fondos para terminar de construir el gran monumento de las *Tres Cruces* que hoy adorna la cima del cerro occidental de la ciudad.²⁴

Cali, ciudad equivocada

«Enclavada en el valle del Río Cauca está Santiago de Cali. Una cadena de montañas rocosas con el nombre de Los Farallones la limita hacia el occidente. En uno de sus cerros se alzan tres cruces de concreto con el antiguo propósito de espantar los ímpetus del diablo». Julián Chang. *Cuando suena la brisa*²⁵

Más conocida por su nombre corto, Cali, la capital del departamento del Valle del Cauca, para mediados del siglo XX disputaba el segundo puesto como la ciudad más poblada e industrial colombiana. Hoy en día es llamada a ser la ciudad verde del país y se le conoce como "La sucursal del cielo" y "La capital mundial de la Salsa", por ser una de las ciudades más amables para vivir y por haber hecho propio ese ritmo musical antillano.

Pedro Chang le cantó en varias ocasiones a su ciudad adoptiva que él definió como «ciudad equivocada (que nació sin mar y con montañas), que se empalaga de caña de azúcar, que había aceptado sin condiciones a los hijos de la violencia campesina; Cali buscaba su ruta, su definición y con su brisa, su sol y su cielo daba un espacio

22 Arias Satizábal, Medardo (1993). Jazz para difuntos. Xajamaia editores. Página 71

23 Arias Satizábal, Medardo (1993). Jazz para difuntos. Xajamaia editores. Página 124

24 Arias Satizábal, Medardo (2018). La saga de los Choís. Revista Amigos de China No. 16

25 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros. Página 9



El notable crítico de arte Miguel González, hace parte también de la diáspora china que llegó por el Pacífico colombiano. Desciende de la familia Hung.

ideal para tener sin timideces su propia propuesta»²⁶. Podríamos decir que esa búsqueda de identidad tomó fuerza alrededor del año 1971, cuando Cali fue sede de los VI Juegos Panamericanos —Pedro Chang compuso la canción oficial *Cumbia Panamericana* y diseñó el personaje *Víctor Panamericano*—, y además la ciudad celebró la primera Bienal de Artes Gráficas en el entonces recién fundado Museo de Arte Moderno La Tertulia. Precisamente acerca de ese punto de inflexión histórica, el actual curador del hoy llamado Museo La Tertulia, Alejandro Martín, opina lo siguiente:

«Antes de 1971 Cali era una ciudad pequeña, con pretensiones de modernidad, que atraía a extranjeros por su cercanía con el Puerto [de Buenaventura] y que estaba viviendo unos procesos culturales muy fuertes que se iniciaron en el año 1956, cuando se abre el Club Cultural La Tertulia [y el Teatro Experimental de Cali]. El año 71 significó el clímax de todos esos procesos y el salto de Cali hacia una ciudad moderna.»²⁷

26 Chang, Pedro (2000). Cali no te vayas, auto-publicación

27 Ospina, Yefferson (2017). ¿Qué pasó en 1971 en Cali que cambió la historia de la ciudad para siempre? Periódico El País de Cali, Julio 16, 2017

Casualmente en 2018 en el Museo La Tertulia se llevó a cabo la exposición *Cali 71, ciudad de América: Entre proyecto y realidad*²⁸, donde se hace visible ese encuentro entre arte, deporte y política, y donde juega un papel crucial la vibrante escena artística juvenil que empezó a incubarse en torno al proyecto *Ciudad Solar*, donde un joven caleño de ascendencia china sería uno de sus principales protagonistas, el crítico y curador de arte Miguel González Chaves [Cheung] (1950-).

Activa entre los años 1971-1973, *Ciudad Solar* fue un espacio independiente y cooperativa artística, situada en «una casa de dos pisos, 15 cuartos y dos patios, que había sido convento de monjas en el centro [de Cali]»²⁹. Fundada por Hernando Guerrero (1948-) y un grupo de jóvenes caleños, con la misión de «promover proyectos de creación en artes plásticas y gráficas, fotografía y cine»³⁰, este

28 Exposición Cali 71, ciudad de América: Entre proyecto y realidad. Curaduría: Katia González y Alejandro Martín. Museo La Tertulia, 09 Nov 2016 - Mayo 2019. <http://www.museolatertulia.com/museo/exposiciones/cali-71-ciudad-de-america/>

29 Arango Restrepo, Clemencia. La cura del curador -- Entrevista a Miguel González. Periódico El Tiempo, 31 de marzo 2014.

30 Estatuto de "Ciudad Solar" (1971). Manuscrito, cortesía de Her-

espacio se convirtió rápidamente en el epicentro artístico de la ciudad. Uno de sus miembros fue Miguel González, su segundo apellido es “Chaves” originalmente “Cheung”. Aunque su madre nació en Colombia su familia materna proviene de Zhongshan (中山市) en Cantón —ciudad donde nació Sun Yat-Sen (1866-1925), el padre de la China moderna—. Miguel González ha sido uno de los gestores culturales más influyentes de la región e incluso de nuestro país; es uno de los llamados “Cuatro evangelistas” del arte contemporáneo, un rótulo que agrupa a cuatro visionarios y promotores del arte que desde la década del 70 expandieron el camino forjado por Marta Traba (1930-1983), y juntos ayudaron a formalizar el trabajo de “curador de arte” en nuestro país³¹.

Ciudad Solar fue un semillero de artistas y sirvió de plataforma para el desarrollo de varias figuras, entre ellos: los cineastas Carlos Mayolo³² (1945-2007) y Luis Ospina (1949-); el fotógrafo Fernell Franco (1942-2006); y el legendario escritor Andrés Caicedo (1951-1977), quien había sido compañero de pupitre de Miguel González en el colegio³³. En el estatuto de fundación de *Ciudad Solar* está registrado que Miguel González era el relacionista público de la institución, pero su principal aporte fue dirigir la Galería de Arte donde realizó exposiciones de artistas de la talla de Óscar Muñoz (1951-), Ever Astudillo (1948-2015), Beatriz González (1938-), entre otros. Además complementaba esta labor con su trabajo de crítico de arte para el periódico local. Miguel González era tan bueno haciendo su trabajo y gestión, que Hernando Guerrero, el fundador de *Ciudad Solar*, pensó que estaba tomando demasiado protagonismo y decidió echarlo. Guerrero en retrospectiva dice que ese fue uno de sus principales errores y el inicio de la decadencia del proyecto³⁴.

nando Guerrero, ICAA Digital Archive.

31 Los Cuatro evangelistas son: Miguel González, Eduardo Serrano, Álvaro Barrios y Alberto Sierra. Activos en las ciudades de Cali, Bogotá, Barranquilla y Medellín respectivamente. Juntos continuaron y expandieron desde otras perspectivas el trabajo de crítica y curaduría que había iniciado Marta Traba en nuestro país. Para mayor información ver: Wills, María (2018). Los Cuatro evangelistas, procesos de consolidación de la curaduría en Colombia. Bogotá: Editorial Planeta.

32 Miguel González trabajó en varias películas de Carlos Mayolo y llegó a trabajar como asistente del director de arte de la película *Cobra verde* (1987) que fue filmada en Cali con el actor Klaus Kinski (1926-1991) y dirigida por Werner Herzog (1942-).

33Caicedo, Andrés (1973). Carta a Miguel González, en: Andrés Caicedo cartas de un cinéfilo. Cuadernos de Cine Colombiano, Cinemateca Distrital, 10.2007

34 Ospina, Luis (2015). Todo comenzó por el fin. Documental

La obra crítica de Miguel González es bastante extensa, gran parte de su producción se ha recopilado en una serie de libros entre ellos el tomo titulado *Cali: visiones y miradas* (2007) dedicado a artistas caleños o que hicieron de la ciudad su base. De este libro quiero destacar un texto relevante, acerca de la obra del escultor colombiano de ascendencia china, Pablo Van Wong (Buenaventura 1957 - Cali 2013), a propósito de su primera exposición individual en 1996 en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, lugar donde Miguel González era el curador principal en aquella época:

«Pablo Van Wong ha preparado varios trabajos a fin de ilustrar sus recientes preocupaciones. Aunque la oxidación y los elementos en permanente cambio continúan acompañando su lenguaje, es el oro el que unifica los conjuntos, dando una aparente apariencia de fasto... Pablo Van Wong opone miseria, violencia y abandono a un pulcro acabado en laminilla de oro, potenciando su alegoría y generando contrapuntos y el exterminio como fuentes de su poesía macabra y de sus argumentos contundentes aunque sutiles. Sus trabajos entrañables escudriñan la condición humana y al tiempo se valen del objeto dislocando sus funciones»³⁵.

Una de las características de la obra de Van Wong eran sus títulos caprichosamente largos para el mundo del arte, González escribe:

«El artista insiste en largos títulos poéticos que involucran todo el repertorio de su fina sensibilidad y los recursos más diversos que demuestran su fantasía y capacidad inventiva. Obras como Llegará la noche y en caballos blancos alados arremeterán los dioses luminosos galardonados, solucionada en cajas de conserva, vidrios, metales, terciopelo y polución en combustión, redimen el objeto y generan ficciones científicas, señalando la fragilidad y el paso del tiempo como elementos estáticos. Volverán a despertar y todo lo bello no habrá sido más que un fugaz momento de exaltación, quince piezas en forma de cascos de soldados elaboradas en hierro, con clavos oxidados y laminados en oro, ironizan en torno a la apariencia y esencia»³⁶.

Escogí los anteriores extractos para apreciar tanto el análisis de González como la poesía de Van Wong. Por lo que he podido investigar acerca de la obra de Van Wong, son pocos los textos que

35 González, Miguel (2007). Cali: Miradas y visiones. Alcaldía Santiago de Cali.

36 González, Miguel (2007). Cali: Miradas y visiones. Alcaldía Santiago de Cali.



Ese mundo de Cali tomado por jóvenes que hacen cine y salen en las tardes a disfrutar de la brisa en los años 60 y 70 fue plasmado inicialmente en la literatura por Andrés Caicedo Estela. Julian Chang describe en su novela la Cali de hoy.

hablan de sus raíces chinas y en general se asume que Van Wong era un artista colombiano creando obra acerca de la realidad de nuestro país.

La herencia cultural asiática no es tan evidente pero si es algo muy personal y latente tanto para Van Wong como para González. Por ejemplo la tía materna de González, doña Ninfa Chaves[Cheung] de Chois, —quien es una figura materna a raíz de la temprana partida de su propia madre—, vive en un apartamento amoblado con finos muebles y decoración china. Su esposo fue un emprendedor inmigrante chino quien llegó a Colombia vía Perú; en una entrevista me cuenta que su padre intentó enseñarles caligrafía pero por falta de juicio y poco uso práctico en la Colombia de entonces, ella y demás párvulos con el tiempo desistieron de las clases. Agrega, que a lo largo de los años siempre mantuvieron contacto con sus familiares en Hong Kong pero desde hace un tiempo, desafortunadamente, esta comunicación se interrumpió. Su hijo Jorge Chois, un ingeniero aficionado a la cocina, guarda como un tesoro una libreta donde su padre escribió a mano todas las recetas chinas que sabía preparar. Por otro lado, Fanny Van Wong, hermana mayor de Pablo, me cuenta que su padre Pablo Van nació en Colombia y su madre en China. Fanny de pequeña aprendió hablar cantonés y para ella la buena cocina china y tomar té son rituales exquisitos para compartir y celebrar en compañía. Pab-

lo Van Wong en una entrevista que le hicieron en 1996, menciona la influencia que las filosofías orientales del *Tao* y del *I Ching* ejercen en su proceso creativo³⁷; y por su parte Miguel González, aunque habla poco de este tema, me cuenta que en unas vacaciones pudo realizar la peregrinación a conocer China; al ser él un espectador profesional de opera, disfrutó *in-situ* de siete maratónicas horas de una función de Ópera de Pekín, para sorpresa y admiración del guía turístico.

Por las observaciones anteriores, podemos deducir que la colonia china que llegó a Colombia en la primera mitad del siglo XX, de una manera u otra experimentaron una pérdida gradual de identidad asiática, pero por otro lado supieron adaptarse y prosperar con decoro en la sociedad colombiana, atesorando lo mucho o poco que heredaron de sus ancestros. La periodista Pilar Hung lo sintetiza así: «De ese aventurero joven [Alfonso Hung], que a comienzos del siglo veinte llegó a Buenaventura, buscando crear y vivir sueños llenos de un futuro seguro... quedaron 8 hijos, 33 nietos y más de 30 bisnietos. Como un homenaje a su memoria y para que la historia china en mi familia continúe, mis hijos llevan por nombre Han Yu y Yat Sen»³⁸.

37 Mejía, Elvia Beatriz. Pablo Van Wong: documental de la serie Rostros y Rastros, Universidad del Valle, 1996

38 Hung, Pilar (2018). Del abuelo y otras historias. Revista Amigos



La creación del grupo cultural Ciudad Solar, comprometió a artistas caleños, como Hernando Guerrero, Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, entre otros. Hoy es un recuerdo de ese tiempo feliz de las vanguardias.

CUANDO SUENA LA BRISA

En 2016, Julián Chang debutó como escritor con la novela *Cuando suena la brisa*³⁹, quizás la única publicada en nuestro país donde el protagonista principal es un colombiano de ascendencia china, un detalle que podría pasar desapercibido, pero para quienes leen con atención aquellos pasajes donde se revela el pasado familiar del protagonista, quizás estarán de acuerdo que son de los apartes más conmovedores que tiene la novela y revelan una dimensión multicultural y caleidoscópica de nuestra sociedad colombiana que apenas empezamos a reconocer.

La novela gira entorno a Emilio Salgado y su grupo de amigos que nacieron en la década de 1970 y llegan a la mayoría de edad en la notoria década de los años noventa, cuando Cali era azotada por una ola de violencia producto del narcotráfico.

Tres líneas narrativas entrecruzadas componen los hilos conductores de la novela: un primer hilo es una historia a modo de *flashback* que tiene lugar en la década de los 90, cuando estos jóvenes están en la transición del colegio a la universidad; el presente de la novela es la noche del 24 de julio de 2004, cuando este grupo de amigos se reencuentran para celebrar y conversar de cómo han cambiado las cosas; y finalmente una serie de historias de espanto inspiradas en leyendas populares que le dan un matiz de novela de misterio. Entre cada capítulo a modo de viñetas encontramos unos poemas —estilo haiku— escritos por el protagonista Emilio Salgado quien, como veremos más adelante, es quizás un *alter ego* del autor ya que el trasfondo del protagonista está inspirado en la historia familiar del autor y juntos poseen una afinidad en escribir composiciones poéticas “milenarios con aroma a caña”⁴⁰.

40 En la dedicatoria del libro Julián Chang me escribió: “Para Luis Cantillo: Rastreador de haikus milenarios con aroma a caña”. Enero 17 de 2018.

de China No.16

39 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros.

Cuando suena la brisa pertenece a la tradición de literatura urbana caleña que representa Andrés Caicedo con su novela ¡Que viva la música! (1977); ambas novelas buscan dejar huella en el tiempo de una generación particular; historias de jóvenes que en su proceso de paso a la edad adulta se apropian de la ciudad y se atreven a cruzar diferentes ámbitos sociales. La música juega un papel protagónico como fuerza creativa, referente nostálgico y banda sonora de la historia. Por ejemplo, al comienzo de la novela el protagonista Emilio Salgado tiene con sus amigos un grupo de rock-fusión y le componen una canción homenaje al “chontaduro”, esta fruta característica del Pacífico colombiano que generalmente venden en las calles afrodescendientes, y de esta manera sutil celebra la cultura afrocolombiana que en las últimas décadas ha cobrado un reconocimiento cada vez mayor, permeando la cultura popular caleña: «El Chontaduro tiene la clave /del bongó y la fina campana /de Changó y la parranda /del sonero y la charanga. /Chontaduro, chontaduro, ay mi chontaduro»⁴¹.

Regresando a lo “chino” en la novela, hay un momento clave que es la escena del velorio de Alfredo Salgado, —padre del protagonista Emilio Salgado—, donde confluyen los pensamientos del autor en torno a su pasado y reflexiona acerca de esa “otra” cultura. Al comienzo de la novela, Julián Chang nos brinda unos primeros tintes de la atmósfera de aquella reunión: «Una delegación de chinos llega proveniente de Buenaventura. La encabeza un hombre llamado Antonio Fong, quien le obsequia a Emilio una muñeca china de la suerte. Emilio siente un leve malestar en su estómago. Se mantiene de pie el resto de la velada»⁴². Cien páginas más adelante en el capítulo titulado *Muñeca de la suerte*, Julián Chang regresa a esta escena y se explora:

«El hombre [Antonio Fong] se sienta rodeado de los suyos, recuesta su bastón contra la pared, desliza las palmas de las manos sobre sus rodillas. La delegación vestida de blanco⁴³ contrasta con la mancha negra. El pequeño Emilio contempla por primera vez esos seres tan distintos, bajos de estatura, de ojos rasgados, que no son extraterrestres.
—Glacias [sic].
Aceptan los refrescos.

41 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros. Página 15

42 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros. Página 78

43 Tradicionalmente las familias asiáticas vestían de blanco en los funerales.

Antonio Fong y sus paisanos utilizan las palabras justas. Hecho curioso, ninguno de ellos se asomó cuando abrieron el féretro para mirar por última vez el apacible semblante de Alfredo. Es difícil advertir qué sentimientos se configuran bajo aquellas pieles, pues las expresiones faciales de dichos personajes son neutras como el agua»⁴⁴.

Como he dicho anteriormente son pocos los apartes de la novela que le dedica el autor al trasfondo familiar, sin embargo precisamente cuando lo hace es algo muy sentido y conmovedor: «La delegación de amarillos llegó a la casa de Junín con el difunto: chinos de la primera generación de inmigrantes y chinos de marea. Había más de un chino de piel morena con acento bonaverense. Saludaron a Nubia [la viuda] con una leve inclinación de la cabeza»⁴⁵. Aquí se presenta un guiño a la mezcla de razas en la sociedad del Pacífico colombiano: «Algunos [de los chinos] se casaron con negras, teniendo hijos de piel oscura y ojos rasgados»⁴⁶. Más adelante, Chang continúa con la descripción del carácter de ellos: «A Alfredo le simpatizaba la manera en que los chinos hablaban; golpeando los acentos como si estuviesen molestos... Alfredo decía que eran malos perdedores pero como amigos, leales»⁴⁷.

En entrevista con Julián Chang, me dice que estas imágenes surgen de recuerdos superpuestos con ficción, ejemplo de ello también es la escena de la partida de póker donde narra las circunstancias en que Alfredo Salgado fallece, un hecho real inspirado en la vida de su abuelo don Pedro Antonio Chang: «Alfredo se reunía con su grupo de amigos a jugar póker. La mayoría pertenecía a la colonia china. Inmigrantes que llegaron desde Cantón en la década de los cuarenta. Las medidas que el dictador Chiang Kai-shek tomó contra los cantoneses tenían un carácter represivo. Algunos decidieron emigrar. En ultramar, a orillas de una bahía del Pacífico, hallaron un puerto polvoroso con el nombre de Buenaventura, que compartía similitudes geográficas con Cantón. Antonio Fong, el líder de la comunidad, se topó con el enclave tropical, hurgando en el globo terráqueo... El reloj se acercaba a las once. Con un vaso de whisky y un puro a medio fumar, Alfredo sonreía. Tenía una escalera de color entre sus manos: 10, J, Q, K y AS de tréboles negros. Se

44 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros. Página 165

45 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros. Página 167

46 Ibíd.

47 Ibíd.



Por los meandros y esteros del Pacífico corrió la cultura que llegó de muchas naciones del mundo, entre ellas la de Asia.

desplomó de un infarto fulminante cuando estaba a punto de cantar victoria»⁴⁸. Este azar del destino y temprana partida del abuelo, significó para la familia Chang la ruptura de la continuidad cultural china; Pedro Chang era apenas un niño cuando su padre fallece y no pudo heredar ni transmitir los conocimientos de vida y costumbres de esa otra cultura que, sin embargo, lleva en la sangre y quizás la herencia y sabiduría oriental brotan a través de su poesía. En 1989, para promocionar el libro de poesía *El otro lado de las cosas* de Pedro Chang, en la solapa su amigo el escritor Hernán Toro escribió: «En Pedro Chang la mezcla entre el Oriente y el trópico dio un resultado singular... irrepetible; su poesía es insospechada y sus versos merecen la suerte de ser aprendidos de memoria... su poesía es hija de la sabiduría milenaria china, madurada en un barrio popular, disciplinada por un artesano de la publicidad y elaborada por un hombre nuestro, que a pesar de los malos tiempo que corren, no ha perdido la capacidad de sonreír y que no le teme a la ternura»⁴⁹.

Regresemos nuevamente a la escena del velorio en *Cuando suena la brisa*, donde Julián Chang concluye: «Los recuerdos de aquella noche permanecen difusos. Pérsames y consuelos inútiles.

48 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros. Página 166

49 Chang, Pedro (1989). El otro lado de las cosas. Cali: Fundación FICA.

Antonio Fong se acercó a Nubia. Con autoridad de cacique le dirigió unas palabras: Alfredo era un buen hombre, le falló lo más glande[sic] que tenía: su corazón»⁵⁰. Estas palabras son un eco del encabezado que publicó el principal periódico de Cali en 2001 para despedir a Pedro Chang a sus escasos 55 años de edad: «A Pedro Chang le falló lo más grande que tenía: su corazón»⁵¹.

La ciudad de la memoria musical

«Bailar y escuchar salsa, coleccionar discos y tocar música en vivo de salsa han surgido como actos cotidianos pero significativos a través de los cuales los caleños recuerdan, —en el sentido literal de recordar—, cómo primero experimentaron y le dieron sentido a la transformación de su ciudad en un importante centro urbano e industrial»⁵².

Lise Waxer Yip, *The city of musical memory*

Para cerrar este círculo, quiero traer al escenario a

50 Chang, Julian (2016). Cuando suena la brisa. Ibagué: Caza de libros. Página 167

51 Chang, Julián (2018). Pedro Chang o en busca de las raíces. Revista Amigos de China No.16

52 "Dancing, listening to, collecting records of, and performing salsa have emerged as quotidian but significant acts through which Caleños remember—in the literal sense of re-membling— how they first experienced and made sense of the city's transformation into a major urban and industrial center." (Mi traducción) Waxer, L. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press. Página 199

una autora que aunque no nació en Colombia, es parte de esta familia del Pacífico colombiano. Me refiero a la etnomusicóloga chino-canadiense Lise Waxer Yip (1965-2002), esposa de Medardo Arias, quien desafortunadamente también tuvo una vida fugaz pero admirable; su paso y amor por Colombia dejó uno de los libros más bellos y exhaustivos escritos acerca de Cali y su pasión musical por la Salsa: *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia* (2002).

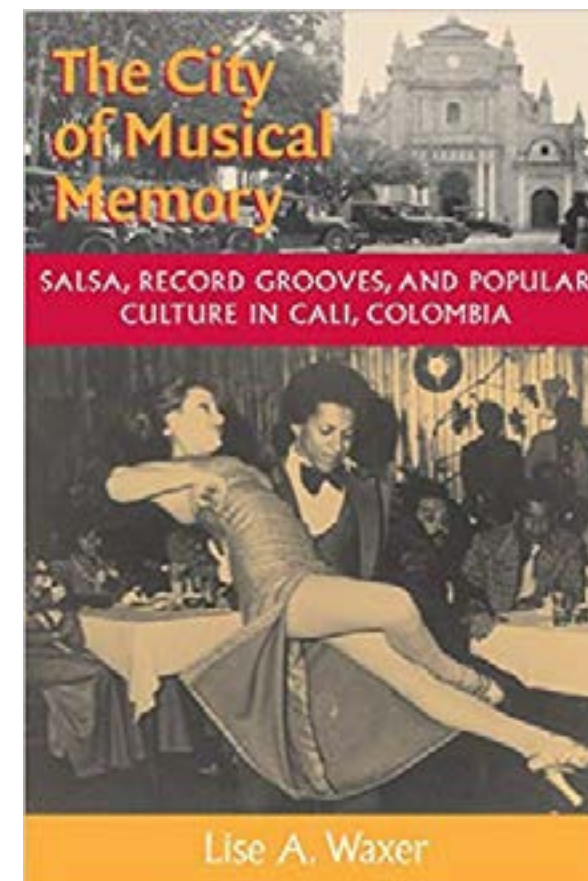
A mediados de los años noventa, Waxer vivió en Cali, donde a la par que realizaba una investigación para obtener su doctorado en la Universidad Illinois de Estados Unidos, participaba en la escena musical caleña como pianista de la banda de Latin jazz *Magenta*, compuesta sólo por mujeres. Waxer dejó una producción académica memorable entre ellos el libro *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* (2002) y *The city of musical memory* (2002), ganador del premio ASCAP Deems Taylor de música popular (2002) y el premio de la Sociedad de Etnomusicología SEM-Alan Merriam (2003). Esta última institución, en honor a su contribución académica, estableció el Premio Lise Waxer para incentivar ensayos de estudiantes en la categoría de música popular⁵³.

El libro *The City of Musical Memory* es una monografía que evolucionó de su tesis doctoral, *Cali Pachanguero: a social history of salsa in a Colombian city* (1998), donde la autora narra cómo a través del puerto de Buenaventura, la música Salsa fue llegando a los oídos receptores de los caleños para convertirse en un emblema característico de su cultura. Como vimos anteriormente, alrededor de 1971 Cali estaba en medio de un proceso de transformación urbana, modernización y búsqueda de identidad; y como resaltó Pedro Chang «[Cali] había aceptado sin condiciones a los hijos de la violencia campesina»⁵⁴, es decir Cali era una ciudad emergente «donde se estableció una nueva realidad cultural donde ningún grupo social predominaba sobre el otro, por lo tanto, ninguna tradición musical regional fue capaz de representar este nuevo y complejo entorno urbano. La Salsa y la música antillana, por lo tanto, se adoptaron como estilos representativos del contexto cada vez más heterogéneo y cosmopolita de la ciudad»⁵⁵,

53 Lise Waxer PMSSEM Student Paper Prize, https://www.ethnomusicology.org/page/Prizes_Waxer

54 Chang, Pedro (2000). Cali no te vayas, auto-publicación

55 Waxer, L. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record*



La etnomusicóloga canadiense Lise Aerinne Waxer, escribió el libro acerca de Cali como ciudad depositaria de la memoria musical. Esta, su tesis doctoral, recibió de manera póstuma el premio de la Asociación de Autores y Compositores de los Estados Unidos. Sus abuelos fueron cantoneses emigrados a Toronto.

escribe Waxer en la introducción de su libro y son un pensamiento en el mismo tono de los "espacios de utopía urbana" como define la académica estadounidense Doris Sommer (1947-) los salones de baile, aquellos "oasis urbanos de sociabilidad", donde las personas se reúnen a bailar sin importar de dónde vienen, ni su trasfondo social o racial: «Me refiero a la utopía en la que todos encajan, no pareciéndose y actuando de la misma manera, sino improvisando variaciones sobre un tema dado porque la danza es un arte creativo que valora la diferencia sobre la conformidad»⁵⁶.

Precisamente este género musical antillano que en aquel entonces estaba asociado tanto con

Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia. Middletown: Wesleyan University Press. Página 18

56 Sommer, Doris (2007). Dancehall democracy: Social space as Social agency. En *ReVista: Harvard Review of Latin America*. Otoño 2007. Página 18, (Mi traducción)

Cuba y Puerto Rico como con la vanguardia musical latina de Nueva York, representaba una internacionalización y empoderamiento de la cultura latina que contrastaba con la música “tradicional” colombiana que emanaba del centro del país. De esta forma Cali, aunque ubicada en el Pacífico y por la lejanía con el centro cultural colombiano, fue desarrollando un ambiente cultural más internacional conectándola con las demás ciudades salseras del mundo. En Cali, la Salsa encontró un ambiente propicio y abierto que con el tiempo generó una cultura única de coleccionismo y erudición musical visible en el fenómeno de los bares populares conocidos como *Salsotecas* o “Museos de vinilo” como un DJ los llamaba⁵⁷. En la ciudad, este género musical también desarrolló una forma peculiar de bailar al estilo “caleño”, caracterizado por movimientos rápidos heredados del bogaloo, chachachá, swing, entre otros.

No creo que sea necesario aquí resumir los seis capítulos del libro; Waxer trenza una historia de más o menos medio siglo y al final, gracias a esta mujer chino-canadiense y su obra, logramos comprender mejor el misterio de por qué Cali es “La capital mundial de la Salsa”. Waxer no alcanzó a vivir para ver el *Salsódromo*, actualmente el principal desfile en la Feria de Cali y ella estaría más que contenta de saber que el *Encuentro de melómanos*, aquella reunión de coleccionistas y expertos salseros, es uno de los eventos más concurridos e insignes de la Feria de Cali. Hoy en día siguen siendo vigentes sus palabras: «La Feria continúa funcionando como un sitio de esperanza en el difícil proceso de producir un espacio urbano, de memoria e identidad popular que son canalizados a través de la música salsa y otras actividades, reforzando y manteniendo la identidad y experiencia Caleña»⁵⁸.

APÉNDICE

A la producción literaria y artística del grupo de dragones-jaguares de este ensayo, se le podrá sumar el trabajo de otros creadores como la artista Ericka Florez Hidalgo (1983-); su apellido “Florez” era originalmente un apellido chino que en el proceso de adaptación cultural se perdió, así como

57 Waxer, L. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press. Página 91

58 Waxer, L. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press. Página 195

un incendio en Tumaco consumió la “maleta” que contenía los documentos e historial familiar. El trabajo multidisciplinario de Florez abarca proyectos editoriales, curaduría, libros de arte, pedagogía, danza y performance; o el trabajo de la anteriormente citada Yolanda Choís, una artista, activista y curadora quien vive alternadamente entre Cali y Ciudad de Panamá, donde ha hecho proyectos acerca de la diáspora africana en Latinoamérica y sobre cómo el arte puede ser aprovechado para explorar asuntos de territorio y hábitat de las personas.

Medardo Arias Satizábal, en su última novela *El chachachá del diluvio* (2018) —ganadora del Premio Internacional de Literaturas Africanas Justo Bolekia Boleká 2017, en España, y puesta en escena en diciembre de 2018 por la compañía de salsa y circo *Delirio* en Cali—, tituló un capítulo: *Para llegar a China*, que es «un folleto para convencer a más neoyorquinos de visitar China»⁵⁹, e incluyó un pequeño texto escrito por uno de los personajes acerca de la *Gran Muralla China*, «concebido inicialmente como defensa contra los bárbaros, ha sido iluminado en verano o en invierno por la blanquecina luz de la luna, la misma luz que delató el salto de los guerreros, la cosecha del arroz, el paso fugaz del tigre entre el viento y el silencio de la noche»⁶⁰. Ya que este relato está inspirado más en la imagen de la China imperial, merece ser analizado en otro contexto, donde también se podría incluir *Los sueños del emperador Qin Shi Huangdi* (2006), un libro de cuentos del maestro Dioscórides Pérez (1950-), quien a mediados de los años ochenta estudió grabado en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín.

En una entrevista en Cali, Patricia Amen Yip, sobrina del historiador bonaverense Abraham Yip Madrid, cuenta que en alguna de las cajas que heredó de su tío, se encuentra un manuscrito acerca de la historia de la colonia china en Colombia. Ojalá este trabajo pronto salga a la luz para dar a conocer la historia de esta colonia que siempre guardó un bajo perfil. Por otro lado, en los últimos años, una nueva generación de inmigrantes chinos ha llegado a la ciudad de Cali: comerciantes provenientes de las provincias de Zhejiang, Fujian y otras regiones que se han sumado a la colonia de descendientes de cantoneses. Este influjo de inmigrantes le ha dado vitalidad a la sede de la colonia china caleña que nuevamente está celebrando las

59 Arias Satizábal, Medardo (2018). *El chachachá del diluvio*. España: Sial/Casa de África. Página 141

60 *Ibid*, página 139

fiestas tradicionales chinas. Y por último, a raíz de la publicación *Amigos de China* (No.16) —con su especial acerca de la migración china a Colombia—, en Buenaventura se está reactivando el capítulo de la Asociación de Amistad Colombo-China y entre los proyectos que quieren gestionar está el de establecer un Instituto Confucio en alianza con universidades locales. De ser así, lograr erigir una “pagoda” académica en el puerto celebraría la historia y lazos de sangre familiares entre dragones y jaguares, un encuentro singular que ha dado frutos nativos prodigiosos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Satizábal, Medardo (1993). *Jazz para difuntos*. Xajamaia editores.
- Arias Satizábal, Medardo (2018). *El chachachá del diluvio*. España: Sial/Casa de África
- Arango Restrepo, Clemencia. *La cura del curador -- Entrevista a Miguel González*. Periódico El Tiempo, 31 de marzo 2014.
- Cruz, Jorge (1925). *Ciudades de Colombia: Buenaventura*. Semanario El Escudo. 30 de agosto 1925.
- Chang, Julian (2016). *Cuando suena la brisa*. Ibaqué: Caza de libros.
- Chang, Julián (2018). *Pedro Chang o en busca de las raíces*. Revista Amigos de China No.16
- Chang, Pedro (1989). *El otro lado de las cosas*. Cali: Fundación FICA.
- Chang, Pedro (2000). *Cali no te vayas*. Auto-publicación.
- Checa-Artasu (2007). Hacia una geografía de las primeras migraciones chinas en el Caribe, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona. Número 12.
- Choís, Yolanda (2018). 15 rue padre Joao Climaco. Revista Amigos de China No.16

- Estatuto de “Ciudad Solar” (1971). Manuscrito, cortesía de Hernando Guerrero, ICAA Digital Archive.
- Gómez, Dina. Díaz, Luz. *Las organizaciones chinas en Colombia*, Revista Migración y Desarrollo, volumen 14, # 26, Primer Semestre de 2016.
- González, Miguel (2007). *Cali: Miradas y visiones*. Alcaldía Santiago de Cali.
- Hung, Pilar (2018). Del abuelo y otras historias. Revista Amigos de China No.16
- Mejía, Elvia Beatriz. Pablo Van Wong: documental de la serie Rostros y Rastros, Universidad del Valle, 1996
- Mutis, Álvaro (1986). *La nieve del almirante*, Bogotá: Editorial Norma 1987.
- Ospina, Yefferson (2017). ¿Qué pasó en 1971 en Cali que cambió la historia de la ciudad para siempre? Periódico El País de Cali, Julio 16, 2017
- Siu, L. C. D. (2005). *Memories of a future home: Diasporic citizenship of Chinese in Panama*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Semanario *El Escudo*. Buenaventura, 1925-1930.
- Sommer, Doris (2007). *Dancehall democracy: Social space as Social agency*. En ReVista: Harvard Review of Latin America. Otoño 2007. Página 18, (Mi traducción)
- Waxer, L. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Waxer, L. (2002). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Routledge.
- Wu Meishi. *Un arroz no tan chino*. Periódico El Punto. Barranquilla, 2018.5.28

Guaquería y arqueología

¿Quién se reserva el derecho a hablar en nombre del pasado?

PAOLA ANDREA RENTERÍA MEJÍA¹



Pectoral en oro. Cultura Calima

RESUMEN

La relación entre la arqueología y la guaquería, permite indagar cómo a través de los discursos oficiales, patrimonialista y arqueológico, incorporados a las narrativas de la disciplina, atribuyen al arqueólogo el derecho a hablar en nombre del pasado, mientras excluye otras formas de apropiación de los restos prehispánicos, a saber, la guaquería. Con el propósito de esbozar cómo se ha construido este paradigma del arqueólogo en Colombia, el texto explora algunos estudios concernientes a la historiografía de la arqueología, en términos de las narrativas construidas alrededor de ésta, pues suprimen la alianza entre las prácticas guaquera y la arqueológica. Así mismo, a través de los relatos de guaquería se plantea abrir la discusión en torno a los aportes de ésta a la arqueología, definir cómo la guaquería junto a sus prácticas, denota otras formas de apropiación de los restos, y establece saberes distintos al conocimiento producido por la disciplina arqueológica.

Palabras claves: guaquería, arqueología, restos prehispánicos, prácticas, discursos.

¹ Paola Andrea Rentería Mejía, Licenciada en Historia, candidata a Magíster de la Universidad del Valle. Participé en el grupo de Historia Oral de la Universidad del Valle, TACHINAVE, a cargo del profesor Germán Feijoo Martínez, en el año 2008; grupo al cual representé en el III Encuentro de Historia Oral realizado en Nicaragua. Con la CVC también se elaboró una breve investigación en el año 2009 sobre la Laguna de Sonso, con base en la Historia Oral, a cargo del funcionario Pedro Pablo Flores. Por último, realicé un diplomado en investigación, de la Universidad del Valle, con el profesor Mauro Vega Bendejú en el año 2015. Correo: paoreme@gmail.com

ABSTRACT

The relationship between the archeology and the "guaquería" allows to investigate how through official, patrimonial and archaeological speeches, incorporated into the narratives of the discipline, attribute to the archaeologist the right to speak in the name of the past, while it excludes other forms of appropriation of pre-hispanic remains, namely the "guaquería". With the purpose of outlining how this paradigm of the archaeologist has been constructed in Colombia, the text explores some studies concerning to the historiography of archeology in terms of the narratives built around it, since they suppress the alliance between the "guaquería" and the archeological practices. Similarly, through the tales of the "guaquería", the discussion about the contributions of this one to archeology is proposed, defining how the "guaquería" with its practices denotes other forms of appropriation of the remains, and establishes different wisdom to the knowledge produced by the archaeological discipline.

Key words: archeology, guaquería, pre-Hispanic remains, practices, speeches.

INTRODUCCIÓN

En los albores del siglo XX, las teorías sobre el evolucionismo no tuvieron resonancia en Colombia, por lo que tampoco hubo preocupación por un registro arqueológico, donde se estudiaran *in situ* las secuencias de cambio social de los grupos que poblaron el territorio. Así, durante casi todo el siglo anterior, la importancia de la excavación para la investigación científica y la preocupación por el registro arqueológico eran inicuas en el país.

En este sentido, los análisis evolucionistas de Reichel-Dolmatoff en Momil², que sirven de base a los estudios del origen del poblamiento del territorio colombiano; permiten analizar cómo al obtener el registro arqueológico y los objetos una importancia similar, cambia no sólo la manera de interpretar el pasado, también el hecho de llevar a cabo una metodología que permita reunir información empírica en el sitio, sin la intervención de los guaqueros, otrora los encargados de excavar y obtener los restos materiales.

² Momil es la excavación e investigación arqueológica más importante realizada por Reichel-Dolmatoff en el valle del Sinú (Córdoba-Colombia), durante los años 1954-1955, para el Instituto Colombiano de Antropología.

Lo anterior quiere decir que durante la década de 1960, se produce el auge de excavar así como de reconstruir cronologías por parte de los arqueólogos. Pero es con la profesionalización de la disciplina, la cual comienza con la presidencia de Eduardo Santos en la década de 1940, que surge el interés por el pasado prehispánico. Esto hace que aparezcan extranjeros expertos como Paul Rivet (etnólogo francés), al tiempo que se constituye la Academia Colombiana de Historia, dando lugar a que la arqueología se profesionalice en un proceso donde la relación entre arqueología y guaquería comienza a oponerse:

A causa de que excavar se hizo inseparable de ser arqueólogo, no es casual que cambiara la actitud con respecto a la guaquería. Pronto se estableció una frontera clara entre el carácter científico de la metodología de excavación y las prácticas de los guaqueros (Langebaek, 2003, p. 165).

Ahora bien, uno de los aspectos más relevantes al momento de analizar la relación entre la arqueología y la guaquería, se centra en la cuestión de quién se reserva el derecho a hablar en nombre del pasado; pues con la llegada de la arqueología procesual durante la década del sesenta en Colombia, se rechaza la idea de que la cultura material habla: "En cambio se insistió en que los arqueólogos son los que hablan" (Langebaek, 2003, p. 200).

De ahí que, el presente análisis se propone indagar dicha relación en la que ambas prácticas coinciden - durante las últimas décadas del siglo XIX y casi todo el siguiente-, y cómo las narrativas de la disciplina arqueológica ligadas a los discursos oficiales excluyen al guaquero, para configurar el paradigma del arqueólogo colombiano.



Cada región de Colombia tiene una cultura nativa que la identifica. El gobierno nacional se encarga de la preservación y salvaguarda del tesoro arqueológico.

Ahora bien, la institucionalización de la Antropología (disciplina a la cual se adscribe la arqueología) como parte de un proceso histórico, se define como un hito de gran importancia para la historia disciplinar en Colombia (Botero, 2009). Con la conformación a manos de Hernández de Alba desde el Servicio Arqueológico Nacional (SAN), del Museo Arqueológico y Etnográfico de Colombia; y con la fundación del Instituto Etnológico Nacional por Paul Rivet; la arqueología se concibe en términos de conocimiento científico, por lo que se construye un entorno institucional, "para que la Antropología y los antropólogos validaran socialmente su verdad" (Botero, 2009, p. 43).

Así, el proceso de institucionalización de una disciplina muestra el lugar de enunciación del conocimiento como un lugar de poder; por lo tanto, el campo de la ciencia es un lugar en el que el poder juega un papel importante, en cuanto a la producción del conocimiento, pues establece distinciones que le permiten al científico predicar la verdad (Botero, 2009).

En síntesis, el estudio de la relación entre la arqueología y la gúaquería, permite indagar cómo desde los discursos oficiales, patrimonialista y arqueológico, incorporados a las narrativas de la disciplina, el arqueólogo se atribuye el derecho a hablar en nombre del pasado, al tiempo que excluye otras formas de apropiación de los restos prehispánicos,

a saber, la gúaquería. En consecuencia, el texto se propone explorar algunos estudios concernientes a la historiografía de la arqueología, en términos de las narrativas construidas alrededor de la disciplina, con el propósito de esbozar brevemente cuál es el paradigma del arqueólogo en Colombia, el cual suprime de las narrativas la alianza entre ambas prácticas.

En segundo lugar, se parte de los relatos de gúaquería con el propósito de abrir la discusión en torno a los aportes de ésta a la arqueología, a través de prácticas adquiridas por años de experiencia; y cómo al contrario, el gúaquero, junto a sus prácticas y saberes, ha sido excluido de las narrativas de la disciplina. Los relatos de gúaquería denotan otras formas de apropiación de los restos, que sin duda establecen saberes distintos al conocimiento producido por la disciplina arqueológica.

"LOS INVENTORES DEL PASADO": EL PARADIGMA DEL ARQUEÓLOGO EN COLOMBIA

A continuación, se explica cómo se construye el paradigma del arqueólogo, al tiempo que se excluyen las prácticas gúaqueras de las metodologías de excavación, explicadas en las narrativas de la disciplina arqueológica. Aquí el rostro del gúaquero aparece solo para ser estigmatizado, mientras el



Estado busca ser el dueño legítimo del patrimonio, con la anuencia de la arqueología.

De modo que, un primer aspecto en cuanto a la relación entre la arqueología y la gúaquería, se centra en el reconocimiento de cuáles fueron las condiciones que posibilitaron a algunos "expertos", disponer desde evidencias materiales, lo que se podía o no aprender sobre el pasado (Langebaek, 2003). Asimismo, evidencia desde la perspectiva del paradigma del arqueólogo, lo siguiente: "la idea de lo que era ser científico implicaba racionalizar prácticas que hacían del saber propio una manera de ver el mundo, diferente, pero también superior, a las demás" (Langebaek, 2003, p. 95).

La racionalización de las prácticas arqueológicas conduce, entonces, a una metodología de la excavación científica (arqueología normativa), radicalmente apartada de otras prácticas para la obtención de restos materiales. En consecuencia, los arqueólogos durante la década de 1950, comenzaron a considerar las excavaciones como "sistemáticas", opuestas radicalmente a las prácticas de los gúaqueros (Langebaek, 2003).

Por estas razones, se hace necesario establecer

reflexiones críticas con respecto al paradigma del arqueólogo, por medio de la historización de la disciplina arqueológica. Entender desde la geografía de las historias de la arqueología, por ejemplo, cómo las narrativas de la disciplina, al igual que todas las historias de la ciencia, son localizadas y permiten visualizar los límites entre la ciencia y la no ciencia (Piazinni, 2015).

Del mismo modo, las narrativas del devenir de la arqueología excluyen la alianza inicial entre las prácticas gúaquera y arqueológica, en las que indudablemente existe un aporte de la gúaquería al conocimiento sobre el pasado; por el contrario, la relación entre ambas prácticas se invisibiliza sistemática y arbitrariamente, desconociendo los aportes de la gúaquería hacia la arqueología:

Algunos sitios arqueológicos que fueron excavados por arqueólogos profesionales como es el caso de la cueva de la Paz, investigada por Reichel-Dolmatoff en los años cuarenta del siglo XX, se describieron en Recuerdos de la gúaquería en el Quindío. Pero el arqueólogo considerado ya un profesional, prefirió ignorar este antecedente (Langebaek, 2003, p. 111-112)

En pocas palabras, el análisis de las narrativas



muestra como estas historias: "sirven a los propósitos de delimitar lo que se considera científico o no, además de consagrar, excluir, minimizar o reivindicar la participación de diferentes actores en tradiciones científicas y académicas" (Piazzini, 2015, p. 16). Estas narrativas, ayudan en últimas, a legitimar o criticar en términos políticos, lo que se denominan, formas de distribución epistemológica de los saberes; así como a las instituciones que administran las prácticas disciplinares.

Desde otra perspectiva, a lo largo de toda Latinoamérica, se construyeron narrativas de la nación, con base en la acumulación de tesoros arqueológicos y la construcción de imaginarios centrados en el simbolismo de dichos tesoros, como es el caso del Perú. Por esta razón, los arqueólogos o "señores del pasado", se posesionan como enunciadore y transmisores de las narrativas sobre el pasado, como "inventores del pasado" (según Eric Hobs-

bawn):

La arqueología es la argamasa fundamental que cementa el relato de la peruanidad. Es la ciencia encargada del estudio de la esencia y el alma ancestral de la nación. En virtud de este papel, los arqueólogos peruanos son más que científicos (Asencio, 2019, p. 14)

Como resultado de lo anterior, se configura el "pacto patrimonial" peruano, el cual surge de la relación entre Estado, arqueología, patrimonio, museos y desarrollo; mezcla, a su vez, producto de la amalgama de una ideología que incluye a la academia y a la población:

[...] un conjunto de prácticas y discursos que configuran una manera particular de entender y de poner en valor los restos materiales de las culturas prehispánicas. Altamente legitimado y refrendado por la legislación, el pacto patrimonial condiciona y orienta la acción la puesta en valor de los monumentos. Determina lo que es legí-

timo hacer con los vestigios prehispánicos, quién puede hacerlo y bajo qué condiciones (Asencio, 2019, 15)

De acuerdo con el análisis de Asencio, el pacto patrimonial posee distintos ejes: la concepción de dominio del Estado sobre los restos materiales del pasado prehispánico; los arqueólogos como el colectivo profesional autorizado para manipular los restos materiales y a articular discursos legítimos al respecto; los arqueólogos se posesionan en tanto agentes del Estado, en figuras de autoridad frente a otros actores que compiten por el control de los restos; la deslegitimación de prácticas alternativas que implican la manipulación de los restos materiales por otros actores; el papel fundamental de los museos arqueológicos durante la puesta en valor de los restos prehispánicos, desde su doble función: como templos que conservan el alma de la nación y como vectores generadores de desarrollo en las localidades donde se encuentran (Asencio, 2019).

En este sentido, se da la exclusión de unos saberes por otros, al tiempo que la disciplina arqueológica se va configurando como el único lugar desde donde se puede producir un conocimiento sobre el pasado. Así, la relación entre guaquería y la arqueología se torna más excluyente. En el caso de Colombia, en la medida en que esta última se profesionaliza durante la década de 1940, los arqueólogos comienzan a definirse como los "expertos" en el estudio del pasado o aquellos que pueden hablar en su nombre.

No obstante, desde finales del siglo XIX y durante casi todo el XX, el arqueólogo depende del guaquero para llevar a cabo las excavaciones. De allí que, el aporte del guaquero en cuanto a sus prácticas, no aparece en las narrativas o historias producto de investigaciones arqueológicas; como es el caso de *Recuerdos de la guaquería en el Quindío*, obra que pasó desapercibida en la literatura de la disciplina arqueológica, por haber sido escrita a manos de un guaquero:

La obra de Arango Cano figura en pocos textos de arqueología. La exaltación de la tarea del guaquero chocaría muy pronto con los debates sobre su actividad, aunque muchos arqueólogos profesionales se auxilian de su trabajo hoy día. Además, no entró a formar parte de las sociedades que lo reconocieron como par académico. Su nombre fue citado por algunos pocos académicos posteriores, pero en general no se le tuvo en cuenta, ni siquiera para ser criticado. Incluso, es bien probable que su conocimiento fuera utilizado por mu-

chos investigadores, a quienes les daba pena incluirlo en sus referencias (Langebaek, 2003, p. 111).

¿Por qué los *Recuerdos de la guaquería en el Quindío*, no ha sido tenido en cuenta como referente de exploración científica para los arqueólogos? La alianza entre arqueólogos y guaqueros fue interrumpida lentamente, por un fenómeno de alienación con relación al conocimiento "científico" que se venía produciendo ya desde finales del siglo XIX (Langebaek, 2003). De manera que, entre la arqueología y la guaquería existe a nivel histórico una relación muy estrecha, que no se encuentra detallada explícitamente dentro de las narrativas propias de la disciplina arqueológica.

Por esta razón, de acuerdo con Asencio, es importante para la construcción de propuestas de análisis alrededor de la relación entre guaquería y arqueología, como formas de apropiación de la puesta en valor de los restos prehispánicos; observar cómo se da esta relación desde los relatos de guaquería, pues las narrativas propias de la arqueología como disciplina, menosprecian estas formas y niegan su participación en las metodologías científicas propias de la práctica arqueológica. Se hace necesario recurrir a otras fuentes, para conocer de qué modo se mezclan las prácticas de saberes distintos, con respecto al patrimonio; para mostrar, en últimas, que la arqueología y la guaquería interactúan incluso después de la inmersión de la arqueología procesual en el país durante la década de 1960.

En consecuencia, las pugnas por la apropiación de los restos materiales prehispánicos, comienzan a darse en Colombia desde los discursos oficiales de la antropología, cuya memoria disciplinar pretende establecer un punto de origen que sirva de referente identitario a una comunidad profesional, que utiliza esta memoria con base en mitos fundacionales, para establecer diferencias entre su conocimiento, científico y moderno, frente a otros catalogados de no científicos y no modernos (Botero, 2009).

Cabe preguntarse entonces, hasta qué punto el pacto patrimonial es una categoría que sirve para analizar, cómo ha sido la puesta en valor de los restos materiales del pasado prehispánico en Colombia: "Supone asumir que existe un conjunto de normas y valores asumidos mayoritariamente que establecen lo que es y lo que no es legítimo hacer con los restos prehispánicos. El pacto patrimonial define el papel que juegan los diferentes grupos especialistas en el tratamiento de los restos materiales" (Asencio, 2019, p. 16).



A partir del concepto *disciplinamiento del pasado ancestral*, propuesto por Asencio a propósito del pacto patrimonial; se explican dos aspectos claves de la relación entre arqueología, guaquería y patrimonio: en primer término, uno relacionado con la disciplina académica arqueológica que en su encuadramiento desplaza otras formas de conocimiento y saber, por lo que el pasado prehispánico se convierte en un campo exclusivo de estudio reclamado por los arqueólogos; es decir, su papel consiste en establecer y defender las fronteras disciplinarias:

La consolidación de la arqueología, como cualquier disciplina académica, implica barreras de entrada, una formación profesional específica, metodologías, estilos de trabajo y estrategias particulares de validación del conocimiento. Supone jerarquías internas y provee a sus integrantes de defensas contra los intrusos que desafían el control del campo de conocimiento reclamado como propio (Asencio, 2019, p. 18).

En segundo lugar, el disciplinamiento se entiende en términos de la codificación y naturalización de los discursos sobre el pasado, con ayuda de los museos arqueológicos, por lo que algunos discursos son considerados verdaderos y legítimos, al

tiempo que se descalifican otras miradas sobre el pasado, "se las tacha de falsas o anticientíficas y se las desplaza de la esfera pública, quedando condenadas al ostracismo" (Asencio, 2019, p. 19).

En consecuencia, la arqueología y el patrimonialismo se legitiman recíprocamente, proyectándose en la sociedad, de modo que surge la cuestión de cómo alcanza a consolidarse la arqueología en un campo profesional exclusivo, con la ayuda de los museos arqueológicos y gracias también a la exclusividad sobre la manipulación de los restos materiales prehispánicos, y la articulación de "discursos verdaderos" respecto a dichos restos (Asencio, 2019).

LOS RELATOS DE GUAQUERÍA: ¿QUIÉN HABLA DE LA "CULTURA CALIMA"?

A medida que se fue construyendo un paradigma del arqueólogo no sólo a nivel de Colombia, también de Latinoamérica, con base en las narrativas del devenir de la disciplina, ligadas a los discursos oficiales; surgen, a su vez, formas de apropiación de los restos materiales prehispánicos, distintas a las propuestas por los arqueólogos. Una de estas formas de apropiación es la guaquería.

De allí la pregunta: ¿Quién habla en nombre del pasado, quien se reserva este derecho y por qué? De acuerdo con lo que se ha venido planteando, lo más importante es entender y estudiar cuáles son las posibilidades de puesta en valor del Patrimonio Cultural, entre arqueólogos, guaqueros, comunidad y museo.

No obstante, la puesta en valor de los restos implica una reacción de la población en la que se lleva a cabo, es decir, existe una respuesta de colectivos que reclaman el derecho a manipular los restos materiales prehispánicos. Así, el análisis de los discursos oficiales, patrimonialista o arqueológico, muestra el menosprecio hacia otras formas de apropiación de la puesta en valor de los restos; por lo que, se hace necesario recurrir a los relatos o historias particulares de los sujetos que han sido excluidos de las narrativas, para reconocer y analizar formas de apropiación distintas a las propuestas por los arqueólogos y el Estado (Asencio, 2019).

De acuerdo con Asencio, gracias a la etnografía se da una aproximación a las prácticas del guaquero, colocado en un lugar ínfimo dentro de estas historias del arqueólogo como "señor del pasado", con designio divino para decidir qué hacer con los restos y qué no. Para dar respuesta a estos interrogantes, ¿quién habla en nombre del pasado?, ¿quién se reserva este derecho? y ¿por qué?; se hace necesario recurrir a la etnografía como un campo a través del cual se puede acceder al estudio de las experiencias del pasado, por un camino distinto al que ofrece el análisis de las narrativas propias de la disciplina arqueológica.

De manera que, con base en las entrevistas realizadas a Mario, guaquero, y al trabajo de campo realizado en el municipio de Calima-Darién, se estudian algunos relatos en torno a la relación entre la guaquería, la arqueología y el patrimonio. Con ayuda de los relatos se da otra mirada a las prácticas guaqueras y se destaca la contribución de los guaqueros en los proyectos de arqueología realizados en la región del valle del Calima a finales de la década de 1970, desde una perspectiva histórica.

Ahora bien, ya desde finales de la década de 1940, la guaquería se había consolidado en el valle del Calima. Numerosas piezas organizadas por lotes llamaron la atención del Estado, por lo que renombrados investigadores del Servicio de Arqueología y del Instituto Etnológico Nacional visitaron la región: Julio Cesar Cubillos, Roberto Pineda, Gerardo Reichel-Dolmatoff y Luis Duque Gómez; todos

atraídos por la investigación arqueológica (Rodríguez, 1992).

Cabe resaltar que, aunque fue Gregorio Hernández de Alba quien afianzó el concepto de Cultura Calima como un "estilo cerámico", es el arqueólogo Carlos Humberto Illera Montoya, quien en 1980 se constituye como "el primer investigador que abre el debate acerca de sí el material arqueológico que se le atribuyó a la "cultura calima" pertenecía a una etnia determinada" (Castaño, 2014).

Luego, Illera Montoya es un estudiante de antropología de la Universidad del Cauca, quien llega al valle del Calima a finales de la década del setenta, para realizar su trabajo de tesis, *Secuencia arqueológica del municipio de Calima*; momento en que hubo un giro importante para los avances en materia de investigación arqueológica en la región, por lo que coincide con la implementación del "Proyecto Arqueológico Calima" (1979), por el Instituto Colombiano de Antropología y el Instituto de Arqueología de la Universidad de Londres.

Ahora, al no ser oriundo de la región, se encontró



con que desconocía el terreno y no sabía exactamente por donde debía comenzar a excavar; además, era urbano, como casi todos los arqueólogos del país, por lo que buscó apoyo en los guaqueros nativos para llevar a cabo su indagación. Mario lo recuerda con una sonrisa, que refleja la paradoja en la que se encuentra el guaquero, al no ser reconocido desde sus aportes a la arqueología:

[...] de hecho, los arqueólogos que han venido a Calima, han necesitado del guaquero para que los ubiquen en los sitios en donde van a hacer excavaciones. Humberto Illera, por ejemplo, que nos hicimos amigos... él hizo sus excavaciones aquí para la tesis de él, en los lados en donde está el museo arqueológico, allí conseguimos los permisos para él hacer excavaciones, estuvo trabajando mucho tiempo aquí y nos hicimos amigos (Mario Ospina Ch. 2018).

No obstante, uno de los arqueólogos más reconocidos en el sur occidente Colombiano, por sus aportes a la disciplina, es Carlos Armando Rodríguez, quien en un balance de los logros obtenidos por la arqueología a nivel local, a partir de numerosos boletines, artículos y libros, plantea que: "entre octubre de 1977 y diciembre de 1979 el investigador Carlos H. Illera realizó excavaciones de varios cortes estratigráficos en sitios de habitación, así como también de tumbas de los períodos Yotoco y Sonso, en los alrededores del municipio de Darién (Illera C. H. 1985: 31)" (Rodríguez, 1986, p. 22).

Como se puede apreciar fácilmente, el aporte de los guaqueros tampoco aparece. La región del Calima es considerada por los relatos como una zona de guaquería intensiva, en donde las prácticas guaqueras se mezclan con las prácticas arqueológicas; sin embargo, este fenómeno no ha sido estudiado en toda su dimensión y en las narrativas de la disciplina, solo se puede partir del sesgo que evidencia la exclusión del guaquero de los resultados del conocimiento científico.

Por otra parte, Mario no es oriundo de la región, pero se siente parte de ella. Nace en 1944 y a los 18 se hace guaquero, pues ya era común la guaquería en el municipio de Calima-Darién, lugar en donde habita actualmente. Contradice con su experiencia de muchos años conociendo las prácticas guaqueras, la idea del arqueólogo autosuficiente y conocedor del lugar en donde se llevará a cabo la excavación. De manera inversa, Mario asegura que el arqueólogo "ve monte" en lugar de sitios; además éste "ve Tayrona que es diferente a Calima, los únicos mas parecidos son Quimbaya y Calima,

las otras culturas tienen otra forma de detectar las guacas".

El guaquero trabaja según su experticia, instinto, conocimiento del terreno, relaciones con otros guaqueros, coleccionistas y comerciantes; frente a esto, el arqueólogo no hace más que adaptarse a las disposiciones del lugar y mezclar sus prácticas con el guaquero: "Por ejemplo Nariño se detecta es con chuzo, aquí en la media caña... bueno, es totalmente diferente y entonces el arqueólogo necesita, hay una relación con el guaquero... para ayudarlo a ubicar los sitios donde hay que hacer la exploraciones, estudios" (Mario Ospina Ch., 2018). Por otra parte, ante la pregunta de quién se reserva el derecho de hablar en nombre del pasado, los guaqueros han sustraído del discurso arqueológico algunos conceptos científicos para definir los objetos encontrados en las guacas. El guaquero, como asegura Mario, conoce acerca del lenguaje científico y se apropia de él, para poder hablar de su relación con las guacas:

De hecho aquí en mi terreno... aquí tengo guacas, aquí hay guacas, yo las he detectado, se dónde están y ¡no quiero sacarlas! No quiero sacarlas y cada que me encuentro un tejito, me encuentro un vestigio de algo lo recojo y lo traigo, no lo dejo ahí tirado porque se va a perder, lo traigo. Aquí tengo un jardincito donde tengo todo eso de cositas que he ido guardando, pues con cariño, con afecto, y mis hijos ya también los quieren y la nieta ya quiere esas cositas y hay amigos que los quieren y ya hablamos de eso y ya nos sentamos a conversar sobre: ¿hey, esto qué es? Entonces ya les puedo hablar un poquitico, pues no tan científicamente como el arqueólogo ni nada, pero ya le puedo decir: vea, esto es de la cultura Calima, aquí más o menos habitaron tantos, tantas personas en tales épocas, la cultura Calima tuvo tantos periodos, ya puedo hablarle un poquitico de algo y decirle que no se puede destruir, que no hay que destruirlo ni nada, que no hay que comercializarlo (Mario Ospina Ch., 2018).

Lo anterior evidencia, como plantea Asencio, otras formas de apropiación de la puesta en valor de los restos prehispánicos. Aunque las narrativas de la disciplina arqueológica planteen que fue a partir de Pérez de Barradas que el concepto de «Cultura Calima» - ya sea como «Estilo Orfebre» o «Estilo Cerámico», de acuerdo con Hernández de Alba en 1938- se afirmó en términos de la historiografía arqueológica colombiana, sin la participación del guaquero en la excavación de los restos a lo largo del siglo XX (Rodríguez, 1983).



Con los aportes de la guaquería, de sus prácticas y su cualidad de habitantes oriundos, la arqueología lleva a cabo su labor; de lo contrario, el trabajo de campo se hace prácticamente imposible. Como advierte Mario, para el arqueólogo se hace difícil en extremo encontrar el sitio exacto por donde debe comenzar a excavar. Los guaqueros han adquirido por siglos, técnicas de excavación que son una mezcla entre experticia e intuición de quien se ha movido por zonas de guacas:

Entonces que hace un guaquero que llegó al sitio y localizó el sitio (...) llega y guaqueea aquí, la media caña, hace un huequito, hace otro, hace otro, hace otro.. Entonces él va haciendo huecos, en esos huequitos va encontrando vestigios de algo, de tierra o de cosas que no son propias de la región, por ejemplo, él abre cuatro cinco huecos entonces analiza la tierra, ya conoce ese tipo de tierra que va a encontrar ahí. Resulta que él se vino para acá y encontró la tierra diferente a estas y aquí encontró tierra diferente de la que hay aquí, entonces hace lo siguiente, eso se llama cruzar una guaca. Entonces qué hace, comienza a catearla y la va identificando, ya le encontró esta pared y esta pared ... entonces ya va identificando todo esto, entonces toda la tierra que hay aquí entre estos puntos es diferente a la tierra que hay aquí, entonces él ya identificó que aquí hay una guaca. Pero primero

tiene que haber analizado el terreno, para usted hacer esto se puede gastar, para localizar esta guaca puede demorarse un día cateando... pero cuando usted llega y encuentra aquí que encontró esta tierra movida, en una hora la organiza, entonces la cruza aquí, la cruza aquí, usted ya sabe... ya uno como guaquero sabe dónde está la cabeza y donde está la cola de la guaca (Mario Ospina Ch., 2018).

Ahora bien, en cuanto al sesgo que ha condenado a la práctica guaquera como ilegal, el guaquero es más que un simple agente por medio del cual circulan los objetos. Así pues, además de evidenciar que el guaquero es clave para el trabajo de los arqueólogos, los relatos muestran a través de la dimensión simbólica que se despliega en una serie de experiencias, la relación de éste con el pasado:

Encontramos aquí en La Primavera, abrimos una guaca muy grande, eso se fue abriendo una cosa como esta así de grande y encontramos... esa vez sí encontramos los esqueletos, no en perfecto estado, pero habían cráneos, habían mandíbulas, habían huesos todavía, pues que los tocaba uno y cuando ya le entra aire, el oxígeno ya (señas con las manos de evaporarse)... por eso el arqueólogo tiene que hacer ese trabajo tan meticuloso, estar cualificado para no ir a dañar las cosas que se encuentran (Mario Ospina Ch., 2018).



Cabe preguntarse, entonces, ¿cuál es la relación del arqueólogo con el pasado? Por esta razón, es importante afirmar que no sólo el arqueólogo mantiene una relación con el pasado, ni su práctica es la única que participa de las posibilidades de puesta en valor del Patrimonio Cultural. En este sentido, Les Field propone nuevas perspectivas sobre prácticas de excavación más allá de los dominios de la arqueología:

¿Qué tal si los niños guaqueros son entrenados para

ser arqueólogos, y se usa el conocimiento tradicional de sus familias en proyectos científicos? ¿Qué tal si las exhibiciones hechas en el Museo del Oro, [...] abordan específicamente la procedencia de las piezas, la diferencia entre las exploraciones hechas por arqueólogos y guaqueros, y cómo el conocimiento puede ser destruido o construido? (Field, 2012, P. P. 89-90)

Por lo tanto, con los aportes de la etnografía, se reconoce al guaquero en términos de su relación con el pasado, es decir, con las guacas, las sepulturas,

las piezas, así como con las prácticas arqueológicas y como las asimila para sus propios intereses; queda evidenciado el otro lado, el del sujeto que hace parte de un tiempo y habla acerca de él:

Hay otro guaquero ya más culturizado, porque yo ya le había hablado a usted de que la mayoría de guaqueros son analfabetas, que ya alcanzó a conocer algo de la cultura Calima, que esto hay que preservarlo, que esto hay que guardarlo, o de pronto ya pensó antes de ir allá, hombre si me encuentro algo lo guardo, porque eso lo hizo un antepasado mío. Ahora a Calima vino mucho guaquero que no era, como decir, que nació en la región y que tuviera algún rasguito de unión, que lo uniera con su tierra, con su territorio, con su entorno, nada, eso vinieron de otras partes a vivir aquí y a arrasar. El guaquero hizo con lo que dejó el indígena, lo que hizo el español con el indio, con el aborígen, exactamente, lo saqueó, lo vituperó, toda esa cuestión" (Mario Ospina Ch., 2018).

De otro lado, uno de los trabajos sobre guaquería y tradición oral, en el que se expone el aporte que la guaquería ha hecho a la arqueología, se propone también recoger los testimonios de algunos arqueólogos que, como Diego Herrera en el año 1979, contrarios a la visión recurrente de la guaquería como práctica ilegal, deciden contar cómo han sido las experiencias con guaqueros, durante los trabajos de campo de las excavaciones arqueológicas:

Herrera dice que la información que tiene un guaquero, es adquirida a través de un continuo trabajo durante muchos años, "orientado de manera directa hacia problemas arqueológicos", pero que a pesar de ser esta información "vital para el investigador", el arqueólogo no admite que solo el guaquero puede brindársela debido a su experiencia práctica (Quintana, 2009, p. 31).

Como ya se había señalado, el guaquero ha sido excluido por el arqueólogo dentro de las narrativas de la disciplina, al tiempo que adquiere el derecho exclusivo para hablar en nombre del pasado. A la guaquería se la acusa de ser una práctica ilegal que además estropea el trabajo de los arqueólogos al ir tras las piezas para su comercialización en el mercado negro. Sin embargo, a lo largo del texto se ha demostrado que esto es un sesgo en términos del estudio de la arqueología como disciplina y de la guaquería como experiencia cultural.

Herrera hace una fuerte crítica a los arqueólogos, en donde dice que no niega que el guaquero se interese

por el beneficio económico, pero que no piensa solo en ello, que los guaqueros están atentos a cualquier información nueva y relacionarla con sus conocimientos anteriores, sacando conclusiones útiles para su trabajo, pero que a los arqueólogos les resulta cómodo descalificar al guaquero acusándolo de saqueador, además de utilizar sus conocimientos a todo nivel, y explotarle su fuerza de trabajo, renegando contra él guaquero responsabilizándolo de las deficiencias de la arqueología en el país (Quintana, 2009, p. 32).

Luego, en cuanto a la puesta en valor del patrimonio cultural, se evidencia al preguntarle a Mario por la fundación del museo. Producto de la idea de colectivos distintos al precedido por los arqueólogos o representantes estatales, el Museo Arqueológico Calima surge de la idea de un grupo de personas que, preocupadas por la ingente circulación de piezas y con la satisfacción de ser la cuna en donde se desarrolló la "Cultura Calima", le piden a INCIVA que viabilice la construcción del lugar:

Cuando yo comencé con la guaquería, yo a los guaqueros, por ejemplo, todo lo que era la parte lítica, que las piedritas, cositas que uno encontraba, que eso no daba nada, les daba cualquier cosa por ellas y las iba guardando y ollitas y cantaritos y cosas, (...) yo les decía a los guaqueros: hagamos un museo, dejemos piezas y ellos me dejaron muchas de esas piezas (...) Comenzamos a hablar de esto, hicimos un grupo de personas, le mandamos un memorial al consejo para que nos dieran, nos cedieran un lote donde está el museo ahora, y si el consejo cedió el lote, porque ese era un lote del municipio, eso se llamaba El Guayabal, lo cedió: bueno ya les cedimos el lote, qué vamos a hacer: un museo, ¿quién lo va a administrar?, el municipio no tiene presupuesto para administrarlo, no tiene presupuesto, entonces ¿quién lo puede administrar? INCIVA. Entonces ya se habló con INCIVA, INCIVA dijo claro, ya mismo... y eso es lo que hay en este momento (Mario Ospina Ch., 2018).

En este orden de ideas, se hace pertinente reconocer otras formas de apropiación de la puesta en valor de los restos prehispánicos, que ayuden a responder, ¿por qué debe tener el Estado esa autoridad única sobre los restos, cuando éste se desentiende y a su vez explota el patrimonio por medio del turismo? En las últimas décadas, la relación entre el Estado y el patrimonio cultural se resuelve en una serie de acciones encaminadas a proyectar desde la conservación del patrimonio, el turismo con fines de lucro; de modo que no existe una preocupación real por los restos prehispánicos, ni por el pasado, sino por su explotación:

El reciente interés del Estado colombiano por el desarrollo económico, en particular la promoción de la empresa del turismo cultural y ecológico, ha ocasionado en parte que el tema de la conservación y protección del patrimonio arqueológico (especialmente el de los Parques Arqueológicos de Colombia) se haya incorporado en las agendas de trabajo e investigación de varios arqueólogos y antropólogos, quienes se han manifestado en diversas ocasiones sobre las implicaciones de este tipo de políticas gubernamentales, tanto para las comunidades indígenas y afrodescendientes, como para la conservación y preservación del patrimonio arqueológico (Montañez, 2011, p. 19).

Por estas razones, la relación entre el Estado y el patrimonio arqueológico, en términos de su conservación y protección; permite responder hasta que punto esto es cierto, o se queda en la simple retórica que defiende la legítima potestad del Estado sobre los restos. Por lo que cabe preguntarse, si éste debería seguir adjudicándose junto a la disciplina arqueológica, el derecho sobre su manipulación y estudio, o si por el contrario, son los colectivos sociales los encargados de definir quién decide sobre la puesta en valor del patrimonio cultural. Ahora, lo que está en juego no es sólo la puesta en valor del patrimonio, lo más importante es abrir la discusión en términos epistemológicos, para que comiencen a aparecer los rostros ausentes de la historia. El guaquero es uno de ellos, pues muchas de sus prácticas se han excluido de las narrativas, al tiempo que se han proscrito por ser "ilegales".

Finalmente, además de ahondar en la guaquería como fenómeno social, los estudios posteriores con respecto a dicha temática, deben estudiarla a partir de sus prácticas como una experiencia cultural, pues desde aquí no sólo el arqueólogo puede hablar; también lo hace el guaquero, cuya relación con el pasado está evidenciada precisamente en su experiencia, en lo que tiene que contar acerca del tiempo que le tocó vivir.

BIBLIOGRAFÍA

Asensio, Raúl H. (2019). *Señores del pasado: Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Perú, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Botero, Héctor García. (2009). "¿Qué hay en un nombre? La Academia Colombiana de Historia y el estudio de los objetos arqueológicos." *Memoria y Sociedad* V.13, (no. 27), P.p. 41-60.

Castaño, Lina Marcela Arcos. (2014). La guaquería en el municipio de Restrepo Valle del Cauca: Un ejercicio de territorialidad. Tesis Doctoral. Universidad Tecnológica de Pereira.
"Entrevista a Mario, en el Calima- Darién", (Mario Ospina Ch., entrevista No. 2, mayo 12 de 2018).

Field, L. W. (2012). "El sistema del oro: exploraciones sobre el destino (emergente) de los objetos de oro precolombinos en Colombia." *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, (no 14), P.p. 67-94.

Langebaek, Carl Henrik. (2003). "Arqueología colombiana: ciencia, pasado y exclusión." *ARQUEOLOGÍA*, p. 259.

Montañez, S. A. (2011). "Apuntes sobre la investigación arqueológica en Colombia entre 2000 y 2010." *Boletín Cultural y Bibliográfico* V. 45, (no. 79-80), P.p. 3-42.

Piazzini Suárez, Carlos Emilio. (2015). "Historiografía de la arqueología en Colombia. Una aproximación geográfica." *Revista Colombiana de Antropología* V. 51, no. 2: 15-48.

Quintana Urrea, Leonardo I. (2009). *La recuperación de la tradición oral y la memoria histórica de los fenómenos de guaquería en el departamento del Quindío*. Colombia, Bogotá, Universidad la Gran Colombia. Unidad de investigaciones.

Rodríguez, C. A. (1983). "Historiografía de los estudios arqueológicos en el departamento del Valle del Cauca". *Cespedesia* V.12, (no. 45-46), P.p. 139-156.

Rodríguez, C. A. (1986). "50 años de investigación arqueológica en el Valle del Cauca." *Boletín Museo del Oro*, (no. 16), P.p. 17-30.

Rodríguez, C. A. (1992). *Tras las Huellas del Hombre Prehispánico y su Cultura en el Valle del Cauca*. Colombia, Inciva.

Región Pacífico de Colombia: una visión holística a su pasado, presente y futuro

Aproximación a las posibilidades de un posconflicto

PEDRO HERNANDO GONZÁLEZ SEVILLANO. PHD¹.



Después de más de 60 años de conflicto armado, Colombia examina hoy sus opciones de paz.

RESUMEN

El posconflicto en Colombia es un estado ideal, una utopía realizable, un sueño para los millones de víctimas del conflicto armado que han sufrido los efectos negativos de una guerra cruel, despiadada e inútil que, después de medio siglo, presenta serias posibilidades para su superación, pero las condiciones para lograrlo presentan diferentes perspectivas y enfoques antagónicos que impiden la concertación de un espacio democrático y participativo de todos los involucrados del proceso.

¹ Nació en Guapi, Cauca, y está radicado en la ciudad de Cali, Valle del Cauca, Colombia. Es profesor de la Universidad Santiago de Cali. Hace parte del Centro de Estudios e Investigaciones de la Facultad de Derecho, CEIDE. Pertenece al Grupo de Investigación: GICPODERI, categorizado en Colciencias. Dentro del Grupo dirige la línea de investigación, Población y Legislación Afrocolombiana. Ha participado como Par Académico y Evaluador, a nivel nacional e internacional, con el Ministerio de Educación Nacional. Bogotá, desde el 2010. Ha escrito diversos documentos que sirven de base para el estudio de la población afrocolombiana, en temas relacionados con la marginalidad, la tradición contemplada desde sus mitos y leyendas, además de su jurisprudencia.

La Región Pacífico, desafortunadamente, ha sido injustamente agredida por un conflicto cuyas raíces son exógenas a su contexto geográfico y a su devenir histórico, por lo tanto, se hace indispensable realizar un recorrido cronológico por su pasado y su presente para poder encontrar elementos que permitan vislumbrar su futuro a partir de los resultados obtenidos mediante procesos de investigación científica. Solo así se puede garantizar las posibilidades de un posconflicto en la Región Pacífico de Colombia.

Palabras claves: Posconflicto, región Pacífico, devenir histórico, contexto histórico-geográfico, conflicto armado.

ABSTRACT

The post-conflict in Colombia is an ideal state, a workable utopia, a dream for the millions of victims of the armed conflict who have suffered the negative effects of a cruel, ruthless and useless war that, after half a century, presents serious possibilities for its overcoming, but the conditions to achieve it present different perspectives and antagonistic approaches that prevent the conclusion of a democratic and participatory space of all those involved in the process.

The Pacific Region, unfortunately, has been unjustly assaulted by a conflict whose roots are exogenous to its geographical context and its historical evolution, therefore, it is essential to make a chronological tour of its past and its present in order to find elements that allow glimpses its future from the results obtained through scientific research processes. Only in this way can the possibilities of a post-conflict in the Pacific Region of Colombia be guaranteed.

Key words: after war times, Colombian Pacific coast, historic future, historic and geographical context, army rebellion.

INTRODUCCIÓN

La información que contiene el presente documento corresponde a los avances del proyecto de investigación ESCENARIOS PARA EL POSCONFLICTO EN LA REGIÓN PACÍFICO DE COLOMBIA. APROXIMACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA HOLÍSTICA. PRIMERA ETAPA (2016-2018) desarrollado desde el Centro de Estudios e Investigaciones de

la Facultad de Derecho de la Universidad Santiago de Cali y su Línea de Investigación "Población y Legislación Afrocolombianas". Fundamentalmente, pretende responder al siguiente interrogante: ¿Qué posibilidades existen para desarrollar un proceso de posconflicto en la Región Pacífico de Colombia?

El proceso metodológico sigue el derrotero histórico secuencial que toma como antecedentes las respuestas consolidadas generadas alrededor de 3 interrogantes ya investigados y presentados en el libro Descubrimiento del Océano Pacífico. Quinientos años después: 1513-2013:



1. ¿Por qué donde hay tanta riqueza hay tanta pobreza?
2. ¿Qué factores potenciales tiene la Región Pacífico de Colombia para superar sus actuales condiciones de marginamiento y exclusión?
3. ¿En términos históricos, que fue lo que sucedió realmente hace quinientos años en el Pacífico colombiano?

Esta búsqueda permanente e incesante me autoriza a presentarles avances de una historia que con evidencias muestra inconsistencias, vacíos, sesgos y hasta mentiras que han pasado desapercibidas dado el poco interés por corroborar con documentos y pruebas fehacientes lo que la historiografía tradicional ha contado.

EL PASADO

El 27 de septiembre de 1513 –y no el 25 como se decía tradicionalmente– sesenta y siete europeos salieron al Océano Pacífico por el golfo de San Martín –Panamá– en busca del Perú, territorio desconocido para ellos geográficamente pero inmensamente rico según las referencias obtenidas de los indígenas de la Región del Darién. La historiografía tradicional ha destacado el proceso de conquista y sometimiento del imperio inca pero ha invisibilizado un aspecto insoslayable: para llegar al Perú los españoles tuvieron que recorrer primero la Costa Pacífica de Colombia y Ecuador y este recorrido presenta vacíos e inconsistencias evidentes.

Empezaré diciendo que los primeros hombres de piel oscura que llegaron a América en los barcos españoles, no eran africanos, tampoco eran esclavos, eran europeos y, por supuesto, hablaban español. Siguiendo la ruta histórica de las Cofradías de Negros se puede comprobar que para el siglo XIV ya existían en España estas asociaciones de carácter religioso conformadas por hombres negros que ya habían logrado su libertad y, muchos de ellos se vincularon a las actividades del comercio y la navegación en los viajes hacia el Nuevo Mundo.

En el Acta de posesión del Mar del Sur, Andrés de

Valderrábano, presenta la nómina de los 67 hombres que estuvieron presentes el día 27 de septiembre de 1513 en el acontecimiento conocido como Descubrimiento del Océano Pacífico. En la relación de nombres aparecen Juan de Beas, de color loro o amulatado y Ñuflo de Olano, de color negro. Significa esto que la presencia de hombres de piel oscura está vigente en el Pacífico americano desde el primer momento de su descubrimiento. Siempre me he preguntado si el color diferente de su piel es motivo suficiente para invisibilizarlos y negarles el derecho a la igualdad histórica.

De igual forma, estuvieron presentes los indígenas que guiaron la expedición. Me atrevo a imaginarlos siguiendo con curiosidad los actos protocolarios de la toma de posesión del Gran Océano junto a sus mujeres y familiares llevando sobre sus hombros la tristeza y el rencor de transportar las armas que los vencieron y curvados bajo el peso de la carga y la derrota, traían también con ellos sus sueños y sus ansias de libertad. También fueron invisibilizados.

Rindo homenaje a Juan de las Canarias, quien se embarcó en la nave Santa María con Cristóbal Colón. A Juan Garrido, quien partió de Sevilla por su propia voluntad hacia La Española, hoy Santo Domingo y participó en las expediciones de Pon-



La seguridad en los caminos de Colombia, es una petición ciudadana que se prolonga hasta nuestros días.



Momento en el que el expresidente de Colombia Juan Manuel Santos estrecha la mano de Rodrigo Londoño Echeverri, al culminar los diálogos de paz en La Habana.

ce de León y luego se unió a Hernán Cortés en la campaña de la conquista de México. A Estebanico, explorador al servicio de Pánfilo de Narváez quien, tras fracasar la expedición a la Florida en 1528, fue uno de los cuatro sobrevivientes, entre cuatrocientos, que consiguieron llegar andando durante ocho años de duro peregrinaje desde la Florida hasta México. A Juan Valiente, quien participó en las campañas de Guatemala, Perú y Chile. A todos ellos hombres negros y libres ¡Honor a su memoria!

Muchos otros no podrán ser rescatados por su condición de polizones en los barcos y por la inexistencia de fuentes históricas desaparecidas en los frecuentes naufragios o por el poco interés que tenían las coronas de España y Portugal en registrar la presencia de seres considerados inferiores a quienes calificaban como "gente de poca importancia". Estamos y seguiremos en la búsqueda y el rescate de aquellos cuya presencia sea posible ubicar.

Resulta sorprendente y, a la vez alarmante, el desconocimiento del proceso histórico que rodea la llegada al Perú por parte de los europeos. En las innumerables consultas personales tanto en Colombia como en Europa he podido constatarlo. Hecho que me llevó a expresar públicamente en el

Congreso El Pacífico, 1513-2013 De la Mar del Sur a la construcción de un nuevo escenario oceánico, celebrado en Sevilla, España en septiembre de 2013, mi percepción de que en el imaginario colectivo se creía que los españoles salieron al Pacífico por el golfo de San Martín en Panamá y se fueron en avión al Perú. Una sencilla mirada al contorno geográfico muestra que para llegar al Perú los invasores necesariamente, pasaron por las costas del Chocó, Valle del Cauca, Cauca, Nariño y Ecuador. ¿Quiénes fueron, cuándo y cómo lo hicieron? Estas respuestas están desarrolladas en el libro, **De panamá al Perú. Descubrimiento de la Costa Pacífica Colombiana. 1513-1660**. La intención de este primer avance de investigación está contenida en el subtítulo de la obra. **"Aportes desde la historia para facilitar las posibilidades de un posconflicto en el suroccidente colombiano"**.

La costa del departamento del Cauca se convirtió en la plataforma de lanzamiento para la llegada de Pizarro y Almagro al Perú en 1533. Hoy podemos afirmar que fue el río San Juan del Micay y no el San Juan del Chocó el punto clave para el osado intento europeo. Y el sector que hoy corresponde a Noanamito, el lugar estratégico que les sirvió de base y de refugio ante la fuerte resistencia de los nativos. La superación de las dificultades de la to-



Aspecto de la ceremonia que selló el acuerdo de paz en Cartagena de Indias.

ponimia y de la deficiente ubicación geográfica de los cronistas, nos permite hoy afirmarlo con certeza.

Pascual de Andagoya fue el primer europeo en recorrer las costas del Chocó y del Valle del Cauca y llegar hasta la costa del Departamento del Cauca en 1522 en su condición de Visitador de Indios. Un naufragio lo dejó invalido por varios años obligándolo a regresar a Panamá y a ceder sus derechos a la Compañía del Levante organizada por Francisco Pizarro, Diego de Almagro y el Padre Hernando de Luque, quienes tozudamente y bajo condiciones deplorables de subsistencia, lograron por fin llegar hasta el Perú después de tres intentos realizados entre 1523 y 1533.

El primer español que avistó y recorrió la costa Pacífica colombiana del sur fue el piloto Bartolomé Ruíz, quien partió del río San Juan del Micay, donde dejó a Pizarro y marcó rumbo en línea recta hasta las costas ecuatoriana y peruana. Durante este recorrido encontró y capturó una balsa inca que se dirigía a Panamá con mercancías del imperio. La balsa estaba dotada de vela latina y tenía en su interior lana hilada de llama, cántaros negros de barro, ropa y camisas de lana, mantas, paños blancos con franjas y otras bellas mercancías confeccionadas por los Incas. Esta era la prueba reina tan esperada: el Perú si existía. Ahora lo fundamental era su

conquista, como efectivamente se dio. El conflicto entre los hermanos Huáscar y Atahualpa, aspirantes a suceder a su padre, Huayna Cápac, favoreció las aspiraciones de los invasores.

La historia de la fundación de los pueblos perdurables de la llanura del Pacífico presenta serias inconsistencias en la documentación dejada por los cronistas e interpretada por los historiadores. El caso de Guapi es, talvez, uno de los más representativos. En el colegio San José me enseñaron que fue fundado por un español llamado Manuel de Valverde entre 1770 y 1772, según los datos que aporta el Padre Bernardo de Merizalde en su libro **Estudio de la Costa colombiana del Pacífico**. En el documento obtenido directamente en el Archivo de Indias que contiene el expediente respectivo, se puede leer que Manuel de Valverde y su familia salieron de Sevilla con rumbo a Tierra Firme el 7 de marzo de 1619, es decir, ciento setenta años antes. Entonces, ¿quién fundó a Guapi y en qué año? Solamente un compromiso serio con la historia real como base para la estructuración de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos, es la única alternativa posible para dilucidar tantos interrogantes. La llegada al Perú de Sebastián Moyano, más conocido como Sebastián de Belalcázar, procedente de Nicaragua, marca el nuevo rumbo de la historia para el suroccidente colombiano. La euforia inicial

del encuentro con Pizarro y Almagro, compadres, amigos y compañeros desde Santa María de la Antigua del Darién y Panamá se rompió rápidamente al no ser incluido el recién llegado en los planes de la toma del Cuzco. Fue entonces cuando tomó la decisión de iniciar su propia expedición hacia el norte, siguiendo los contornos de la cordillera de los Andes sin el permiso de Pizarro. Parece que hasta él llegaron informaciones sobre las riquezas que arrojaban los muisca de la Sabana Cundiboyacense a la laguna de Guatavita. El encuentro en Bogotá con Gonzalo Jiménez de Quesada y Nicolás de Federmann, corroboran esta afirmación.

Apoyado por la avanzada de sus capitanes, Juan de Ampudia, Pedro de Añazco y Jorge Robledo, en su recorrido hacia el norte realizó las fundaciones de ciudades importantes como Guayaquil, Quito, Pasto, Popayán y Cali en 1536 desde donde intentó la conquista de la llanura del Pacífico porque ofrecía un potencial inmenso de riqueza aurífera. El regreso de Andagoya por el Pacífico y la fundación de Buenaventura en 1540 marcan el cierre de una historia digna de ser contada.

EL PRESENTE

Quinientos años después, una mirada realista desde la ventana del presente nos muestra un panorama de contraste en relación con el desarrollo social y económico de los afrodescendientes que hoy pueblan la Región Pacífico de Colombia, situación que refuerza con argumentos válidos y evidentes la vigencia del interrogante inicial: ¿por qué donde hay tanta riqueza hay tanta pobreza?

Una mirada al devenir histórico de la Región Pacífico hoy muestra un panorama de contraste entre su gran potencial de recursos naturales y humanos y sus condiciones de desarrollo social y económico. Dos variables muestran con evidencia su realidad: marginalidad y exclusión. La marginalidad se evidencia en los índices bajos de desarrollo humano donde los indicadores que miden la satisfacción de las necesidades básicas comprueban que están por debajo del promedio nacional. La morbilidad es altísima, el ingreso familiar es precario, el acceso a la educación superior es un privilegio para unos pocos y las fuentes de trabajo, con pocas excepciones, son casi inexistentes.

La exclusión social está relacionada con expresiones atávicas de racismo, xenofobia y discriminación social arraigadas en Colombia desde la formación de la nación. Resulta evidente el fenómeno antropológico conocido como "Dicotomía entre lo for-

mal y lo real". A partir de la Constitución de 1991 y de la Ley 70 de 1993, se ha desarrollado un inusitado volumen de leyes y normatividad direccionada hacia la población afrocolombiana, pero los resultados obtenidos comprueban que la realidad no ha cambiado y que cada vez más las brechas visibles e invisibles que atentan contra el desarrollo social son crecientes y tienden a afianzarse con mayor fuerza.

En este momento histórico existen condiciones favorables y cierto optimismo moderado para pensar en las posibilidades de negociar un posconflicto en Colombia. La materialización de esta alternativa pasa obligatoriamente por el andén del Pacífico en donde los nefastos efectos del desplazamiento forzado y las masacres han dejado una profunda huella de dolor en la vida de sus actuales habitantes. Retornar al lugar de sus ancestros se convierte en un imperativo moral de los desplazados y sus descendientes quienes no encuentran en las ciudades donde se han refugiado espacios adecuados para el desarrollo de su milenaria cosmovisión y su particular idiosincrasia. Por eso, la firma de un Tratado de Paz es un sueño impostergable. La paz que se tramitó en La Habana es la puerta de entrada al futuro de la Región Pacífico de Colombia. Esta investigación no es más que un pequeño aporte a la materialización de ese sueño, pero bajo la premisa irrefutable de que *"un pueblo que desconoce su historia, está condenado a repetirla"*

EL FUTURO

Atrevámonos, ahora, a asomarnos a la ventana del futuro.



La Alianza Asia Pacífico surge como la panacea que logrará superar con creces la situación de marginalidad y exclusión de la Región Pacífico y convertirá a Colombia en socio de número dentro del concierto de las naciones del primer mundo. La representación gráfica *PACÍFICO 2032*, muestra en



Las comunidades de todas las regiones de Colombia han clamado tradicionalmente por tiempos de paz.

perspectiva algo completamente diferente donde se refleja solamente la visión prospectiva de los inversionistas: en la periferia de las grandes ciudades permanecen inamovibles los corteros de caña y en las orillas del mar los lancharos artesanales frente al despliegue de la tecnología que produce el capital. No es difícil imaginar la realidad expresada por el maestro Eduardo Galeano: *"cuando ellos llegaron, nosotros éramos dueños de la tierra y ellos de la Biblia. Cerramos los ojos por un momento y cuando los abrimos ellos eran los dueños de la tierra y nosotros dueños de la Biblia"*

Desde el campo investigativo y particular de las ciencias sociales, por analogía, surge un cuarto interrogante: *¿Qué relaciones de similitud y diferencia existen entre el descubrimiento del Pacífico Americano y el Pacífico Asiático?* En términos pragmáticos, *¿es conveniente negociar el presente y el futuro de una región desconociendo su pasado?* Entonces, nos volvemos a preguntar: *¿Qué sucedió históricamente hace quinientos años en el descubrimiento de la Ruta Acapulco-Manila?*

La ruta Acapulco-Manila está relacionada con el navegante Fernando de Magallanes, marinero portugués al servicio de España. Una vez descubierto el paso del Atlántico al Pacífico en territorio chileno en 1520, conocido como el Estrecho de Magallanes siguió por el Océano Pacífico hasta México y continuó la ruta hasta el archipiélago filipino, tomando posesión jurídica de las islas en nombre de la corona española en 1521. Este primer viaje contó con la compañía de Juan Sebastián Elcano en un trayecto de 3 meses haciendo escala en la Isla de Guam.



La ruta de regreso o tornaviaje fue descubierta por el fraile marino español Andrés de Urdaneta en 1565, gracias a la corriente marina del Kurosiwo, cuya orientación tiene dirección hacia el este. Esta ruta le abrió a España un nuevo frente comercial a través del Pacífico asiático pues logró establecer contacto entre Manila (Filipinas) y la Nueva España (México), principalmente los puertos de Acapulco y Las Peñas o Puerto Vallarta. Por lo tanto, la propuesta de la Alianza Asia-Pacífico, se concibe como una posibilidad de alta rentabilidad y conveniencia para los dos continentes en la medida que abriría una puerta para el intercambio comercial de gran volumen de mercancías, experiencias, tecnología y transferencia de conocimientos.

De otra parte, está la Alianza del Pacífico, ratificada por México, Colombia, Perú y Chile en 2011, pensada como un desafío geopolítico y geoeconómico regional con proyección global. Los datos oficiales sostienen que este bloque representa el 37% de PIB de América Latina y el Caribe, concentra el 50% del comercio total y atrae el 45% de la inversión extranjera directa de la región.

Las perspectivas económicas deben ser altamente atractivas, no solamente para los 4 países signatarios, sino para el mundo global y globalizado puesto que los informes periodísticos destacan la vinculación de aproximadamente 50 países más interesados en participar en el proyecto. Una primera revisión a los fundamentos de la Alianza Pacífico muestra un panorama de contraste: solo se privilegia la inversión y los inversionistas dejando de lado los pobladores nativos de la región Pacífico de Colombia. Ante este oscuro panorama surge una fundada inquietud: ¿estamos en la antesala de los nuevos parias y desplazados obligados del Andén Pacífico?

CONCLUSIONES PRIMERA ETAPA 2016-2018

El proceso investigativo ha validado las siguientes conclusiones:

- Indudablemente, el conflicto armado en la Región Pacífico de Colombia, es un fenómeno social político y económico cuyas causas son exógenas a la región. Su génesis se produjo en otros contextos del territorio nacional y debido a diferentes factores se ubicó en el Pacífico afectando de manera grave a la población, en su mayoría afrodescendiente.
- La razón principal de la presencia del conflicto armado en esta región está relacionada con el negocio del narcotráfico. Varios factores se conjugan para tal efecto:

- * La inmensa llanura del Pacífico y su agreste topografía.
- * La escasa o nula presencia del Estado en la zona rural.
- * La pobreza de sus habitantes y el alto índice de necesidades insatisfechas.
- * La cercanía con el océano para el transporte de la droga.

- La indagación inicial *in situ* demostró un desconocimiento mayoritario del concepto POSCONFLICTO y sus implicaciones como alternativa para la superación del fenómeno de violencia generalizada en la región donde la población joven que no logra acceder a los centros universitarios se convierte en el grupo focal reclutado por los actores de la guerra.
- Es evidente un cambio negativo en los valores sociales considerados tradicionalmente como válidos por la cultura ancestral afrodescendiente. Los jóvenes locales buscan la vinculación a los grupos narcotraficantes atraídos por las posibilidades del dinero abundante que ofrece el negocio de la droga. No importa el peligro que corren, al fin de cuentas es "preferible vivir bien unos pocos años y no toda una vida de miseria", es una expresión y un sentimiento compartido por muchos jóvenes.
- La presencia efectiva de los grupos armados ilegales (guerrilla, paramilitares) durante varios años tanto en la zona urbana como rural y la poca efectividad del Estado en su erradicación

generó en los habitantes de la región la aceptación de la extorsión como salvoconducto para el desarrollo de sus actividades comerciales, industriales y productivas. Es común escuchar afirmaciones como la siguiente: "si usted paga la vacuna puede vivir y trabajar tranquilamente".

- A raíz de la tregua decretada por el acuerdo, se ha notado un cambio positivo en el comportamiento de la gente especialmente en lo que se refiere a la diversión del colectivo. Los sitios tradicionales de rumba han vuelto a abrir sus puertas y el horario de servicio nocturno se extiende hasta la madrugada. Situación impensable hasta hace poco tiempo. Abrir esta compuerta permite apreciar cierto aire de optimismo.
- Contrariamente, no es posible apreciar una relación causa-efecto con el POSCONFLICTO, concepto poco mencionado en el lenguaje local y de poca importancia en su proyección futura como alternativa de cambio conveniente para la región. No se registra la existencia de procesos pedagógicos tendientes a concientizar a la población.
- Atribuible a la tregua se puede constatar un nivel importante en la seguridad ciudadana, especialmente en los centros urbanos. No sucede igual en la zona rural donde no hay presencia del Estado. Allí permanecen las estructuras ilegales controlando los negocios del narcotráfico y la minería, realizados bajo su control total. Esta situación es, tal vez, el principal escollo para el desarrollo de un verdadero estadio de posconflicto en la región.
- Otro escollo de impredecibles consecuencias se ubica en el desconocimiento generalizado de la historia regional y la poca importancia que se le asigna a este hecho. No hay conciencia clara sobre el peligro que este desconocimiento puede generar a la hora de participar en una mesa de negociación. La realidad demuestra que no es posible evaluar el presente y proyectar el futuro desconociendo el pasado. El dicho popular es elocuente: "Pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla".

Este panorama, sucintamente presentado, amerita la continuidad del seguimiento al desarrollo del proceso investigativo. Los datos obtenidos en esta

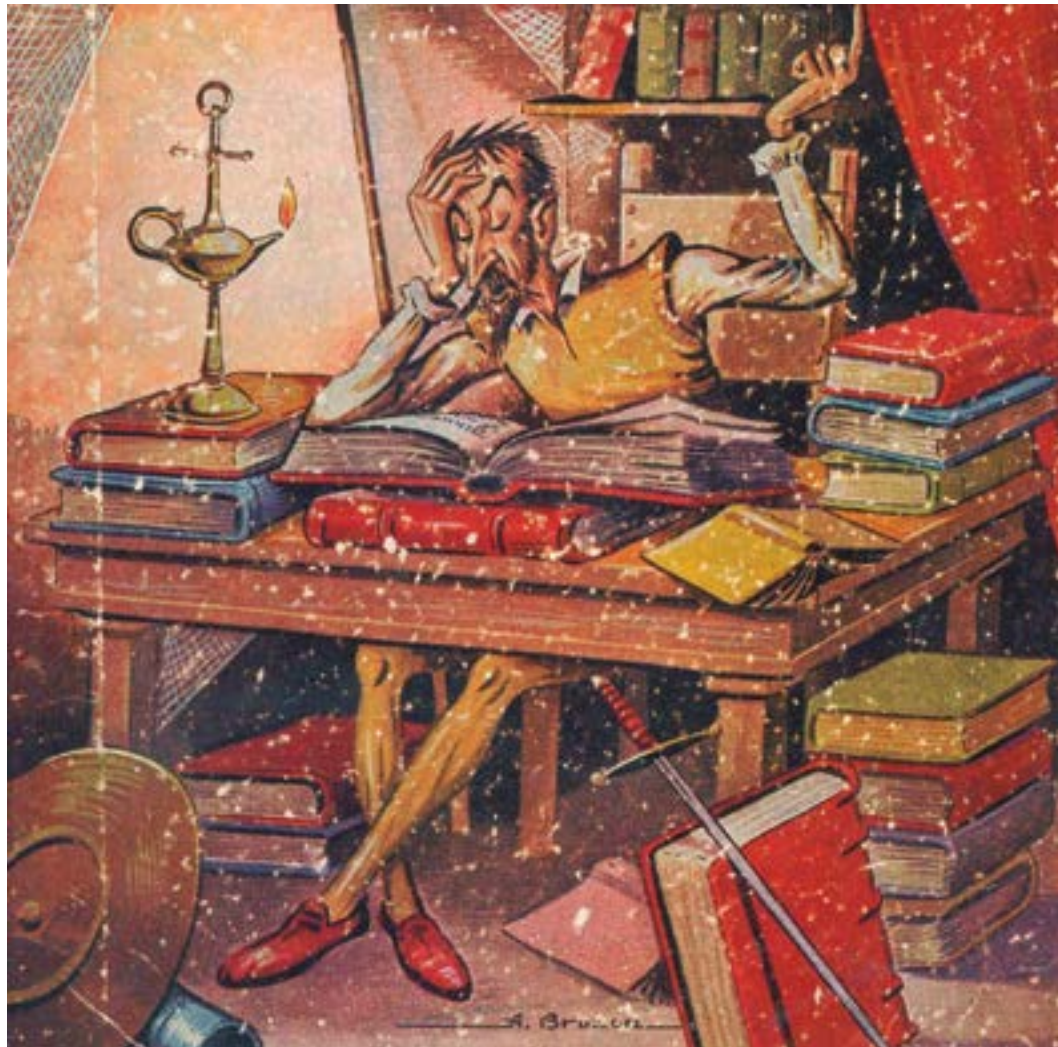
primera etapa no son contundentes, tampoco permiten vislumbrar una tendencia colectiva o mayoritaria que pueda generar una mirada aproximada, a manera de hipótesis, sobre el comportamiento futuro del proceso de paz. Lo que sí resulta cierto y urgente es la decisión firme de parar el conflicto armado en la zona. La paz concertada entre la guerrilla y el gobierno ha mostrado efectos positivos comprobados que, de alguna manera, les han mostrado a los habitantes que, efectivamente, existen posibilidades y alternativas para pensar en una Nueva Colombia y en un Nuevo Pacífico.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNA Cuellar y otros. Reflexiones jurídicas sobre el proceso de paz. Universidad Externado de Colombia, 2016.
- FISAS, Vicen. Anuario de procesos de paz 2016. Escola de cultura de pau. Icaria, Editorial. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2016.
- GONZÁLEZ Sevillano, Pedro Hernando. 1513-2013. Descubrimiento del Océano Pacífico: Quinientos años después. 2016 (en proceso de edición).
- GONZÁLEZ Sevillano, Pedro Hernando. De Panamá al Perú. Descubrimiento de la Costa pacífica colombiana. 1513-1660. Editorial Graficas Ledezma. Cali, 2014.
- GONZÁLEZ Sevillano, Pedro Hernando. Marginalidad y Exclusión en el Pacífico colombiano. Una visión histórica. Editorial Graficas Ledezma. Cali, 2013.
- LEYVA, Pablo. Colombia Pacífico. Proyecto Biopacífico. Proyecto editorial del Fondo FEN-Colombia. Tomos I y II. Bogotá, 1993.
- ZUÑIGA, Eduardo, Verdugo Pedro Carlos, Corella José María. Telembí. Historia, cultura, identidad. Academia Nariñense de Historia. Pasto, 2015.

Un documento cervantino olvidado de Helcías Martán Góngora¹

J. MAURICIO CHAVES-BUSTOS²



El poeta de Guapi Helcías Martán Góngora era un convencido cervantino. También estudió las hagiografías de Sor Juana Inés de La Cruz. El escritor nariñense Mauricio Chaves Bustos nos devela en este texto la vocación clásica del Poeta del Mar. (Ilustración A. Bruzon)

No hay cosa más emocionante que sumergirse en el mundo de los libros y encontrar textos o artículos que nos sorprenden, máxime cuando en estos se unen autores y temas de nuestras más hondas preferencias; es como si en un punto casi mágico de la historia se hubiesen unido las genialidades y los intereses

¹ Presentación y notas J. Mauricio Chaves-Bustos. Las notas se hacen con el fin de contextualizar el texto con los autores y obras citados por el autor.

² Escritor de cuento, ensayo y poesía. Autor de los libros: El Vuelo del Kinde (vagué, Casa de Libros, 2013); Liturgia del amor –oraciones profanas para amanes profanos- (Bogotá, Mundo Eólico, 2018); recopilador y autor de notas y estudio introductorio del libro Rimas Crepusculares, del poeta Florentino Bustos E. (Pasto, Edinar, 2017). Colaborador de varios medios escritos y digitales, entre estos Blog del periódico El Espectador, con su columna Pazífico, cultura y más; colaborador radial, entre otros el programa Don Quijote y la música, emitido por UN Radio, emisora de la Universidad Nacional de Colombia.

para juntarlos y legar al mundo la palabra en categoría de sublime.

Para el caso que nos compete se unen dos genialidades, distantes en el tiempo y en el espacio, pero unidos por el idioma y por el gusto por una obra que, sin duda alguna, ha marcado la historia no solamente de las letras, sino de la cultura en su conjunto. Me refiero a Miguel de Cervantes Saavedra, y con él a su principal obra, la del Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha; he dicho en otra oportunidad, que si la humanidad pudiese proyectar una sombra sobre una superficie, esta sería la de Don Quijote y Sancho cabalgando sobre sus fieles y enjutos jumentos. Ahí está la razón y la pulsión, la cordura y la insensatez, la parquedad y la avidez, no separados, como inútilmente se ha intentado señalar, demarcando unas cualidades para el soñador Don Quijote y otras para el humilde Sancho, ¡no!, la verdadera grandeza de Cervantes radica en conjugar las psiquis de los dos principales protagonistas, para finalmente terminar Sancho quiijotizándose y el Quijote sanchizándose.

Y por otra parte, encontrar como autor de ese texto a uno de los escritores más influyentes del Pacífico colombiano. Me refiero a Helcías Martán Góngora³, cuya obra está transida por un profundo sentimiento de justicia social; él, testigo presencial del olvido y la desidia por uno de los territorios biodiversos más importantes del planeta, por la pobreza y la ignorancia impuesta desde las capitales a sus habitantes, negros principalmente, ese Pacífico en el que navegó con su palabra, buscando siempre la reivindicación para todos esos a quienes consideró siempre los suyos. Las obras de Martán Góngora ocupan varios volúmenes, abarca multitud de temas, preferentemente los literarios, forjando un sincretismo también con la herencia oral que heredó de su propia génesis.

RESUMEN

El artículo que aquí presentamos fue publicado en la revista Norte, de la ciudad de México, en el año

³ Helcías Martán Góngora. (Guapi, febrero 27 de 1920 - Cali, abril 16 de 1984). Abogado de la Universidad del Rosario. Fundador de la revista Vanguardia. Miembro de la Academia Colombiana de la Lengua. Autor de más de 30 libros publicados, entre los cuales están: Evangelios del hombre y del paisaje (Bogotá, Imprenta de la Penitenciaría Central, 1944); Humano litoral (Popayán, Universidad del Cauca, 1954); Los pasos en la sombra (Bogotá, ediciones Medusa, 1964); Breviario Negro (Cali, Esparavel, 1978); Retablo español (Barcelona, Ediciones Ronda, 1981), entre muchos otros más. Colaborador de varios periódicos y revistas en Colombia y varios países de Hispanoamérica.

1977, No. 275, dirigida por el español, Fredo Arias de La Canal, radicado en México durante décadas, escritor y humanista que buscó la recuperación de la tradición literaria española, así como el impulso por el concepto de hispanidad. En cuanto al artículo, esperamos que sean los propios lectores quienes encuentren la fineza en la pluma del escritor guapiense en este importante texto. La ilustración y la viñeta aparecen en el original, pero sus autores no aparecen en los respectivos créditos.

Palabras claves: Miguel de Cervantes Saavedra, El Quijote, Sancho, poesía del Pacífico colombiano, Helcías Martán Góngora.

ABSTRACT

Helcías Martán Góngora was the most important poet on Colombian Pacific Coast. Renamed "Poeta del Mar" – Ocean Poet- wrote about afrocolombian's music and poetry.

This article was published, at the first time in the Mexican magazine "Norte", 1977. Gongora was expert about Cervantes history.

Norte director, Fredo Arias de La canal, writer, humanist found recovering Spanish literary tradition. The illustration is original, but authors don't appears in respective credits.

Keys words: Miguel de Cervantes Saavedra, El Quijote, Sancho, Colombian Pacific poetry, Helcías Martán Góngora.



NEOQUIJOTISMO Y OTRAS NOTAS CERVANTINAS

HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA



La “sola sombra larga” de don Quijote de la Mancha, no se da por vencida. Regresa en libros y revistas, en discursos y ensayos. La vitalidad de la criatura cervantina se mide por centurias y kilómetros de hojas de papel impreso. Don Alonso Quijano, el bueno, reta a la vejez. Y salta al ruedo hispanoamericano siempre que sus comentaristas y glosadores se lo exigen.

La justicia en el Quijote fue el tema que expuso el doctor Mario Alario D^e Filippo⁴, al ocupar su sillón como miembro correspondiente de la Academia Colombiana. Sobre los tipos delincuentes del Quijote ya había escrito un estudio monumental el catedrático Ignacio Rodríguez Guerrero⁵, laureado en España y editado en el Ecuador. Sin embargo, Mario Alario di Filippo proyecta nuevas luces al relato intemporal del Caballero Andante, “ese compañero de camino de la humanidad”, tal como lo llamó justamente el beneficiario. El desfacedor de entuertos ya se lo había dicho al escudero Sancho:

4 Mompox, 1920 – 1977. Abogado, magistrado, miembro de la Academia Colombiana de la Lengua. Autor de un Lexicón de colombianismos. El autor se refiere al discurso para posesionarse como miembro numerario de la Academia de la Lengua, el 6 de agosto de 1975.

5 Pasto, 1909 – Cali, 1983. Humanista, catedrático, escritor; miembro de múltiples academias, entre otras la Academia Colombiana de la Lengua, Academia Colombiana de Historia y de la Real Academia Española. Rector de la Universidad de Nariño. Publicó un sinnúmero de libros y ensayos de carácter histórico, literario y social. Con el libro Tipos delincuentes del Quijote, obtuvo el premio quinquenal internacional de estudios cervantinos “Isidre Bonsoms” (1961 – 1966) del Instituto de Estudios catalanes de Barcelona, conferido el 23 de abril de 1966.

Que su misión era la de “ayudar a los menesterosos, poniendo los ojos en sus penas y no en sus bellaquerías”.

El escritor es un neurótico que está tratando de resolver un conflicto interior por medio de sus escritos o poemas, asegura Edmund Bergler⁶, en la versión del psicoanalista mexicano Fredo Arias de la Canal⁷.

En su Intento de Psicoanálisis de Cervantes, Arias de la Canal emplea los patrones científicos de la mecánica mental de Bergler, uno de los más afortunados continuadores de Freud, en cuya clínica realizó estudios sobre el masoquismo y el psicoanálisis del escritor.

El ensayo de Fredo Arias de la Canal se orienta a la demostración de la paternidad responsable de Cervantes, a quien denomina “el padre de la filosofía existencialista”.

Gracias al envío generoso del autor, quien dirige, además, la revista Norte, tribuna del pensamiento hispanoamericano, en la capital azteca, se facilita reproducir algunas de sus opiniones, lo que a continuación hago a título de información bibliográfica: Tánatos sobre Eros, tal parece ser en síntesis el conflicto, que asedia al hombre de letras, cuyo prototipo, don Miguel de Cervantes, se defendía del mundo con el lanzón de la ironía, la que esgrimió lo mismo contra la Inquisición que frente a los cuadrilleros.

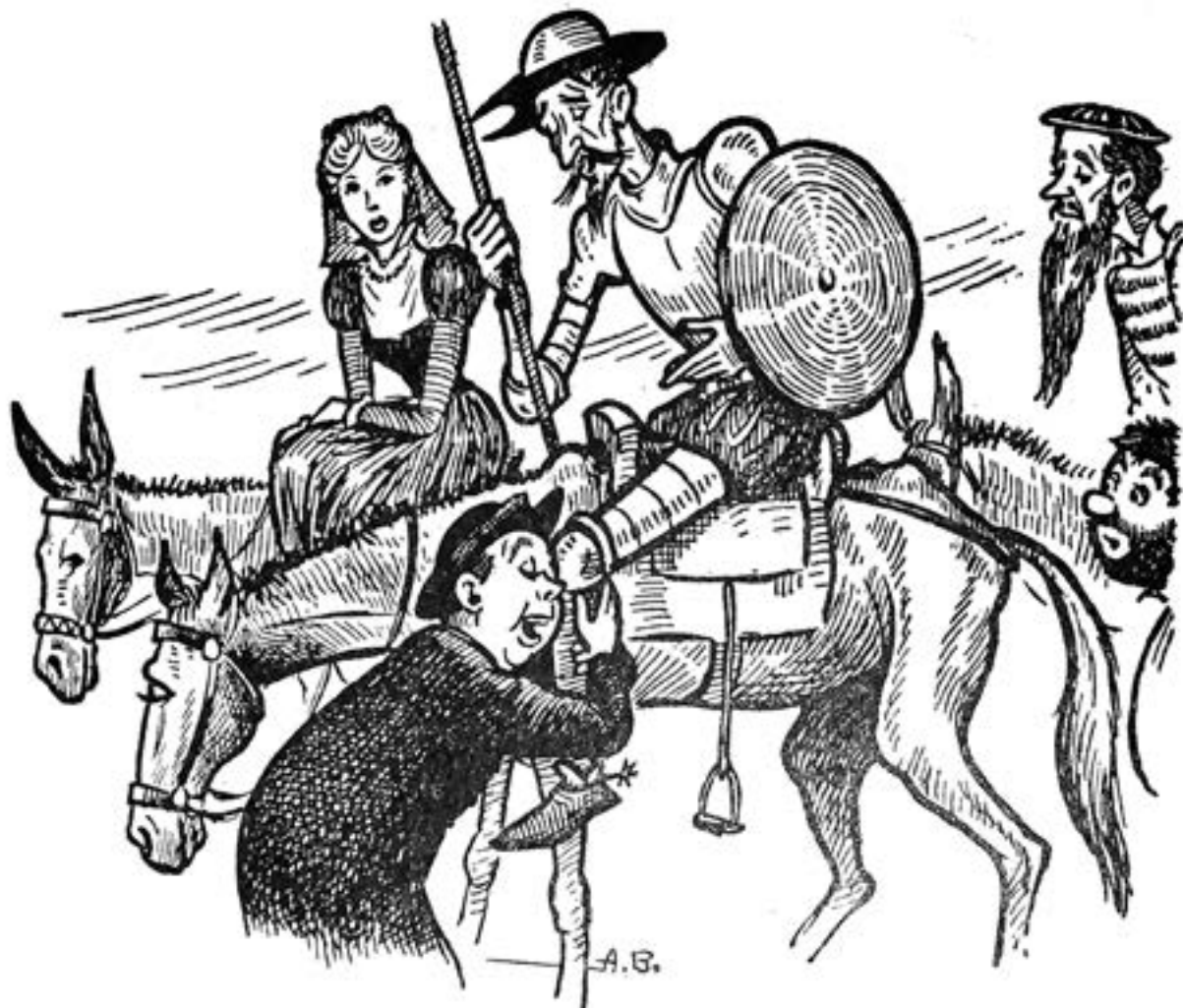
“Cervantes transfiere su masoquismo a don Quijote y al mismo tiempo simboliza al hidalgo con el propio ego-ideal, tratando de ridiculizarlo con ironía como defensa de su ego contra los despiadados ataques de un daimonion que lo acusa de ser pasivo.” La cita es de Bergler y susceptible de aplicación a los caricaturistas: “el humorista es un masoquista psíquico, un individuo que se queja de sus desgracias y las goza inconscientemente al mismo tiempo.”

Muchos dirán que Freud ya está revaluado. Sin embargo, las especulaciones de psicoanálisis literario e histórico de Fredo Arias (también estudió la

6 Viena, 1899 – Nueva York, 1962. Médico psiquiatra, fiel seguidor de las teorías freudianas. Sus teorías afirman el sufrimiento emocional y la auto culpa, heredadas de la infancia.

7 México, 1939, de ascendencia española. Autodidacta en psicoanálisis, fundador del Frente de Afirmación Hispanista, director de la revista hispano americana Norte. Autor del ensayo: Intento de psicoanálisis de Cervantes, en: El Quijote liberal y otros escritos cervantinos, México: 2004, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.





personalidad de Hernán Cortés, entre otras figuras claves de la Hispanidad), cumplen su objetivo de suscitar discusiones en torno al fenómeno de la creación artística y del animal racional de pluma, pincel o escoplo. Como esta analectas, traducida de Bergler, en torno al tema imprescriptible del amor: *"Los escritores y poetas han consistente-mente, a través de los siglos, mal interpretado el problema del amor y han creado una imagen exagerada del amor romántico (...) y producen un cuadro exagerado del amor simplemente para encubrir su incapacidad de amar. Lo que pueden obtener del amor es un deseo masoquista inconsciente de que los maltraten. Su defensa inconsciente es: ¡No es verdad que soy incapaz de amar: el amor real es muy poco para mí!"*

Y la pregunta y la respuesta de Arias de la Canal, aluden a la pobreza crónica de los escritores que en el mundo son: *"¿Por qué la mayoría de los escritores viven en la pobreza? La razón está en su*

masoquismo. El escritor por lo general es un neurótico que no tiene tiempo más que para defenderse de sus acusaciones inconscientes, y que en el fondo disfruta al sentir lástima de sí mismo."

¿Será verdad tanta tortura? También en México, el mismo Fredo Arias de la Canal amplía, ahora, las tesis de su Intento de psicoanálisis de Cervantes. La indagación se concreta a la "locura de Cervantes". Y acude obviamente a la autoridad de Freud, al testimonio de Nietzsche y al Elogio de la locura, de Erasmo de Rotterdam. La polémica tiene faz retroactiva. Se remonta a Lord Byron, quien acusó a Cervantes *"del deterioro moral de España"*. Arias de la Canal rompe una lanza y analiza otras causas de la decadencia peninsular. Aquí de la vocación masoquista inconsciente que Cervantes hizo evidéntísima en el Quijote, aunque para esto tuviera que sacrificar a su hijo: Don Quijote de la Mancha. Desde la primera lectura, creí que el texto feliz entrañaba una apología del paraíso perdido. *"Todo*

tiempo pasado fue mejor", según las coplas elegíacas de Manrique. *"Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas palabras de tuyo y mío."*⁸ Reproduciendo este discurso ejemplar, escribe Víctor Maicas⁹, de Cervantes: *"Como poeta acertaba y vislumbraba cómo habría de ser el remoto futuro del mundo."* En su testimonio de agradecimiento a los cabreros, por el convite rural, Don Quijote exclama: *"La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen."*¹⁰ Es así como, por boca de su criatura de ficción, Cervantes da fe del hambre y sed de justicia, que él padeció en la propia carne mutilada. La sugeridora escena de los tasajos, el fogón y el caldero humeantes, las pieles sobre el verdor del campo y el grupo animado de figuras humanas, invita al pintor y reta al escultor. Don Quijote, como lo esclarece Maicas (Norte, de México, 1974), no *"desciende"* sino *"eleva"* hasta su mismo nivel a su criado, como igualmente con su gesto concierta con los pobres cabreros. Don Quijote, pues, *"imparte limpia lección de sociología"*. El perfil del Caballero de la Triste Figura se ilumina, de pronto, con un resplandor más humano, que pertenece a nuestra época. Al coro teatral y solidario de *"¿Quién mató al Comendador? Fuente Ovejuna, señor"*¹¹, hay que sumar la oración inolvidable de don Quijote de la Mancha, la que rubrica el cantar agradecido del cabrero: *"Toda esta larga arenga que se pudiera muy bien excusar"*, como donosamente lo hace en veces el Manco de Lepanto. Arenga que, trocado el pretérito en futuro, puede servir de pauta elocuente a más de un candidato sin programa y sin electorado.

A la reivindicación del escudero acude Lázaro Seigel¹². En su Defensa y elogio de Sancho, rompe más de un prejuicio el ensayista austral. La vilipendiada efigie del escudero fidelísimo se destaca en este libro con perfiles de humanidad y de justicia.

8 Miguel de Cervantes Saavedra (1935). El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, p. 120.

9 Escritor español, colaborador de la revista Norte. Autor del ensayo: Desventuras de Cervantes, publicado en Litoral: revista de la poesía y el pensamiento, No. 61-63, 1977.

10 Cervantes, ob. cit. p. 121.

11 Fuenteovejuna, obra teatral de Lope de Vega.

12 Escritor argentino. Autor del libro: Defensa y elogio de Sancho. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968.

Porque, en verdad, Sancho no fue el grosero, patán de la imagen distorsionada, que sólo se preocupaba de las cosas de comer, del mezquino yantar.

El gobernador de la Ínsula Barataria, con su arsenal de refranes y su prudente acción de hombre público honesto, bien podría servir de espejo a muchos de nuestros gobernantes.

Prueba del idealismo soterrado del buen Sancho fue el desinterés con que se adhirió a la causa del Caballero Andante. Su fe en el designio singular de don Quijote no se opacó nunca en el menguado juego de las especulaciones.

Hombre de amor y hogar, su fuego y lealtad hacia Teresa en nada desmerecen de la pasión platónica de su amo por Dulcinea.

Lázaro Seigel es un buen guía para seguir la ruta de Sancho Panza por el paisaje de la Mancha, y también porque al mismo tiempo nos explica las razones y las sinrazones y las entretelas de quien, lejos de ser el epígono, se configura en el más noble colaborador y amigo del Caballero de la Triste Figura. La supervivencia del tema cervantino se prolonga en Colombia. Darío Achury Valenzuela¹³, un verdadero humanista, sin la pedantería del magister, nos sirve, en sabrosas páginas, una agradable síntesis de los famosos *"duelos y quebrantos"*¹⁴, la comida sabatina de don Alonso Quijano. Desde Pellicer¹⁵ hasta nuestros días, muchos escritores se han desvelado por determinar en qué consistía el manjar quijotesco. Nuestro muy ilustre Rufino J. Cuervo¹⁶ tampoco se eximió de aportar conjeturas, en torno al nutritivo tema. No obstante, la incógnita permaneció entre el humo estimulante de los más apetitosos comentarios, de literatos y gramáticos.

13 Guatavita, 1906 – Bogotá, 1999. Cofundador del Instituto Caro y Cuervo, miembro de la Academia Colombiana de la Lengua, director de la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, director de la Radio Nacional.

14 Darío Achury Valenzuela. En: Eduardo Caballero Calderón, Cervantes en Colombia. Madrid: Afrodísio Aguado, 1948.

15 Carlos Pellicer Cámara, Tabasco, 1897 – México, 1977. Escritor, poeta, museógrafo y político. Realizó una edición anotada de Don Quijote de La Mancha, Madrid: Gabriel de Sancha, 1797-1798, 5 volúmenes.

16 Bogotá, 1844 – Paris, 1911. Filólogo, lexicógrafo, humanista y erudito. Inició a escribir el enjundioso Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana, finalizado por el Instituto Caro y Cuervo en 1994, obteniendo el premio Príncipe de Asturias en 1999. Para el tema tratado: Carta manuscrita a Adolphe Morel Fatio, publicada en facsímil por Francisco Rodríguez Marín: Don Quijote de La Mancha, edición crítica, Madrid: 1928.

Palabras con azar, por Darío Achury Valenzuela, es el tomo VIII de la serie La granada entreabierta, que edita, en Bogotá, el Instituto Caro y Cuervo.

Don Quijote de la Mancha y su padre don Miguel de Cervantes, las preferían rubias. Al ingenioso Hidalgo se le iban los ojos tras el dorado de las mujeres que encontró en su camino. La anotación pertenece al académico uruguayo don Julio Garet Mas¹⁷, y forma parte de su libro Poesía y notas quijotescas¹⁸. Garet Mas descubre también cierta alergia vegetal en el léxico quijotesco, en donde las flores, con nombre propio, son raras. Contrasta lo anterior con la riqueza de la fauna: "Arca de Noé sui géneris; por supuesto, no con parejas sino con ejemplares solitarios de las distintas especies animales que van entrando, por unidades o en manadas, al ámbito de la obra." Subyuga la obsesión visual por las adorables criaturas de rubios cabellos largos. Don Julio, quien, dicho sea de paso, es un gran conocedor de la literatura colombiana, cita a nuestro Ignacio Rodríguez Guerrero y su Tipos delincuentes del Quijote, obra reeditada ahora, por Bedout, de Medellín¹⁹.

Perdura en el relato inmortal de Cervantes, conjuntamente con el fulgor de ojos garzos, el áureo resplandor de cabelleras sueltas al viento. "Diríase que el ser rubias las mujeres hermosas era para Cervantes condición poco menos que sine qua non. Es de creerse que más que las morenas y las pelirrojas, aquéllas lo cautivaban. Prefería a las rubias, y de ahí lo de «sus cabellos son de oro» en la descripción de Dulcinea; por eso sus heroínas quijotescas resultan en buen número rubias, como en su casi totalidad bellas", es el comentario.

La reivindicación de Sancho Panza, tan calumniado como mal juzgado por los lectores apresurados del Quijote, que vierten sobre él el zumo agrio de la calificación de vulgaridad y materialismo, constituye otro bien razonado capítulo de Garet Mas. Ahí de la cita de Unamuno²⁰ sobre "el bueno de Sancho, en quien desahogamos los intelectuales el dolor de nuestras no satisfechas ansias, insultán-

dolo; el bueno de Sancho que guarda tesoros de sabiduría en su ignorancia y tesoros de bondad y de vida en su egoísmo..."

Ni Altisidora ni Maritornes; ni la ama ni la sobrina; ni Marcela ni la Trifaldi, doña Rodríguez de Grijalva, ni Teresa Panza. Sólo Aldonza Lorenzo y la Hija del Ventero acunaron, en sus pechos, la viva llama de la simpatía, en combustión de amor hacia el Caballero Andante.

Tristeza de Aldonza: "no volverá a pasar más nunca por aquí. ¡Si supiera él cómo lo recuerdo! Porque, Dios me perdone, que hasta me hago la señal de la Cruz, pero desde que vi pasar a ese caballero, es como si yo fuera otra. Por sí, esto es: por lo menos, no me siento tan sola."

Certeza fabulosa de la Hija del Ventero: "...esa sonrisa suya no se me borrará jamás de la memoria. Yo callaba y también me sonreía. ¿Qué más podría hacer? Estoy segura, segura de que aquel suspiro y aquella sonrisa se los inspiré yo misma."

El monólogo del Cura y los decires de Sancho y Merlín, el barbero y otros personajes de alto coturno cervantino, se truecan en diálogo en las bocas de las mozas del partido, como en coloquios de sobremesa de los Duques:

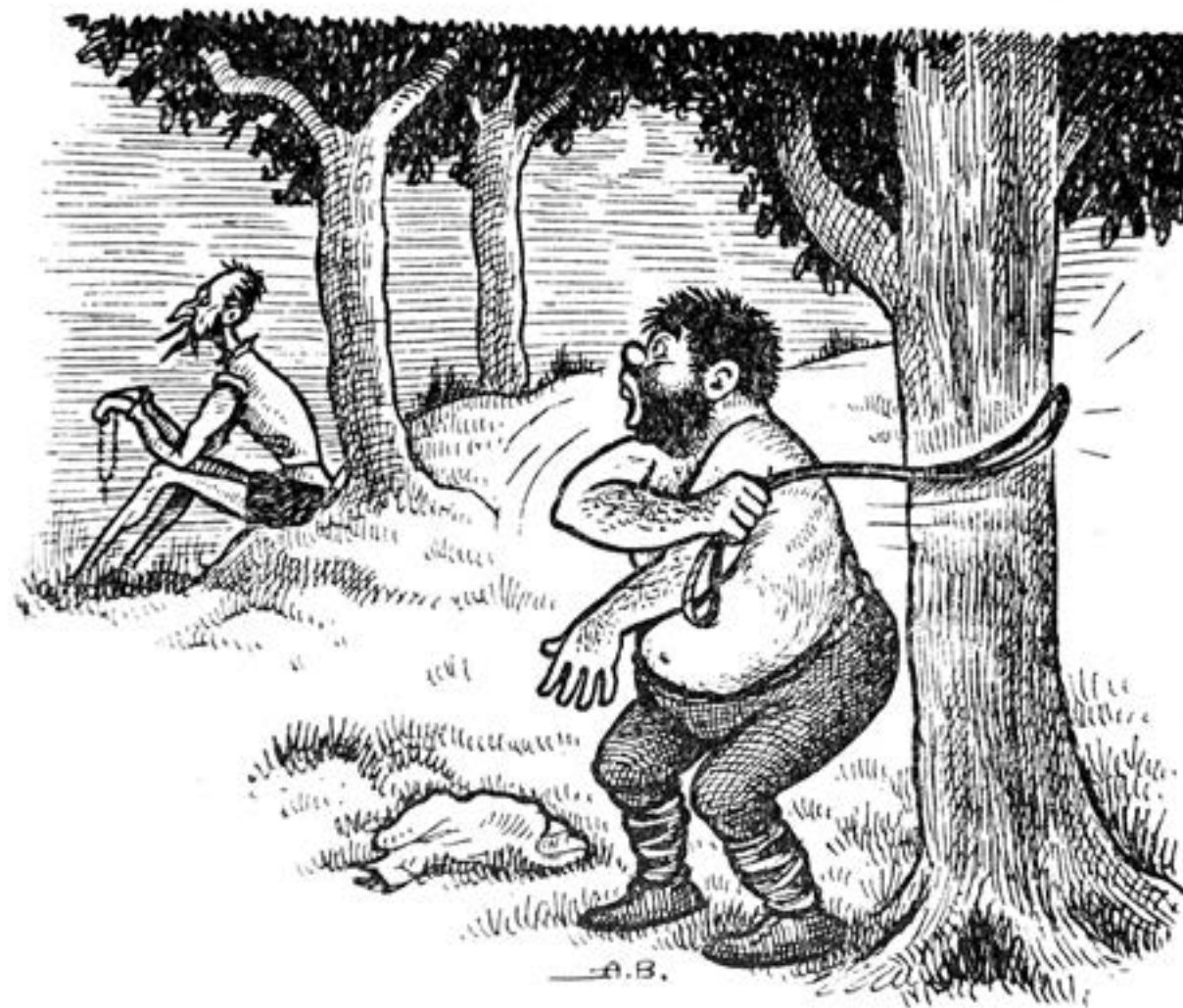
- "No olvides, doña María, que al mejor cazador se le va la liebre.

- Pues ahí fuimos nosotros los burlados. Caímos, sin darnos cuenta, en nuestras propias redes."

Pedro Pablo Paredes²¹, poeta y profesor venezolano, quien enseñó en el Valle del Cauca, escribió de mano maestra sus Leyendas del Quijote²², una recreación, en primera persona, de la obra inmortal. Pedro Pablo Paredes también ofrece una gavilla de lumbre, haz de quince sonetos de impecable factura e inspiración. Sea don Lorenzo, tras declarar que "Don Quijote es el más original poeta que camina sobre la faz de la tierra", quien repita en Acoso:

Ilumíname más. Tenme al relumbro
de tu aureola para que mi día
se vuelva árbol de cálida alegría
en flor de rumorosa mansedumbre.
No procuran más ramas por costumbre,
para su desatada algarabía,
mis pájaros. Ten, pues, el alma mía,
sujeta, sin más treguas, a tu lumbre.

Radiante vas y vienes dondequiera,
que tu mano sin fin funda reposo
y dibuja tu pie dulce pradera.
Ilumíname más: hasta el ocaso
más implacable. Y no halle yo manera
de escapatoria alguna al alborozo.



17 Julio Garet Mas, Montevideo, 1899 – Salto, 1984. Poeta, periodista, fundador de la revista Numen.

18 Poesías y notas quijotescas. Montevideo: Editorial Florensa & Lafon, 1972.

19 Medellín, 1974.

20 Miguel de Unamuno, Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936. Filósofo y escritor español, perteneciente a la generación del 98. Escribió varios géneros literarios, como poesía, novela y ensayo. Rector de la Universidad de Salamanca. Autor del libro: Vida de don Quijote y Sancho, Madrid: Librería de Fernando Fe, 1905.

21 Trujillo, 1917 – 2009. Periodista, poeta y ensayista venezolano.

22 Pedro Pablo Paredes, Leyendas del Quijote. Mérida, Universidad de Los Andes, 1976.



In Memoriam **Santafé por sí mismo**

El Instituto Popular de Cultura rinde homenaje a quien fuera profesor, maestro, guía de varias generaciones en el arte pictórico, desde su escuela de Artes Plásticas: César Santafé (1954-2019).

Este texto hace parte del libro "My decayed loves", donde el artista hace una presentación de su vida, de su primera aproximación al arte.

"Nací en 1954 en Santiago de Cali, un lugar digno de contemplación y sosiego, en medio de la parsimonia, el estudio y el deporte que caracterizan a los caleños, y me titulé de bachiller en 1971 en el colegio franciscano de Pio XII de la misma ciudad. En 1971 viajé a España a estudiar ingeniería técnica textil en la ciudad catalana de Tarrasa, en cuya universidad alterné el aprendizaje técnico con el de artes plásticas en la escuela de artes y oficios de la misma institución; en 1972 inicié una aventura juvenil que me incitó a abandonar los estudios y, durante un periodo de dos años viajé por los países europeos, ejerciendo diversos oficios y respirando nuevos ámbitos de la cultura que animaron a mi alma a anhelar una formación profesional en el campo de las artes. En 1974 regresé a mi tierra natal con el deseo agrandado de cualificarme como artista, y me inscribí en calidad de estudiante formal en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali; dos años después opté por los estudios nocturnos en la escuela de artes plásticas del Instituto Popular de Cultura de la misma ciudad, en la que me gradué en 1979, e inmediatamente entré a hacer parte de la nómina profesoral. En la misma institución, durante treinta y siete años, ejercí la docencia de las cátedras de pintura y dibujo, cualificándome durante esos años para obtener el título profesional de Licenciado en educación artística en 1999, en la Universidad Cenda de Cali. Los lienzos han sido, son y serán mi destino artístico. Las exposiciones colectivas de mis pinturas comienzan en 1976 y en la exhibición de grado en el Club de Ejecutivos de Cali - junio de 1979 - el prestigioso crítico y curador de arte Miguel González dice: "Pienso en su ánimo expresionista y antirrealista como una opción para asegurar la seriedad de una pintura que precisamente busca el disgusto antes que la armonía. Sostenidos por una voluntad de autor y sin averiguar los gustos del mercado". La vocación por la pintura artística y la dinámica envolvente de



la arcana escultura han enredado y deslumbrado mi ser; los cabellos del misterioso dibujo envolvente y apolíneo me han permitido descifrar el tañido de la pulsión de vida, y al abandonarme al canto de las sirenas me dejó seducir por la pasión que nace de ese latir metafísico. Mi producción artística multiplica las acciones y los gestos de la pintura moderna, y refleja la esperanza en la que mi alma propende por 'querer', 'desear' y 'anhelar' la luz. En el encuentro del sosiego con la vida culminó una tragedia sublimada, marcando así en cada pálpito su destino. Cuando surge el proyecto de publicar la retrospectiva de mi obra siguiendo el proceso evolutivo, he ideado este libro transcribiendo mis reflexiones y enriqueciendo con palabras de otros eximios literatos invitados la imagen de mi escritura pictórica, ilustrada por el lente magistral de Fernell Franco y otros expertos fotógrafos vallecaucanos. Una muestra de estos escritos de crítica experta la encontramos en el catálogo de la exposición Dibujos César Santafé, en el Centro Cultural Comfandi - abril de 2007 - en el que el crítico Miguel González afirma: "El dibujo como vehículo expresivo, esta vez usado de manera tradicional, respaldado y elaborado a partir de la línea como elemento protagonista y con el juego de luces y de sombras como auxiliares pertinentes, vuelve a ser evocado por estos trabajos que César Santafé nos ofrece como referencia a su trabajo emotivo, reiterativo y constante".



El interés temático de mi pintura es alabar la vida y en el simbolismo del Circo encuentro el primer motivo creativo ante la angustia y el caos, la flor que sobrevive a toda destrucción, que nace de la mano del guerrero de Guernica tal vez, símbolo de la creatividad y el resurgimiento. La Tragedia, el segundo tema, cobra un sentido metafórico, y como en todo asunto desgarrador se acompaña de los mitos y la muerte; en ellos, los puñales se reflejan en su estilo pictórico unas veces en la Caída de Ícaro o la Muerte del Toro; otras, en la forma indefinible del tiempo cuando, al aparecer como condición del ser y la pintura, funge de imponderable fuerza que juzga y decide su continuidad en el espacio; también están presentes al pintar la evidencia corporal en las formas plásticas, al figurar la caída del ser humano y, en este contexto se refieren a la pérdida que se da en la aciaga muerte, cuando se produce en los caminos de la traición y la degradación. El tercer tema es el cubismo cinético, piedra de toque de significación filosófica propia; es el mejor de mis hallazgos pictóricos que, convertido en fenomenología pura, arrastra al espectador hacia un mundo signado por la maravilla. En mis cuadros y esculturas no me basta con jugar al jeroglífico, como suele suceder en muchos de los criptogramas de la pintura cubista; y cuando integro en el cubismo el sistema circular consagro la vida en imágenes a una manera pura, espiritualizada, a su raíz más esencial (que es la idea del expresionismo

entendido como una variación mística). Si tenemos en cuenta que el cubismo ejerció pocas veces el cinetismo en la superposición de planos y, más bien, fue un arte preocupado enteramente por la relación entre la disposición del objeto sólido y el espacio que lo contiene, podemos ver que la innovación del cubismo cinético fija la diferencia con respecto a los pintores anteriores en quienes el cuidado por la planimetría y la simultaneidad consistía en revelar procesos de existencia, mientras que en el movimiento circular el sistema remite a indagar la condición de esencia. Es así como la geometría cubista ha ideado una interpretación infinitesimal del espacio mediante la trasposición de planos. Existencia vana, si se quiere, pues ¿qué puede representar una sucesión de planos coloreados, más allá de una suerte de colores enmascarando la realidad? Además, corroboramos: el cubismo es cuna ancestral de la concepción materialista del espacio. Para contrarrestar este materialismo mi pintura espiritualiza el mundo cubista a través de la querencia cinética: en ella incorporo el esencialismo aristotélico utilizando una nueva representación mediante la rotación, en la que todos los planos giran alrededor de su eje. El movimiento cubista niega el objeto en semejante negación Hegeliana. El cubismo cinético mío, por el contrario, representa el objeto como una revelación; es el pan que se convierte en vino para que pueda ser comprendido y revivido por los espectadores como idea religiosa de la comunión. El concepto pictórico cinético nos permite imaginar cada forma estática y finita de dicho objeto en un conjunto infinito. Este cambio lo sustento valiéndome del postulado de la lógica de Hegel, cuando afirma que todo aspecto particular o estático de existencia nos lleva a suponer un valor universal. Por ejemplo, si imaginamos los elementos de pasado y de porvenir que hay en todo presente podemos intuir un universal, que es la eternidad. Es posible forjar otro universal a partir de la eternidad, verbigracia el infinito que se obtiene de “la serie perpetua de colocaciones y órdenes posibles en una duración eterna” (David Hume).. El cuarto y último tema de mis cuadros es el motivo erótico. Igual que se puede estimar el pecado de un escritor cuando se deja tentar por la aparición de un asesino en la inmediatez de la elaboración de un cuento fantástico, he de ser juzgado por la manera fácil como surgió en mi práctica pictórica el tema erótico. En mis dibujos y pinturas el erotismo representa la pulsión de vida; apelo a la benevolencia de los espectadores que, al recordar el drama de sus fantasmas originarios descifran en la gramática compleja de mis imágenes visuales, la superación de su simple vida orgánica. Acaricio todo lo que allí adivino; mi lengua, que descubre en el borde del

paladar y de los dientes una sonrisa, también descubre en tu sonrisa un tesoro extraviado, la prueba número uno es lo que envidiaron los serafines de Poe, los errados, simples serafines de nobles alas. Mirad esta maraña de espinas. He incorporado en mis punzantes dibujos eróticos el equilibrio ideal de mi experiencia sexual; he tentado la intrincada maraña de espinas presas en mi deseo y he sospechado la restitución de una ética existencial susten-

tada en la manifestación de un sentir original, de un ritmo. No es extraño, entonces que, para mi imaginación de pintor, Salomé esté íntimamente unida, como forma activa del espíritu, a la cabeza del Bautista, y represente una leve potencia para hacerme desear pintar con desenfreno la pasión. Lo insólito será la profundización del impulso de muerte en el inconsciente del lector, puesto que incluso el Eros está subordinado a ella”.



Petronio en lo alto **Memorias del estero, a ritmo de marea**

La clausura del Petronio contó con un majestuoso espectáculo protagonizado por las escuelas del Instituto Popular de Cultura en agosto del presente año. El acto, llamado “Las bodas del Paraíso”, memorias del estero a ritmo de marea, involucró música, danza, teatro y poesía



Metáfora del matrimonio entre los ríos y el mar Pacífico, “Memorias del estero, a ritmo de marea”, fue el nombre elegido por el Instituto Popular de Cultura para clausurar el domingo 18 de agosto de 2019 el XXIII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, un cierre que contó con la invocación “Las bodas del paraíso”, escrita por el poeta y novelista Medardo Arias Satizabal, e interpretada por la directora de la institución, María del Pilar Meza Díaz.

La puesta en escena, cuya duración fue de 22 minutos, contó inicialmente con la declamación, la cual estuvo acompañada por obertura musical com-

puesta por el maestro Flaminio César Aguilar y los coros de la tradición oral del litoral Pacífico: “De las lágrimas de Dios y el sudor de los ángeles, el trueno trajo en su destello la luz para los ríos, y empujó palmeras orilla adentro, revolcó en tolvaneras caídas de agua, hojas sibilantes, hizo crecer el plátano, el maíz, puso agua dulce en el corazón del cocotero y todos los frutos que perfuman los caminos fluviales.

Agua de miel en el alma de los ríos, pidió matrimonio a la sal del mar y los ostiones vinieron a darse abrazos con el guacuco,



Los enormes pargos de la corriente del golfo declararon amor perenne a los tatabros

Y un bambuco viejo percutió bajito entre los case-ríos donde duermen las marimbas colgadas, los cueros resacos que llaman a hondos atabales.

El trueno primigenio puso el néctar del limonero junto a la casa del hombre, el pan del norte, el pepépán, los altos jugos del naidí y el chontaduro, la pulpa amorosa de los mangos, la viscosidad de los zapotes, y formó un coro hecho de luna y noche,

De noche y luna, un frenesí de voces y de cantos que corrió hacia los veleros del mar, el ancho mar del sur donde percuten las marimbas...

Las mujeres despertaron a sus hombres para darles la buena nueva del paraíso,

Y los niños se arrullaron en el pestañeo de las estrellas

Porque en una cuna de verde y beso

De beso y verde,

El mundo anunciaba el alumbramiento del Pacífico, Mar que es todos los mares, humo en la canoa del hombre que cocina un gualajo, su festín solitario en el océano, lumbre diminuta en el universo de la noche...

Que se levanten los ríos a estrenar sus alboradas, Que las bateas canten en los muelles cuando pasa el gualalá

Y en los veleros hechos con sacos de harina Se barrunte una nueva canción que haga llorar el olvido.

Pueblos venidos de África, vengan a cantar esta nueva letanía hecha de palabras recién inventadas, que este son se eleve sobre los litorales y el mundo escuche a los que llevan tantos siglos en silencio...

Cuna de verde y beso, de beso y verde,

¡¡Somos Pacífico!!

Este espectáculo continuó la línea artística de "Mano e'

Currulao", con el que el IPC abre el Petronio cada año. Tuvo a los maestros: Eduard Martínez Lora en la dirección artística; Aura Hurtado, coreógrafa del grupo Colombia Folclórica, Flaminio César Aguilar, director musical de la Chirimía; Wilkin Rojas Coordinador de la Comparsa, Los Hijos del Cóndor; Misael Torres Director Escénico y a María del Pilar Meza Díaz en la dirección y producción general.

Se destacó este año la participación de la marimbera argentina Eliana Cogliati, estudiante de la Escuela de Música del IPC, entre una irrupción de zanqueros que loaron a San Antonio y recordaron los mitos de monte adentro en el Pacífico. Estuvo

conformada por 150 artistas en escena, entre bailarines, actuantes y músicos.

Esta producción artística alcanza ya dimensiones internacionales. Fue aplaudido en la Feria de Arte Contemporáneo, Arco de Madrid; en México y Washington. Se presentó con éxito en el evento Bogotá del Folclor y acudió a la celebración del Bicentenario en Guadalajara de Buga, con "Las Bodas del Paraíso", por invitación del Ministerio de Cultura.

Con estos eventos, el Instituto Popular de Cultura de Cali, representa vanguardia en la preservación de las expresiones artísticas de profunda raigambre popular, y en la defensa de las mismas como patrimonio inmaterial del país y del mundo.



VII Encuentro IPC y las Culturas Populares Foro Nacional e Internacional de Formadores de Danza Popular y Tradicional

ANDREA KARINA GARCÍA



Historico resultó el VII Encuentro IPC y las Culturas Populares, con asistencia de maestros e investigadores de Colombia y el exterior.

El Encuentro IPC y las Culturas Populares se ha convertido en un evento fundamental, en donde se reconocen y fortalecen procesos alrededor de las prácticas artísticas-culturales populares y tradicionales desde la reflexión e intercambio de saberes. Para su VII versión, el Instituto Popular de Cultura en colaboración con CIOFF®, seccinal Colombia, desarrolló el Foro Nacional e Internacional de Formadores de Danza Popular y Tradicional.

Este foro se organizó atendiendo a la necesidad de promover espacios de pensamiento, formación y reconocimiento de las prácticas formativas en danza popular y tradicional a nivel nacional. De esta

manera, se estableció un lugar para enriquecer las dinámicas académicas en torno a la danza como campo de conocimiento.

El evento se desarrolló los días 22, 23 y 24 de junio de 2019 en Cali al interior de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. La programación teórico-práctica mediada por ponentes nacionales e internacionales, dio cuenta de una interacción permanente con el saber pedagógico de la danza, fortaleciendo argumentos y perspectivas tanto de expositores como de participantes. En la dinámica metodológica se percibió una búsqueda desde la praxis, donde se compartió el conocimiento a tra-



María Teresa Gómez, de México.

vés de foros y ponencias demostrativas. Así, los enfoques que los invitados establecieron fueron debatidos, y dieron lugar al intercambio como estrategia fundante del encuentro.

El perfil de los ponentes mediadores que acompañaron el evento fue seleccionado en pertinencia al objetivo del encuentro. Este buscaba en específico a través de diferentes foros, motivar y articular reflexiones con respecto a los procesos formativos estructurados y utilizados alrededor de la enseñanza-aprendizaje de la danza popular y tradicional. De acuerdo a ello, los maestros invitados fueron: María Adriana Mota Pérez de México, Graciela Pons de Argentina y los maestros Eduard Martínez Lora, Luz Aidé Moncayo Giraldo, Hans Plata, Fanny Eidelman y Andrés Guacaneme de Colombia respectivamente.

El evento como espacio interactivo, condujo a lugares de enunciación pertinentes y prospectivos con respecto a la formación en danza y sus contextos. Los foros y las ponencias demostrativas en el tránsito de la programación, permitieron un trabajo individual y grupal el cual profundizó en la experiencia, la socialización de saberes y la sistematización de prácticas. Durante 3 días, los participantes encontraron procesos de pensamiento permanente desde la acción y la declaración; propiciando perspectivas para el mejoramiento de métodos formativos en danza folclórica y popular.

Es importante mencionar que los asistentes al en-

cuentro eran en su mayoría formadores de danza en la ciudad de Cali, así como de diferentes partes del país. Esto generó intervenciones que contribuían al intercambio de saberes desde una visual local y nacional.

Aspectos significativos de la programación:

- Sábado 22 de junio

El encuentro se instaló en el Auditorio Diego Garcés Giraldo, con la presentación artística del grupo representativo de danzas "Colombia Folclórica" del Instituto Popular de Cultura. En contrapunto continuó el foro llamado "Metodologías específicas para la transmisión de la danza" en donde María Adriana Mota Pérez de México y Luz Aidé Moncayo Giraldo de Colombia, explicaron estructuras sistematizadas para la enseñanza en danza con procedimientos, estrategias y didácticas específicas que les han sido funcionales en su quehacer formativo.

- Domingo 23

La jornada de este día, se enfocó en el pensamiento a través del trabajo práctico. Fanny Eidelman desde el saber de la danza folclórica y Andrés Guacaneme desde el saber del Tango, propiciaron laboratorios de movimiento en donde los participantes se encontraron con metodologías heterogéneas de enseñanza para la danza. Esta dualidad fomentó diálogos que retroalimentaron la experiencia de los formadores, en la manera en que se reconocen lugares comunes y contrarios que amplían perspectivas pedagógicas.

- Lunes 24

El foro planteado para este día se denominó "Experiencias significativas, la enseñanza en danza". La maestra Graciela Pons de Argentina y los Colombianos Eduard Martínez Lora y Hans Plata, presentaron sus experiencias como formadores de danza en escenarios educativos diversos (comunidad, universidad y compañías de danza) desde relatos y lugares anecdóticos. Los participantes se identificaron y desde la empatía promovieron un emotivo y reflexivo intercambio de historias. Luego de ello, el encuentro clausuró con la presentación artística del IPC.

SEMBLANZA DE PARTICIPANTES

GGraciela Pons, Argentina. Nació en Argentina, en

una familia de artistas donde dio sus primeros pasos en la música y la danza, lo que marcaría para siempre su vocación en la docencia y la producción artística.

Es Maestra Normal Nacional, Profesora de Música y Danzas, codirectora de Ballet El Trébol, Coordinadora del Programa de Educación expresiva del PEAM Municipal. Es conferencista internacional; ha participado como ponente en congresos realizados en Argentina, Brasil, Turquía, naciones del sur de América y Europa. Pertenece a ONGs como IOV y CIOFF; fue vicepresidente de la Sección Nacional Argentina y Presidente de la Comisión de Cultura de CIOFF donde actualmente se desempeña como asociada.

Coautora de publicaciones en relación a las Culturas Tradicionales y Populares, Memoria y Movimiento, Memoria y escena, Pedagogía de la Danza, recopilaciones de juegos, canciones y danzas tradicionales.

María Adriana Mota Pérez, México. Graduada por la Universidad Autónoma de Querétaro como Licenciada en Docencia del Arte. Certificada por el Programa de Escuelas de Iniciación Artística Asociadas al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), en la especialidad de Danza Mexicana. Cuenta con diplomados en Danza Folclórica Mexicana, uno por el INBA y el Instituto Tecnológico de Querétaro y otro por la Benemérita Escuela Normal de Estado de Querétaro. Cuenta con 28 años de servicio en diversas Casas de Cultura con grupos infantiles, juveniles, adultos y de tercera edad, Instituciones Educativas desde preescolar hasta nivel preparatorio y formadora de grupos representativos de danza folclórica con renombre a nivel nacional.

Actualmente es Miembro del Comité Directivo de la Fundación Cultural México Orgullo y Tradición, como Directora de Investigación y Docencia desde 2015; docente activa en una Institución Educativa en los niveles preescolar y primaria, en un Centro Profesional de Danza Contemporánea y en la Escuela de Iniciación Artística del INBA del Municipio de EL Marqués, Querétaro. Es Directora del grupo de Danza Folclórica Aires del Marqués.

María Teresa Gómez Saldaña, México. Ingeniera de Sistemas, egresada del Instituto Tecnológico de Querétaro, con Maestría y Doctorado en Administración de la Autónoma de Querétaro y Posdoctorado en Administración de la UAM Iztaapalapa.



Edilma Guzmán, Colombia.

Especialista en Gestión del Conocimiento, Administración del Talento y Redes de Colaboración.

Actualmente es la presidente de la Fundación Cultural, México Orgullo y Tradición y promotora del proyecto de paz "Pacesita" como una herramienta de transformación social a través de las artes. Se ha destacado por ser formadora de públicos desde preescolar hasta nivel preparatorio. Es miembro de la Comisión de Cultura del Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales Folclor y de Artes Tradicionales, CIOFF donde se desempeña como embajadora.

Luz Aidé Moncayo Giraldo, Colombia. Ingeniera de Sistemas de la Universidad Mariana en convenio con la Universidad Autónoma de Occidente, especialista en Pedagogía Lúdica de la Universidad Los Libertadores de Bogotá;; cuenta con diplomados en Pedagogía Artística del Instituto de Bellas Artes, Desarrollo Humano y Gestión Administrativa, Emprendimiento Cultural y Responsabilidad Social Personal enfocado en las escuelas de salsa de Cali, Técnica de Baile, orientado hacia la Salsa en la Escuela Nacional del Deporte de Cali. Líder competitiva orientada al trabajo en equipo, con valores de respeto, responsabilidad, disciplina, sentidos ético, creativa y espíritu emprendedor.

Maestra, Bailarina, Coreógrafa, Gestora y emprendedora cultural, quién a través de la Fundación Artística Sondeluz, realiza de forma permanente el fortalecimiento al tejido social con proyectos de vida saludables con la danza, convirtiendo a los



niños y jóvenes en Campeones Mundiales de sus VIDAS a través de la SALSA.

Hanz Plata, Colombia. Es docente, investigador y coordinador de la Licenciatura en Educación Artística de la Facultad de Ciencias y Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. Con formación en educación, artes escénicas y visuales, ha desarrollado sus procesos de investigación alrededor del tema de las didácticas para la danza y las nuevas formas de enseñanza-aprendizaje de ésta para la escena. Ha afincado su experiencia como jurado evaluador en procesos artísticos y pedagógicos en diferentes entidades académicas y artísticas a nivel nacional. Con la dirección del grupo interdisciplinar de investigación Entramado, ha proyectado su trabajo artístico a partir de la creación e innovación para la escena.

Eduard Martínez Lora, Colombia. Es bailarín, coreógrafo y Licenciado. En 1997 inició su formación artística en El Colegio del Cuerpo (eCdC) de Cartagena de Indias, dirigido por Álvaro Restrepo y Marie-France Delieuvin; adquirió ahí su educación en el campo de la Danza Contemporánea: Interpretación, creación coreográfica y pedagogía, complementada con talleres e intercambios con artistas de diferentes disciplinas y procedencias. En el 2002 y 2004 realizó periodos de residencia artística en el Centro Nacional de Danza Contemporánea de Angers, Francia (CNDC). En 2007, obtuvo su título de Licenciado en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia. Bailarín de La Compañía del Cuerpo de Indias (eCdC), desde su constitución en el 2005 al 2016, también se desempeñó como Coordinador Pedagógico y Asistente de la dirección pedagógica de la institución. En 2013 ingresó como bailarín a la Compañía Tania Pérez Salas (Ciudad de México), con quien en la actualidad realiza proyectos. Actualmente es docente del Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC). Además, di-

rige su proyecto Movimiento en Colectivo (MEC) el cual busca generar un espacio de intercambio entre bailarines y de la danza con otras artes a través de la experiencia creativa y pedagógica. Ha creado obras como: Actos de Fuga, Cáustico, Mar Abierto, Caballeros, Las Bromas de Dios, Elijo Rosa, Entre Hombre y Érase una Vez un Final no Feliz. Creó Los pasos Perdidos, un diálogo entre la danza tradicional y la danza contemporánea, para la primera promoción del programa de Danza Nacional de INCOLBALLET.

Fanny Eidelman, Colombia. Es investigadora del folclor, coreógrafa, directora artística, formadora en danza, asesora y tallerista, nacida en Santiago de Cali, donde actualmente reside. Aficionada y coleccionista de música y defensora de los derechos de los compositores colombianos, su formación es matizada por aportes de maestros que considera fundamentales en el surgimiento del folclor coreográfico colombiano. Inició con talleres de folclor coreográfico con el maestro Jacinto Jaramillo, en Bogotá (1958); estudió Ballet Clásico en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali con el maestro Giovanni Brinatti (1961-1963); Danza Folclórica en el Instituto Popular de Cultura (1964-1969) con las maestras Delia Zapata, Yolanda Azuero Ariza, entre otros; y Formación en Historia de la Danza, con Alicia Alonso y Miguel Cabrera del Ballet Nacional de Cuba, con patrocinio de Ministerio de Cultura en 1984.

Colaboró con planimetrías, ilustración de coreografías y observaciones folclóricas para el libro El Folclor de Colombia, Práctica de la Identidad Cultural de Octavio Marulanda (1984). Participó en la investigación de campo en el Valle del Cauca para el libro Las Rondas y los Juegos Infantiles (1988), de Octavio Marulanda. Convenio Andrés Bello.



Andrés Guacaneme, Colombia. Es Licenciado en Educación Artística. Magister en estudios artísticos de la Facultad de artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Becario del Programa Artistas Jóvenes talentos del gobierno colombiano, año 2012. Bailarín, docente y gestor del tango en Bogotá, con amplia experiencia en procesos de formación, investigación y creación artística con niños, jóvenes y adultos en contextos de educación informal y universitaria en el campo del arte. Organizador de la Milonga Tinta Roja en Bogotá y editor de la revista digital #EnLetraDeTango.

Al reconocer las diferentes vivencias que auspició el Foro Nacional e Internacional de Formadores en Danza Popular y Tradicional se puede decir que el esfuerzo mancomunado entre el Instituto Popular de Cultura y CIOFF® Colombia logró desplegar un evento de impacto local y nacional. El Encuentro que posicionó la formación en danza como un lugar de investigación, gestión y desarrollo de saberes para la construcción de procesos culturales-contextuales importantes en el país.

Logró vivencias en los participantes desde tres perspectivas:

- * Brindó elementos de sensibilización, reflexión y formación para implementar metodologías de enseñanza en la danza pertinentes.
- * Movilizó conocimientos teórico-prácticos que validaron la experiencia significativa como constructora de conocimiento en los procesos formativos de la danza.
- * Permitió la reflexión en torno al sentido social y cultural de la danza en contextos poblacionales y territorios interculturales.



Diego Alejandro Restrepo Sánchez



Orietta Lozano - Josué Gabriel Sánchez Rico

Este foro dinamizó y formalizó entonces procesos participativos de pensamiento alrededor de la transmisión de la danza como saber, instaló horizontes de sentido críticos frente al quehacer del formador en danza, a la vez que posicionó una experiencia que puede ser replicada de acuerdo a las necesidades del campo.

Como lo expresaron participantes y ponentes, los procesos pedagógicos en danza aunque son fundamentales para la transmisión del saber danzario, carecen de espacios para la conceptualización, reflexión y retroalimentación desde una configuración ampliada, dialógica y pertinente a las necesidades del bailarín-estudiante-ciudadano más allá de la ejecución, repetición y memorización de estructuras y movimientos. Esta ausencia en la construcción de conocimiento, promueve falencias en los fundamentos metodológicos y didácticos que apoyan la actividad profesional de algunos formadores. En ese sentido, varios procesos formativos en danza necesitan lugares de enunciación claros.

La enseñanza de la danza, es un campo que se está construyendo en el ámbito educativo. Se hace necesario profundizar y aportar a sus tránsitos como terreno de estudio y de saber. Reflexionar y construir orientaciones para encaminar procesos educativos, es de suma importancia dentro del proyecto educativo para cualquier formador-transmisor-creador-director de danza. De esta manera, la retroalimentación y auto observación se convierten en estrategias fundantes para el ajuste y reconocimiento de falencias y fortalezas en los procesos individuales y colectivos.

El Foro Nacional e Internacional de Formadores de Danza Popular y Tradicional realizado en Cali, refleja la condición del Encuentro IPC y las Culturas Po-

pulares, como un proyecto oportuno en el devenir del arte, la cultura y la tradición como apuesta para la construcción de país.



VIEJO CALDAS Y EL PACÍFICO, EN UN ABRAZO POÉTICO

En el marco del VII Encuentro IPC y Culturas Populares, se llevó a cabo la Tertulia Poética "Viejo Caldas y el Pacífico se dan un abrazo poético", en el cual participaron por Cali los poetas: Orietta Lozano, Julia Simona y Medardo Arias Satizabal y por el Viejo Caldas: Blat de Moro, Diego Alejandro Restrepo y Josué Gabriel Sánchez Rico. Los recitales poéticos se realizaron los días 22 y 23 de junio, en la Librería Libertienda y en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

Orietta Lozano, es una de las más reconocidas poetas de Colombia. Entre sus libros se cuentan "Fuego secreto", "Memoria de los espejos", "Poesía para amantes", "El vampiro esperado" y "Resplandor del abismo". Es Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus (1986) y Aurelio Arturo (1992). Su poesía ha sido honrada en Francia y Estados Unidos y traducida al portugués.



Medardo Arias Satizabal, es Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia y de la Universidad de Cartagena de Indias. En sus poemarios destacan "Luces de navegación" y "Las nueces del ruido". Cinco de sus poemas fueron musicalizados por el compositor estadounidense Douglas Bruce Johnson y presentados en la Longy School of Music de Cambridge, Massachussets, en la voz de la contralto Elizabeth Anker (2002).

Diego Alejandro Restrepo, es maestro el colegio rural de Amagá. En 2017 obtuvo el Premio Latinoamericano de Poesía Ciro Mendía. Es autor de los libros "A ritmo de caracol" y "Oliverio". Es asesor del Taller de la Palabra de la Universidad de Antioquia y candidato a Magister en Educación.

Josué Gabriel Sánchez Rico, es también Ingeniero Agrónomo, Magister en Planeación Urbano Regional, Catedrático Universitario. Fue Director de la Casa de Cultura de Caldas (Antioquia) y Asesor del Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclor y de Artes Tradicionales, CIOFF, Seccional Colombia. Cofundador del periódico Cielo Roto, participó también en la creación de las Fiestas del Aguacero en Caldas.

Nació en Titiribí y ha dirigido las obras de teatro El Triciclo de Fernando de Arrabal, La Piedra de la Felicidad de Carlos José Reyes y Los amigos del Hombre de Celso Román, entre otros. Es autor de los libros de poesía Prostibulario y Arco Iris Nocámbulo.

José María Ruiz Palacio, conocido también como Blat de Moro, se autodefine como "caminante, promotor cultural, cuentista, fotógrafo". Dirigió las revistas "Sietempunto" y "La tienda de Juan José". Hace parte de la junta directiva de la Casa de la Cultura de Caldas y del Consejo de Cultura de Sabaneta. Fue honrado en la categoría Relato, en el Tercer Encuentro de Escritores de Envigado.



En Buga Fiesta bicentenaria a ritmo de marea

El Grupo Representativo de Danza del Instituto Popular de Cultura fue invitado especial con su espectáculo Mano e Currulao, Memorias del Estero a Ritmo de Marea, a la celebración del Bicentenario de Colombia, en Buga, el pasado 26 de agosto.



La invitación vino del Ministerio de Cultura. La ministra Carmen Inés Vásquez Camacho, hizo presencia en la inauguración del Festival Petronio de Músicas Folclóricas, y decidió darle un marco festivo, Pacífico, a esta celebración, en una de las ciudades confederadas del Valle del Cauca, en recordación, igualmente, de la Batalla de San Juanito.

La directora, María del Pilar Meza Díaz, declamó como introducción a esta puesta en escena que involucra a todas las escuelas de la institución, el poema "Las bodas del paraíso", en el que el escritor Medardo Arias Satizabal describe el génesis del litoral Pacífico, en una metáfora de amor entre los ríos y el mar.





Homenaje **Antonio de Jesús Jaramillo** **Henao (1947-2019)**

JAIIME CABRERA¹

La historia artística del Instituto Popular de Cultura con domicilio en la ciudad de Santiago de Cali, ha sido un devenir de acontecimientos culturales que de causas populares ha dejado consecuencias atávicas para la construcción de la memoria también artística de la ciudad. Cuna de artistas que continúan en la enseñanza aunque su presencia no sea ya, de este plano físico. Parafrasear del maestro Antonio de Jesús Jaramillo Henao, es recapitular un sinnúmero de fuentes que convidan a ser parte de cómo entender un momento histórico de las instituciones donde laboró, de la ciudad y los espacios artísticos que conocieron su amor y entrega con la interpretación del piano con un amplio repertorio de la música colombiana que entre pasillos, bambucos, guabinas, joropos dejaron “forma” y herencia a músicos que actualmente honran sus aportes y aplican sus consejos y enseñanzas en la música tradicional y popular.

Por iniciativa surgida a la necesidad de dejar memoria de quienes hicieron parte de la familia ipecciana, llegué a la acción de reunir músicos en la vieja casa del Barrio San Fernando donde funcionó la Escuela. Esta iniciativa académica, fue el puente de paso para conocer a Antonio como músico y persona de semblante equilibrado en su nobleza y talante artístico; quedan de ello testimonios filmicos que recopilé 9 años atrás en entrevistas realizadas en su casa ubicada en el barrio La Cascada. Como docente de la del IPC y siendo escriba de los deseos de agradecimiento al Maestro Antonio Henao de parte de la directora del Instituto Popular de Cultura María del Pilar Mesa, grupo docente y administrativo, convoqué estas líneas a bien de un merecido homenaje póstumo a su memoria.

Antonio, nació en la ciudad de Sevilla, Valle del Cauca, el 12 de abril de 1947 en el seno de una familia concebida por doña Brígida Jaramillo y don José Henao. El piano fue el instrumento de gusto paternal, quien era organista de iglesia y diletante de la música popular y del canto lírico. Esto mar-

caría en el niño Antonio, un aprendizaje interino de hogar a su formación como pianista. En dicha formación se destaca su hermano Jaime Henao también pianista, creador de un espacio de gran relevancia musical en la ciudad de Cali conocido como El Colectivo.

El primer contacto que tuvo Antonio con una institución de enseñanza académica fue el Conservatorio de la ciudad de Ibagué a la edad de diez años como estudiante de los monjes salesianos.

Dicho paso por el conservatorio de Ibagué duró dos años y sus estudios continuarían en la ciudad de Cali, cuando su familia decide trasladarse a la ciudad de Palmira.

Ingresa al Conservatorio “Antonio María Valencia”; ahí realiza estudios musicales básicos e intermedios de piano con la ya fallecida Maruja Rengifo Salcedo, quien fuera una destacada pianista vallecaucana. Su formación superior, sería culminada bajo la orientación del maestro Luis Carlos Figueroa, compositor caleño y pianista con quien tuvo una estrecha relación ya que su hija Ana María, es ahijada de Figueroa.



En el día de su grado jueves 11 de mayo de 1978. En la foto Antonio Henao, Marco F. Chávez, María I. Caicedo, Lola Donskoy de Vaisman y Luis Carlos Figueroa.

Su carrera musical como concertista, hizo debut en el año de 1971 en el Teatro Municipal de Cali, hoy anexo “Enrique Buenaventura”, con obras dedicadas a celebrar el aniversario número 68 del nacimiento de Antonio María Valencia, destacándose la interpretación del Concertino para piano y orquesta del compositor inglés Gordon Jacob,

¹ Licenciado en música con especialización en docencia musical, Universidad del Valle. Profesor y representante de profesores Consejo Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura Cali.

bajo la dirección de Luis Carlos Figueroa. A este se suscribe toda una serie de conciertos que tuvieron plaza en los escenarios más reconocidos de la misma ciudad, de los cuales hay que nombrar el celebrado el 28 de junio de 1983 en la Sala Beethoven, referenciado en la página B- 3 del diario el País por Rafael H. Salazar:

“Mañana a las 8:15 pm. La Orquesta Sinfónica del Valle, bajo la dirección del maestro Mario Gómez Vignes, actual director del Conservatorio Antonio María Valencia, ofrecerá su último concierto de temporada semestral. (...) La parte central del programa está dedicada al “Concierto para dos pianos” de Johann Sebastián Bach, en el cual actuarán Martha Lucía Calderón y Antonio Henao (...).

En el año de 1973 viajó a Santiago de Chile becado por la OEA para tomar un curso intensivo de educación musical en la Facultad de Artes Escénicas y musicales de la Universidad de Chile, que se tornó angustioso por el clima de tensión política de aquel año, consumada con el golpe de Estado del 11 de septiembre que derrocó al gobierno de Salvador Allende Gossens.

A su regreso, la televisora Nacional de la ciudad de Bogotá, registró las interpretaciones de Antonio Henao y Martha Lucía Calderón en su habitual programa de los martes, “pentagrama”. En él, interpretaron un recital a cuatro manos, bajo los auspicios del Instituto Popular de Cultura de Cali, incluyendo Danzas Noruegas, húngaras, de Johannes Brahms y Danzas Esclavas de Antonin Dvorak. También, ofreció en el mismo espacio televisivo junto a la soprano Emperatriz Figueroa, un recital como pianista acompañante de varios lied de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert entre otros.

Actuó en los eventos programados por “Casa Proartes” de Cali, conocidos como “Banquete Proartes”, fiesta anual de la cultura, por el desarrollo cultural de la ciudad y sus artistas. En su tercera cita, realizada el viernes 2 de noviembre de 1984, acompañó al piano al tenor Diego Roldan y compartió escenario con el Conjunto de música antigua “Dolmetsch” y el Coro Polifónico de Cali, dirigido por la pianista y directora coral Martha Lucía Calderón.

A pesar de sus excelentes cualidades como intérprete y la motivación que recibía de su colega Harold Martina para continuar con su carrera de concertista, además de presentarse en diversos concursos de piano, Antonio decide alejarse de

esta idea ya que su interés era fomentar la música colombiana como solista y pianista acompañante. Una crítica musical publicada en el periódico “El País”, el 21 de octubre de 1992, redactada por Santiago Velasco Llanos, corrobora el pensamiento de Antonio:

“En estos días escuche en la antigua iglesia del colegio Berchmans un magnifico cuarteto vocal dirigido y acompañado al órgano por el pianista Antonio Henao. Es él, un gran intérprete graduado en nuestro Conservatorio de Música, que inexplicablemente no ha surgido como concertista de piano. Quizá su timidez lo ha llevado sólo a convertirse en acompañante, pero tiene todas las condiciones para ser un gran solista”.

La admiración que sintió Antonio por quien fuera en vida un eximio intérprete de la música colombiana, el pianista Oriol Rangel y su conjunto Nocturnal, le maduró su idea de conformar un conjunto igual dado a conocer en el Instituto Popular de Cultura como una reunión de colegas: Jesús Mosquera, Luis Calixto Ninco, Rafael Navarro y el finado Diego Estrada, y en la escena musical con el nombre de “Río Cali” cuyos más recientes intérpretes no fundadores fueron los flautistas Walter Perlaza, Judy Andrea Gonzáles y el clarinetista Camilo Ríos.

De este Conjunto Instrumental “Río Cali” quedan memorias en audio de su fuerza interpretativa en los álbumes “Cuando el río suena” y “Cuando el río sueña”, con títulos de obras de maestros como Adolfo Mejía, Sebastián Solarí, León Cardona, Álvaro Romero Sánchez, Pedro Morales Pino entre otros.

Desde su regreso de Chile, Antonio inició una actividad laboral dedicada a enseñar sus conocimientos pedagógicos aplicados a la música colombiana, conocimientos que tuvieron renta en la Casa de la Cultura de Palmira, Buga, en el Conservatorio Pedro Morales Pino de la ciudad de Cartago, y en el Instituto Popular de Cultura, donde inició la cátedra de piano alrededor del año de 1969, cuando el Instituto aún quedaba ubicado en el centro de la ciudad.



De izquierda a derecha: Pilar Lago, Orfa Cruz, Álvaro Gallego (en el piano), Martha Lucía Calderón, Antonio Henao y Clara de Sinisterra.

En 1978, gracias a Pilar Lago en ese entonces directora de la Escuela de Música de la Universidad del Valle y con la aprobación del Consejo de Profesores al cual pertenecía el maestro León J. Simar, Antonio es nombrado como profesor de piano. Durante su permanencia en la Universidad, acreditó numerosos actos institucionales como pianista acompañante de grupos vocales de la Escuela de

Música y Coros de Cámara de la ciudad. No hay que olvidar su participación en la grabación que realizara el “Ensamble Sequentia” dirigido por el maestro Alberto Guzmán Naranjo, con obras corales de Antonio María Valencia, en la obra titulada “Coplas Populares Colombianas”.

Después de su jubilación, Antonio continuó su labor como profesor asociado de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, hasta que un penoso declive de su salud concluiría con su fallecimiento en el mes de marzo de este 2019.

De Antonio Henao me quedan los recuerdos de su capacidad para improvisar al piano, de su bondad, de sus charlas llenas de vida, del humor, de su cerveza que tomaba con tanto gusto, de sus reuniones familiares donde se podía retratar el calor de hogar y de su sencillo agradecimiento que me notificaba con llamadas cíclicas a mi teléfono, por el homenaje que le organicé y coordiné con el apoyo de los programas de música IPC un 27 de noviembre del año 2010.

Gracias, Maestro.



María Fernanda Penilla “El secreto está en ir unidos por la cultura”

Un compromiso con la cultura de Cali la llevó a aceptar la dirección de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, desde la que ha desarrollado una tarea que se nota en todos los ámbitos, particularmente en la realización anual del evento “Oiga, Mire, Lea”.



Profesora universitaria, madre de familia, María Fernanda Penilla piensa que Cali ha salido lentamente de una crisis en el sector cultural, gracias a las alianzas con otras entidades de esta capital.

“Antes, cada organización parecía ir por su lado; hoy hemos hecho una sinergia para avanzar con seguridad en busca de objetivos concretos”, anota.

Aliada incondicional del Instituto Popular de Cultura en los últimos años, expresa: “el sector cultural en el Valle del Cauca venía en un período de decadencia, pero muchos actores nos hemos unidos para ser más visibles. Se da la alianza entre la Gobernación del Valle, la Alcaldía de Cali, Bellas Artes, Incolballet, el Instituto Popular de Cultura, para presentar varias alternativas a la comunidad. Así, convertimos la Biblioteca en un gran centro cultural, con múltiples ofertas”.

Las alianzas, han abierto un nuevo espacio y esto ha hecho posible la visibilización de propuestas, un mayor acercamiento a la gente.

Uno de sus eventos principales, el festival Oiga, Mire, Lea, culminó en septiembre de manera exitosa. Las presentaciones del IPC, la Banda Departamental e Incolballet, reciben los mayores aplausos.

“Tenemos un programa llamado Jueves Culturales, donde tratamos de darle un espacio a los artistas nuevos, para que se den a conocer. Ello en los campos del teatro, la poesía, la música. Es gratuito. Anteriormente, algunas entidades del campo cultural se dedicaban a salvar lo propio, pero esa conducta no va más. En estos cuatro años nos hemos aliado hemos abierto nuevas opciones, bajo el entendimiento que debemos actuar juntos”, dice.

Durante todo el mes, los caleños pueden encontrar en la biblioteca eventos relacionados con la danza, exposiciones de cerámica, pintura y fotografía, también.

Además de las exposiciones permanentes, realiza el Encuentro Departamental de Bibliotecarios, cada año, y acaba de reactivar el Fondo de Publicaciones con el libro de “Voces valientes”, de Paola Gómez, diecisiete crónicas, testimonios de víctimas del conflicto armado. Muy importante esta publicación, cuando se sabe que el Valle del Cauca es una de las regiones más golpeadas por el conflicto.

“En el plan de desarrollo de la gobernadora, tenemos como meta crear el Museo de la Memoria. Lo diseñamos por ahora de manera virtual y el libro de Paola hará parte de él. Una de las salas de exposición de este museo tendrá a partir del 1 de octubre los testimonios recogidos por la periodista. Paola Gómez es Jefe de Redacción del diario EL PAÍS. La idea es que estudiantes, investigadores, tengan acceso a este trabajo. Conocer la historia es importante, queremos saber qué pasó en el Valle del Cauca. Se dice que quien no conoce la historia está condenado a repetirla. Tendremos también un espacio especial para el trágico caso de los once diputados del Valle del Cauca; cada uno tendrá un link, con un vídeo, fotografía, ficha técnica. Pero también exhibiremos los diferentes modelos de creación paz, desde la Unidad de Víctimas. Será un gran testimonio para dejar a las próximas generaciones”.

En este momento hace balance, con la mirada puesta en el cierre del actual gobierno departamental. Realiza el proceso para el fortalecimiento de la red de bibliotecas, en lo que tiene que ver con la compra de libros y estanterías, pues cada año entrega dotación bibliográfica.

Piensa que de todas las tareas desarrolladas, fue memorable el éxito del evento “Oiga, Mire, Lea”. Al respecto expresa: “Nunca nos imaginamos en este 2019 que resultara tan bueno. Creo que superamos nuestras propias expectativas. Fue impresionante. El último día, cuando culminamos con el conversatorio de Angela Becerra, se nos veía a todos la cara de cansancio por los nueve días entregados a esta labor, pero nuestro aspecto fue también de satisfacción”.

Internamente, cree que ha mejorado la calidad, el ambiente interno de la biblioteca. “Cuando llegué, pude observar que teníamos una entidad llena de islas, de grupos, como si no fueran un gran equipo. Siento que hoy los más de cien funcionarios que trabajan diariamente aquí, nos sentimos todos parte de un mismo equipo. Ahora somos una familia. Celebramos cumpleaños, Amor y Amistad, día del Bibliotecario, de la secretaria. Hacemos salidas conjuntas para hacer deporte. Esto me satisface mucho. Cuando en la calle se tiene la mejor opinión de la biblioteca, esto obedece al mejoramiento del ambiente laboral”.

Aproximadamente dos millones 200 mil personas visitan la Biblioteca cada año.

Abogada de profesión, especialista en Derecho Administrativo, Magister en Educación y Desarrollo Humano, realiza en este momento un Doctorado en Educación.

Hincha del Deportivo Cali, “transpira fútbol”, una afición que le viene desde niña. Su padre Alonso Penilla Prado, la llevaba al estadio y también a partidos donde jugaba con amigos. Su madre Fabiola Quintero Duque también es devota del fútbol. Magistrado jubilado, su progenitor jugaba fútbol cada ocho días con un grupo de jueces amigos. María Fernanda también juega en un equipo femenino donde empezó como delantera; hoy es volante. Su hija Valentina Salazar culmina hoy estudios de Ciencias Políticas en Alemania.

Expresa finalmente: “Yo creo que quien venga a gobernar en Cali y el Valle del Cauca, le quedará difícil dar un paso atrás en la cultura. Estos cuatro años de la administración local y departamental han sido de un trabajo muy fuerte que me permite pensar que estamos en una época de renacer cultural. Hemos trabajado de la mano, sector público y privado. Les tocará continuar y mejorar las Escuelas Culturales de Paz, el programa gubernamental de cine al que asisten unas 800 mil personas, el Oiga Mire Lea, el trabajo con las barras bravas. No podemos echar para atrás”.

Luis Eduardo Duarte Valverde, desde el CI "Recuperar el diálogo entre las artes"

Digitalizar la información valiosa que posee el Centro de Investigaciones del IPC, además de entablar un diálogo entre las artes, que se abra a la ciudad, son dos de los propósitos de quien tiene la responsabilidad de moderar y salvaguardar la producción de conocimiento.



Licenciado en Filosofía en la Universidad del Valle, con Maestría en la Universidad Autónoma de Barcelona y doctorado con tesis laureada en la misma universidad, Luis Eduardo Duarte Valverde es el nuevo Coordinador del Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura, responsabilidad que ve como un reto hacia el futuro, por el legado que implica salvaguardar y compartir el conocimiento artístico históricamente acumulado en la institución.

"Digamos que, en general, investigación en cualquier disciplina se entiende como la capacidad de

producir conocimiento y lo que esto implica al interior de cada disciplina. Esto tiene muchos otros aspectos, como la documentación, el archivo, todo lo que hace parte históricamente de lo más destacado del Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura", dice.

Acerca del derrotero que avizora en este departamento del instituto, expresa: "Creo que mi propuesta en el cargo que ahora desempeño, está centrada en la sistematización, algo que desde las artes tiene dificultades al interior de las disciplinas del conocimiento. Considero que existen unas

muestras, pero a la luz de la sistematización aún no tenemos producción de conocimiento. Hay unas categorías y una sistematización dentro del marco internacional. Colciencias lo regula en Colombia; mi interés es afianzar la sistematización, las producciones intelectuales y artísticas del instituto, dentro de una línea categorizada como generación de conocimiento. Esto, con muchos propósitos; porque primero está el compromiso de nuestro patrimonio, nuestro folclor y también la posibilidad de innovar en el nivel transdisciplinario. Pero en la medida en que ello esté sistematizado y organizado en función de estos criterios, también se puede acceder a otro tipo de participaciones nacionales y de convocatorias de orden internacional en lo que tiene que ver con publicaciones e intercambios con otras instituciones articuladas con las artes".

Su visión acerca del destino del arte tiene la contemporaneidad que le permite su experiencia académica de varios años en Europa, cuna natural de las vanguardias: "Mi experiencia se dio al interior de la filosofía del arte contemporáneo y la estética filosófica. Lo que entiendo que se hace hoy en Europa son dos metodologías a nivel de investigación: una de ellas es la organización teórica en las prácticas, la que quiere capturar insumos teóricos conceptuales, unos marcos que permiten entender las prácticas artísticas actuales, sin desconocer todo el bagaje, sino la actualización de unos modelos metodológicos para capturar esa experiencia en diálogo con las tradiciones anteriores.

En la filosofía del arte lo anterior se puede entender como Estética Aplicada, un insumo que llega a dialogar con las prácticas, con posibilidades muy interesantes. Algunos centros de cultura popular ya han experimentado en este concepto. Pero no solo en lo que tiene que ver con arte popular, sino con lo contemporáneo de manera general y sus distintas expresiones.

La otra metodología, muy importante, es la investigación artística, la posibilidad de demostrar que las prácticas mismas obedecen a unas necesidades contextuales, históricas, y estas tienen unos problemas que enfrentan, como lo hace el artista y toda su producción en general. Esos problemas son los que llaman a las tradiciones. No viene la tradición a hablarle a la práctica, sino que la misma práctica permite diálogos históricos en función de las necesidades. Es la investigación artística o *artistic research*, como lo hace el Journal Artistic of Research en los países escandinavos".

Con respecto al arte popular expresa: "El concepto de arte popular surge de las necesidades propias de cada contexto. En el caso nuestro está más ligado a las tradiciones y al folclor. Creo que tendríamos que ampliar, explorar posibilidades para entender que este folclor dialoga con otras prácticas actuales, porque se actualiza en sus formas de hacer, de sentir. Por ejemplo, las comunidades chocóanas no son las mismas de hace cien años; por más atraso que se pueda detectar en algunas de ellas. Lo popular no es esta asociación histórica, inmodificable, asociada a prácticas marginales que tienen que ver con intereses de historiadores, antropólogos, gente que quiere conservar. El principal problema que detecto es que en relación a lo popular se entienda como una conservación, solamente, y resulta que se trata más de la actualización de esas prácticas patrimoniales, folclóricas; debemos demarcarnos de ese cliché que tenemos de lo popular como lo rezagado o marginal. Todo está muy permeado hoy; grupos como Herencia de Timbiquí, para tomar el ejemplo del Petronio, están ligados a las actualizaciones de esas prácticas.

En lo que respecta al arte contemporáneo, la historia nos ha llevado a considerar arte otras prácticas que jamás habíamos imaginado. La responsabilidad no está en descalificar una u otra expresión o tomar partido; dentro de una institución de arte la actitud debe ser revisar los por qué, cómo lo procesos se alimentan de otros; existe un temor de abandonar la tradición. Debemos revisar qué ha pasado y no ponernos gafas oscuras frente al tema".

HACIA LA DIGITALIZACIÓN

"Una de las responsabilidades más grandes del Centro de Investigaciones, con la cual me siento comprometido con la ciudad, porque esto es de todos y a futuro, es la herramienta que nos permitirá digitalizar toda la documentación que tenemos y todo el registro en distintos formatos. De tal manera que puede ser accesible a todos. Queremos crear una red desde la biblioteca, para que los estudiantes puedan acceder a determinados catálogos, en línea o de manera presencial. Tenemos todos los recursos para que los estudiantes e investigadores sepan dónde está la información y en qué horarios pueden consultarla. Hemos avanzado en la sistematización, la catalogación y la renovación de estos materiales. Esto es urgente porque lo físico se deteriora".

Al llegar en febrero de 2019 desde Barcelona, se vinculó como profesor del IPC, en las cátedras de Historia del Arte Contemporáneo desde la Estética, para estudiantes de Artes Plásticas, en jornada diurna y nocturna. También tomó la asignatura de lecto-escritura. Ha sido profesor de la Universidad del Valle y del Cauca, por un período aproximado de tres años: “Estoy muy entusiasmado con lo que quiero hacer en la institución; uno de los proyectos que más me motiva es la consolidación de grupos de investigación dentro de cada escuela, que estén articulados ante Colciencias, para que estas experiencias se puedan sistematizar y consolidar como producción de conocimiento en torno a las artes populares”.

Como apoyos en su misión, cuenta con Nelson Mera en el Centro de Documentación y Nicolás Acevedo, estudiante de música, quien es monitor y ayuda en la digitalización de material de vídeo en formatos que están desapareciendo. La biblioteca de música que estaba en la sede San Fernando será trasladada a la sede de El Porvenir, donde quedará unificada.

“Me interesa mucho saber hasta qué punto muchas de nuestras tradiciones tienen una influencia extranjera; algunas comunidades han sido aparentemente invisibilizadas, y tienen gran importancia en nuestras costumbres culinarias, musicales y dancísticas. Interesante saber cómo llegaron algunas

expresiones, como alimentaron nuestra cultura, por procesos. El asunto de la gastronomía me interesa mucho, es importante porque obedeció a mezclas urbanas, rurales, y esto hace parte de nuestra cultura, de nuestras tradiciones.

Otro asunto muy relevante es mirar la relación entre la investigación y las tradiciones populares, con las nuevas tecnologías. Es un terreno a explorar; que Internet no sea solo un medio para mostrar asuntos, sino que en ese espacio se hagan interrelaciones, se dialogue; que sea de participación, que convoque”.

Finalmente, Luis Eduardo Duarte reflexiona acerca de la actualidad del arte en nuestro medio: “Me fui hace casi diez años a Europa, y al volver observo que existen muros que no permiten abrirnos a otras expresiones, particularmente en las artes plásticas. Creo que es menester tender puentes, donde estén los estudiantes, los profesores, los grupos representativos, que se establezcan diálogos de ciudad. Algunas prácticas artísticas se consideran contemporáneas, y otras no, y ocurre que todas son contemporáneas. Esa actitud nos ha ido separando, nos aísla; deberemos recuperar la conversación en las artes, importante para las escuelas y para la ciudad. Debatir entre estudiantes, con los problemas de cada disciplina, con críticos, de aquí y de afuera, que puedan ver distintas caras a la vez, pues tenemos muchas reticencias”.



Nelson Mera, a la derecha, es el encargado del Centro de Documentación del IPC, junto a el monitor Nicolás Acevedo.

XVII IPC Danza con Colombia Homenaje a los carnavales del mundo

MARÍA DEL PILAR MEZA DÍAZ

Cada año Santiago de Cali se viste de folclor con la visita de grupos del mundo. El Yolo fue para Aura María González Lucumí, guardiana de la ancestralidad musical en el norte del Cauca



La cita con las danzas de Colombia y el mundo, se ha convertido en un evento al que siguen miles de caleños y gentes venidas de todo el país y el exterior, gracias a la gestión del Instituto Popular de Cultura, con el apoyo del Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclor y de Artes Tradicionales CIOFF, seccional Colombia.

El XVII Festival IPC Danza con Colombia. Un Encuentro Internacional con la Cultura, realizó un homenaje a los carnavales del mundo, con un magno desfile en el Bulevar del Río, el jueves 26 de septiembre desde las cuatro y media de la tarde. Iniciando su recorrido desde la Iglesia La Ermita, hasta llegar a la tarima principal ubicada entre las calles 8ª y 9ª, donde se realizaron las presentaciones de los diferentes grupos dancísticos, con transmisión en directo por el Canal Regional Telepacífico.

Participaron en esta parada los Tinkus Huayna Lisos de Bolivia, los Diablos del Carnaval de Riosucio y la Comparsa los Hijos del Cóndor del IPC. 130 artistas desfilaban por este maravilloso espacio público, que se ha convertido en un lugar donde convergen diferentes manifestaciones del arte y la cultura. El homenaje a los carnavales del mundo que realizó el IPC, en el marco del festival de danzas folclóricas, se constituye en un evento de reconocimiento a las expresiones de la fiesta popular, representadas en las imágenes festivas, matachines y saltimbanquis, que dan cuenta de las representaciones simbólicas que mueven los imaginarios colectivos de un pueblo, y que en Santiago de Cali tiene mucho arraigo, especialmente en la zona oriental y de ladera, para ellos también fue este homenaje.

En el marco de esta XVII versión, se realizó el Primer Encuentro de Jóvenes CIOFF Colombia, al que asistieron representantes de varias regiones del país. Este evento fue orientado por la Doctora María Claudia Berrocal, presidente de CIOFF, seccional Colombia.

Las veladas de inauguración y clausura se llevaron a cabo en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, el lunes 23 y el viernes 27 de septiembre. Los grupos invitados fueron: Fraternidad Tinkus Huayna Lisos de Bolivia, Ballet Folclórico Danza en el Viento de México, Moerani de Chile, Fraternidad Folclórica Jaku de Perú, Ashpa Mama de Ecuador, Compañía Nacional de Danzas Tradicionales Pachamama de Bogotá, Compañía de Danza Los Pisabarros de Tocancipá Cundinamarca, Danzas Yuma Unipaz, de Barrancabermeja Santander, los Diablos del Carnaval de Riosucio Caldas, Matamba de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, y Colombia Folclórica, del Instituto Popular de Cultura. Se prolongó hasta el día 28 de septiembre, con una sentida jornada de intercambio cultural, que estrechó los lazos de hermanamiento entre los diferentes grupos.

CIRCUITO UNIVERSITARIO PALENQUE PEDAGÓGICO

Durante los últimos años, una de las actividades más importantes que desarrolla el festival, es el Circuito Universitario Palenque Pedagógico, que le permite al IPC, llevar a diferentes comunidades académicas universitarias, los grupos nacionales e internacionales convocados.

El palenque pedagógico es entendido como un espacio físico delimitado, de encuentro de aprendizajes, de libertades, para la transmisión cultural y conservación de la tradición, orientado a la formación de públicos con el fin de:



Circuito Paleque Pedagógico. Universidad Santiago del Cali.
Integrante Grupo Ashpa Mama. Ecuador



Circuito Universitario. Palenque Pedagógico.
Pontificia Universidad Javeriana. Gupo Tinkus Huayna
Lisos. Bolivia

- * Afianzar el arraigo cultural y el respeto por las tradiciones artísticas.
- * Salvaguardar las expresiones de la danza tradicional nacional e internacional.
- * Construir a través de la danza un lenguaje que propicie la cultura de paz y la convivencia pacífica.

Este circuito fue realizado los días 24, 25 y 27 de septiembre, en la Escuela Nacional del Deporte, Intenalco, Universidad Santiago de Cali, Pontificia Universidad Javeriana, Colegio Católico y en la Institución Educativa INEM Jorge Isaac.

TALLERES PEDAGÓGICOS DE INTERCAMBIO

Estos talleres se realizaron los días 24, 25 y 27 de septiembre en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero y en la Casa de Mono.

Esta programación estuvo abierta al público buscando además, propiciar espacios para el intercambio teórico-práctico de experiencias y conocimientos.



Integrante Hijos del Cóndor.
Comparsa



Circuito Universitario. Paleque Pedagógico. Universidad Santiago del Cali. Grupo ASHPA MAMA. ECUADOR



Integrante Grupo Tinkus Huayna Lisos. Bolivia)



Circuito Universitario. Palenque Pedagógico. Pontificia Universidad Javeriana. Grupo Yuma Unipaz. Barrancamermeja. Santander

tos sobre las diferentes expresiones dancísticas y musicales de los países que nos visitaron.

Sin duda esta es una de las actividades que proporcionaron los mejores momentos para el reconocimiento de la diversidad cultural y el intercambio de saberes y prácticas, que contribuyen a fortalecer la fraternidad entre los pueblos hermanos.

EL YOLO

Como es ya tradición, el Instituto Popular de Cultura hace homenaje cada año a un personaje que se haya destacado por su contribución al arte y la cultura popular. En este 2019, el reconocimiento re-

cayó en Aura María González Lucumí. Nacida en La Toma, Corregimiento de Suárez Cauca, hace 75 años. Se convirtió en gestora de las manifestaciones orales y portadora de la ancestralidad, expresada a través de la música de las comunidades campesinas de la región. Ahí, en las montañas nortecaucanas, ha realizado una labor callada, disciplinada, respetuosa.

Es hija del violinista Leónidas González y de la cantante Damiana Lucumí, de quienes recibió el legado de la tradición musical del alto Cauca. Así, “La niña Aura” creció con los sonidos y cantos de jugas, bundes, torbellinos y bambucos. De la mano de su madre cultivó la tradición en las adoraciones al Niño Dios.



Grupo Tinkus Huayna Lisos. Bolivia



Integrante Hijos del Cóndor. Comparsa del IPC



Hijos del Cóndor. Comparsa del IPC



Estudiantes Escuela Infantil y Juvenil. IPC



Grupo Ballet Folclórico Danza en el Viento. México



Aura María González Lucumí



Certificados. Grupo Matamba. Pontificia Universidad Javeriana. Cali



Certificados. Grupo Moeriani. Chile



Certificados Grupo Los Pisabarros. Tocancipá. Cundinamarca



Diablos del Carnaval de Riosucio. Caldas



Grupo Yuma Unipaz . Barrancamermeja. Santander



Taller Pedagógico de Intercambio



Taller Pedagógico de Intercambio



Integrante Diablos del Carnaval de Riosucio



Grupo Compañía de Danzas Tradicionales Pachamama. Bogotá D. C.



Representantes de todas las delegaciones



Grupo Matamba. Pontificia Universidad Javeriana. Cali



Integrante Grupo Ballet Folclórico Danza En El Viento. México



Integrante grupo Jaku. Peru



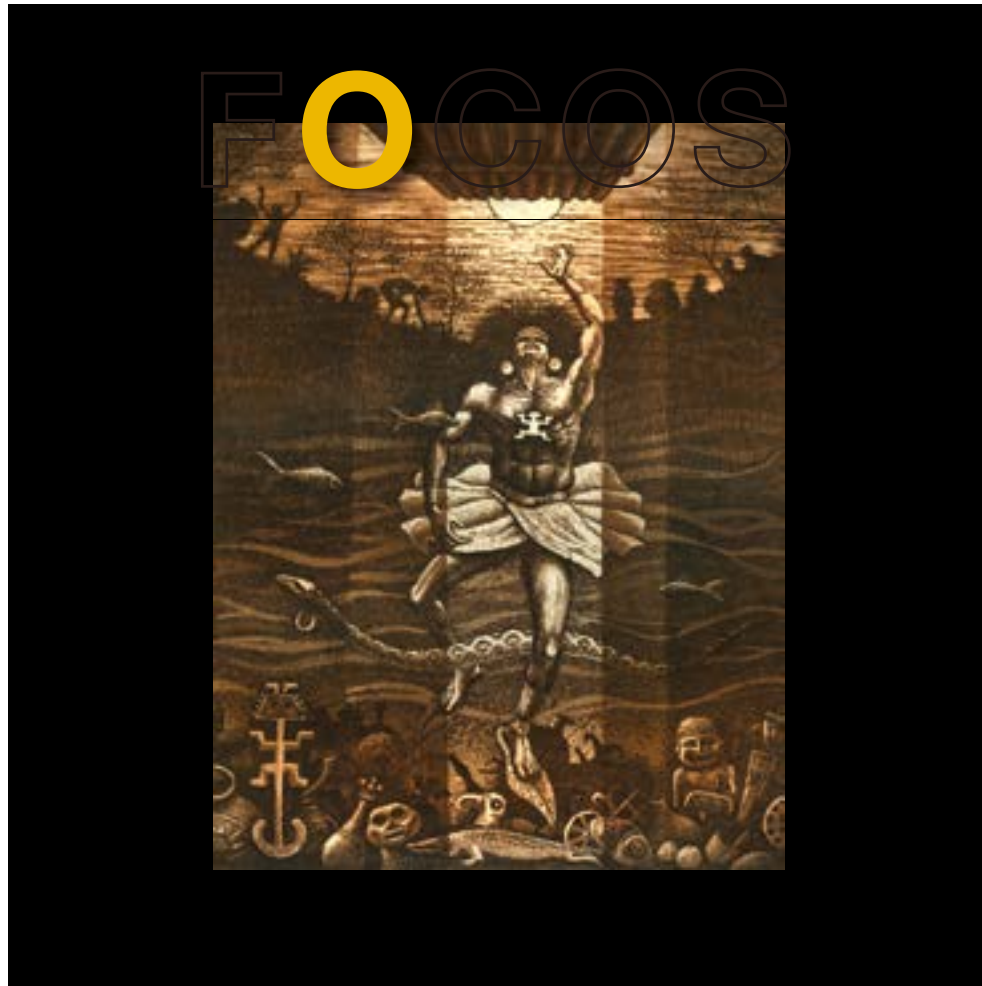
Grupo Moeriani. Chile



Grupo Colombia Folcloria del IPC

Focos La Revista de la Escuela de Artes Plásticas

La Escuela de artes plásticas en cumplimiento con los propósitos de divulgación del Patrimonio material e inmaterial del Instituto Popular de Cultura y en celebración de sus 70 años, presenta la edición No 0 de la revista FOCOS.



Portada de la revista Focos, la cual viene a representar otra vanguardia dentro de las propuestas plásticas del Instituto Popular de Cultura.

El colectivo de investigación Focos, nace en el año 2000 como un grupo académico enfocado en artes, planteándose la misión de incentivar en los estudiantes de artes plásticas y visuales ver la investigación como una herramienta, para la creación de obras que fomenten la conciencia de la realidad social e histórica de los vallecaucanos, y asimismo aporten al reconocimiento del arte en nuestra so-

ciudad. Este colectivo, se presenta como un grupo de investigación en artes, interesado por la imagen, por la fuerza experimental sobre un objetivo y por los procesos plásticos como formas de intervenir la propia realidad y lo cotidiano. Creando una identidad pensada desde lo autorreferencial.

El Instituto Popular de Cultura le abre las puertas a

Focos en el 2017, al encontrar que los propósitos del colectivo son acordes con los principios misionales de la Institución, cuando se hace referencia a la construcción de conocimientos y saberes artísticos, mediante procesos investigativos y de proyección social, es así como el colectivo actuará como condensador de nuestros integrantes y del interés reflexivo por nuestro entorno, siendo estos intereses mutuos, los que permitieron que el colectivo aterrizara en el IPC, institución que desde el año 2012, viene haciendo un ejercicio de fortalecimiento del centro de investigación institucional a través de políticas y líneas de investigación claves para el desarrollo académico institucional, encontrando en el ejercicio investigativo del colectivo Focos, donde participan estudiantes propios y de otras instituciones, egresados y maestros, un proceso investigativo coherente al indagar en cuestiones propias del arte plástico y visual. Además, desde las pretensiones institucionales para consolidarse como Institución de Educación Superior, este proyecto investigativo promueve el desarrollo artístico y cultural que demanda la región.

Y como resultado de este encuentro afortunado para ambas partes, nace la Revista Focos, una publicación que será el canal y la plataforma, para la divulgación de los procesos artísticos de la escuela de artes plásticas del Instituto Popular de Cultura, enfocada en temas académicos de las artes plásticas y de todo el componente de creación, conceptualización, producción y movilización cultural.

El Instituto Popular de cultura tiene el gusto de presentarles esta publicación que recibe el mismo nombre que el colectivo y que en su edición No 0 nos presenta una serie de artículos con un rigor investigativo de alta calidad, haciendo de esta revista, un referente importante para el arte en Cali y el resto del Valle del Cauca.

PALABRAS AL "CERO"

POR PERUCHO MEJÍA

Puedo darle límites rígidos al concepto de 'número', esto es, usando la palabra «número» como designación de un concepto rígidamente delimitado, pero también, puedo usarla de modo que la extensión del concepto no esté cerrada por un límite. L. Wittgenstein En la conmemoración del nacimiento de la revista FOCOS No.0, hago una reflexión muy breve, con el objeto de abordar su relación con el número cero, en cuyo marco de referencia se tienen en cuenta presupuestos históricos y numéri-



Carlos Ramírez Polo, coordinador de la Escuela de Artes Plásticas del IPC anuncia el nacimiento de la nueva revista, junto al profesor Germán García.

cos, bajo ciertas nociones distintivas, mediante las cuales, se pone en juego la condición que sirve para designar el ámbito que hace posible la creación de la revista FOCOS. Podemos decir en primera instancia que el cero como negación se aborda bajo una visión ambigua, y es casi de inmediato, que nos sitúa en una relación de tensión mediante la cual la propia razón, también consolidada en un juego de posibilidades universales, sirve para cualificar lo que en esencia constituye el sentido de una operación racional que se nos impone como problema de carácter mental, del cual, no se excluye que su posibilidad sirva para cifrar no sólo su valor, sino su motivo como unidad de significación numérica. Y, aunque puedan entenderse como paradojas, palabras como nada, negación, abstracción, vacío y ausencia, no son otra cosa que la determinación de una relación inmediata, puesto que, en sí misma, esta relación sirve para evocar toda una gama de matices, también numéricos mediante los cuales se consideran ciertas funciones que es preciso señalar mediante su propio fundamento. Por tanto, esto va a concordar con el principio de las funciones o regulaciones que al cero le corresponden. Conviene ahora indicar que la negación no elimina ni disminuye una consecuencia de ser; porque también, en el significado del cero, 'el fundamento es adquirido en el sentido de algo que en

él está dado' (cfr. Nicol, 2001, p.161). En esta correlación el cero está inmerso en un orden en el que sus funciones no se pueden sustraer de la idea de nada o vacío, porque también la negación constituye una auténtica alternativa como fundamento del sí. En todo caso, la noción de cero, también podría tener una distinción de carácter neutral: 'el número cero', 'estoy en cero', no hay nada que decir, no hay nada que hacer, o, hay que empezar de cero, por ejemplo, expresiones que podrían tener bajo cierta sospecha causal un sentido de vaguedad. Esto se puede entender mejor, si nos fijamos en que la nada tiende en sí misma a implicar una realidad existencial, que se inicia en el principio de contradicción, entre la noción condicionante de aquello que llamamos cualitativo y su contrasentido fundado en el lenguaje ordinario que lo conecta con cantidad. Desde luego, aquí podemos tener en cuenta una afirmación referencial: el paradigma que constituye el cero como dato más y/o menos cuantitativo, nos lleva por un consenso determinado, que, de manera previsible se emplea para justificar funciones y operaciones vinculadas con el sistema numérico. Pero también, en este contexto, los antecedentes históricos sirven para salvaguardar sus primeras y eventuales implicaciones. Por ejemplo: culturas como la sumeria, babilónica, árabe, maya y azteca, entre otras, incluyeron en sus orígenes el cero en sus numeraciones; asimismo,

sus variantes se remontan a 'sifr' expresión árabe para designar cero, el dios de la muerte representado por los mayas con un cero, y/o en India, cero proviene de la traducción que en sánscrito significa 'shunya' una lengua clásica de la India que significa vacío. Recordemos cómo la representación de un punto para realizar operaciones matemáticas, fue reemplazado por un cero. Así como el punto utilizado en la frente por las mujeres en India, tiene una concepción ancestral, que incluso mitológicamente está relacionada con aumentar la belleza. Bajo esta idea, se puede decir que en India se desarrolla la concepción del no-ser asociada a la nada o la nulidad desde la cual podría fluir la idea de un todo, no sólo con la evidencia de su desarrollo, sino con todas sus posibilidades correlativas y mediadoras numéricas. Asimismo, podemos indicar que, en sus orígenes, el cero apareció alrededor del año 2000 a.C. en Babilonia, en el año 700 a.C. en Mesopotamia, y en los Mayas alrededor del 36 a.C. De acuerdo con este antecedente, podemos reconocer que si cero es nulidad también es comienzo, iniciación o principio, pues el propio sistema numérico ha de ser a la vez la razón misma de su comprensión, ya que, por cuestiones de representación, confirma un estado de desarrollo, así como una condición de verdad, teniendo en cuenta no solamente su concepción histórica, sino su valor como creencia. Para que entendamos mejor, estamos hablando



Inauguración de la revista Focos en la Casa de Mono, a la cual asistió el crítico de arte Miguel González, a la izquierda



De izquierda a derecha, Perucho Mejía, Vanessa López Alarcón, Carlos Lora López, Juan Diego Monsalve, Daniel Valencia Martínez

de que la nada también existe como posibilidad de existencia en torno a un 'qué es', o a un 'por qué' es; reflexión que nos podría llevar al por qué, o al qué es, que desde prácticas y perspectivas del arte orientan el pensamiento de la revista FOCOS. De esta manera, correspondería entonces, al 'qué es' (cfr. Parménides), y mediante toda su esencia y distinción descubrir el vínculo que lleva a la unión equivalente entre el ser y el no ser, entre la nada o el vacío, o entre la nulidad y la existencia. En consecuencia, y entendiendo la manifestación de su mecanismo numérico se podría validar entonces la existencia, la conformación y el ser del número cero. Recordemos cómo Sartre en su obra 'El Ser y la Nada', habla de estructura abstracta o carencia de ser, precisamente, porque el ser también se hace carencia de ser (cfr. Sartre, p.201). En otros términos, convertido en vacío, el ser tiene el poder para generar por sí mismo su razón de ser. Esta vinculación se revierte sobre la idea propulsora de la revista FOCOS No.0, en la cual se dan cita seis autores con diversidad de temáticas sobre las artes plásticas, que les sirve para inaugurar y formular con sus artículos el contenido que atañe a lo expresado en ella: 1. Editorial; 2. 70 Años después; 3. La gráfica artística; 4. La experiencia: Objeto de estudio, arquitecturas 4 emergentes; 5. Sobre la importancia de fotografiar la diversidad cultural; y

6. El sonido de la imagen. Es con este propósito, y como afirma María del Pilar Meza, 'Focos nace como un colectivo artístico enfocado en las artes plásticas, con el propósito de incentivar la investigación como una herramienta de consolidación académica y la creación de obras que fomenten conciencia de la realidad social e histórica de los vallecaucanos, aportando al reconocimiento del arte de nuestra sociedad'. De este modo, hacemos la invitación para que con el cero se geste y trace, todo aquello que está unido a la actividad y desarrollo de las artes plásticas en toda su amplitud, no como nulidad o negación, sino como comienzo, para que, en medio de su dinamismo, se abra paso el conocimiento y, mediante él, quede constituida la revista FOCOS ya no desde el cero como primer fundamento de vinculación, sino desde el 1 hasta el número mil. Finalmente, debemos destacar la labor del maestro Juan Diego Monsalve Mejía, gestor, promotor y director de la revista FOCOS y su grupo de trabajo, quienes tienen como misión esencial buscar, indagar, revelar y dar continuidad al número cero como cifra numérica de contenido intelectual, capaz de evidenciar mediante estrategias plásticas heterogéneas los mecanismos destinados a ampliar y dimensionar el campo del conocimiento.

La cita anual del talento plástico ipeciano **Semilla, Herencia y Color**

La Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura realiza desde hace cuatro años su evento magno, *Semilla, Herencia y Color*, a través del cual exhibe el talento de estudiantes, profesores, algunos egresados e invitados especiales.



Contrapunto (Gabriel Meneses)

Este certamen se ha convertido en uno de los más visitados de la institución por ser la muestra viva de la actualidad plástica desde la visión particular de quienes marcan vanguardia.

La gran exposición colectiva fue inaugurada el pasado 4 de octubre a las siete de la noche en el domo de la Biblioteca Departamental, y se prolongó hasta el 1 de noviembre.

El Instituto Popular de Cultura se ha constituido como baluarte para la formación de artistas del suroccidente colombiano, pues desde sus procesos académicos se ha caracterizado por albergar en sus aulas a destacados maestros y estudiantes, quienes han sido testigos del relevo generacional en el que los saberes y conocimientos de la plástica

son transmitidos, aprendidos y repensados como muestra del poder de la transformación social y cultural que genera el arte.

Con el objetivo de dinamizar el desarrollo del arte y la cultura en Santiago de Cali, esta exposición acoge a artistas cuyas propuestas han trascendido las esferas locales, nacionales e internacionales, así como a jóvenes emergentes en las artes plásticas, quienes desde la práctica cotidiana construyen nuestro imaginario simbólico. Para esta ocasión se reúnen 35 creadores entre maestros, estudiantes, egresados e invitados, que demuestran su devoción por el oficio en las 70 obras plásticas expuestas.

La exposición contó con las obras de dos invitados

especiales: el artista plástico Eduardo Esparza y el fotógrafo Carlos Lora. Por parte de la Escuela de Artes Plásticas se expusieron obras de los maestros: Carlos Hernán Ramírez Polo, Claudia Sánchez, Daniel Valencia, Gabriel Meneses, Gipsy Arroyo, Homero Aguilar, Horacio Erazo, Jorge Montealegre, Juan Diego Monsalve, Juan Noreña, Rigumbert Vélez, Sergio Zapata, Vanessa López y César Santafé con su obra *La Familia del Circo*. Integraron la exposición por parte de los egresados; la obra de Carlos Fernández, César Correa, Daniel Córdoba, Darío Zapata, Edison Muñoz, John Jairo Lenis, Jorge Nieto, Juliana Luna, Luisa Ortiz, Margie Reinel, María Cárdenas, Obander Ceballos, Ricardo Sanín y Robinson Márquez. También participaron los estudiantes: Andrés Vasco, Catalina Rincón,

Freddy Mondragón, Miguel Potes y Santiago Ruiz, como una apuesta en el estímulo e impulso a los nuevos artistas caleños.

La diversidad, como principal característica de esta exposición, sugiere al observador la contemplación sensible por medio de narrativas individuales y colectivas, desde expresiones tales como el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, la serigrafía, las instalaciones y la fotografía.

El respeto por la diferencia, condición fundamental para cohabitar en nuestro entorno de manera armónica, se hace presente en el diálogo generado entre las diferentes producciones artísticas que integraron este singular espacio.



Retrato Nocturno (Jorge Montealegre)



Mágica Danza ritual en los mundos liminales (Carlos Humberto Fernández)



Limonos en rojo (Darío Zapata)

El jardín que florece en El Porvenir

Llama la atención cómo un grupo de estudiantes del IPC, en las áreas de Música, Artes Plásticas, Fotografía, Teatro y Danzas, se puso de acuerdo para transformar un espacio en la sede de El Porvenir. Crearon así el Jardín Andy Warhol, donde hoy las abejas tienen su espacio en la corola de las flores.

MICHELLE DÍAZ



Herman Yusti profesor de serigrafía de la Escuela de Artes Plásticas, junto a Michelle Díaz Agudelo, promotores del Jardín Andy Warhol del porvenir.

¡Bienvenidas y bienvenidos todos al Jardín Andy Warhol!

La iniciativa naciente y triunfante de un segmento de la población estudiantil de las escuelas de Artes Plásticas, Fotografía, Música, Danzas y Teatro del Instituto Popular de Cultura, está aquí. En compa-

ñaía del maestro de gráfica Hermann Yusty Rayo, pudimos generar desde nuestra sede de El Porvenir la resistencia pacífica verde esperanza, la más revolucionaria en 52 años.

Damianas, chefleras, cintas, sanguinas, bellísimas, con toda la fauna acompañante; abejas nativas y

apis, insectos, lagartijas, mariposas y aves, abrieron paso a la vida, entre fábricas y un ambiente impactado por residuos industriales.

Al crear un espacio mágico, verde, vitalmente multidisciplinario, buscamos la convergencia entre la naturaleza y las artes. El Atelier de Serigrafía, que desde hace 52 años se hallaba en ruinas y en abandono, fue el espacio escogido. Queríamos sembrar donde sólo teníamos la imagen de una comunidad apabullada.

Aquí donde estas se guardaban toda suerte de cachivaches, de residuos del tiempo, polvo, partículas químicas, implementos estudiantiles olvidados, signo de tierras infértiles, nos dimos a la transformación. El maestro Yusty visionó aquí un jardín, unió voluntades y pupilos incansables, hasta lograrlo.

La inspiración fue la obra del insigne artista del Pop Art, Andy Warhol, “Dentro del interior de mi Jardín”. Un artista de lo popular que da fuerzas a otros que pretenden también poner lo popular en las retinas de todos y todas. Así, se resinificó lo popular, mediante técnicas de impresión artística.

Con nuevas sinergias y trueques de saberes, el sueño del oasis fue cultivándose con el hermanamiento del Colectivo Sembrando Ando / Huerta de la Universidad del Valle; quienes como colectivo invitado, permitieron la sensibilización a toda la comunidad y al barrio, acerca de la importancia de conservar un entorno amigable para las abejas y pequeños polinizadores, nativos y conquistadores; se hizo posible el intercambio de semillas, la regalatón de semilleros y la asesoría de disposición de las 100 plantas, lo que permitió postularnos a la convocatoria hecha por el movimiento ciudadano 100 en1día, los cuales nos facilitaron 100 plantas ornamentales para acompañarnos en este proceso.

Todo se ha tornado tan verde y lleno de vida, que ahora se trabaja con materiales más amigables con el medio ambiente, purifican el aire y eliminan las toxinas del varsol, thinner, disolventes, tintas litográficas, que antes inundaban el espacio de creación.

Hoy cada planta, cada flor, cada animalito, ha incrementado la creatividad, la concentración; generan

bienestar y entusiasmo en el barrio, con el que ya proyectando una huerta escolar y un ciclo de cine foro familiar ambiental desde el Atelier.

Desde un pequeño espacio se ha sembrado una semilla; la idea es llegar a crear un bosque y por qué no, que nuestro jardín con el tuyo, sea inmenso, para que se despierten las conciencias y enviemos al futuro nuestra intención en forma de flor, preservación y un real compromiso ecológico y ambiental.

La mística que nos ha abrazado ha sido la del encanto y la vida; la amistad, la camaradería, la de un trabajo hecho con mucho amor, dónde cada granito de tierra abonó cada acción...

Nos esperan grandes hazañas, donde la vida seguirá multiplicándose, la amistad seguirá cosechándose y las sorpresas serán una constante.



Como abeja al panal, el ejemplo ecológico de la Escuela de Artes Plásticas del IPC en el Porvenir, contagió a todo el vecindario.

El Ollero de Oro

La comparsa Los Hijos del Cóndor del Instituto Popular de Cultura con la producción artística “Universo Pacífico” ganó el Primer Premio en la modalidad de comparsa, el pasado 22 de septiembre durante el Festival de la Colombianidad realizado en el Municipio de Tocancipá, Cundinamarca. La compañía se hizo acreedora al Ollero de Oro.



Hijos del Cóndor. Comparsa del IPC

