

Páginas de Cultura

Diciembre, 2020

Incluye **Volumen Musical N.º 12**
Música y mestizaje

AÑO MANUEL ZAPATA OLIVELLA
N.º 15



Afrocolombianidad:
resistencia y creatividad


INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA



Alcalde de Santiago de Cali
Jorge Iván Ospina

Instituto Popular de Cultura
Carolina Romero Jaramillo
Directora

Dirección y edición:
Luis Eduardo Duarte Valverde

Asistentes de edición:
Leydy Muñoz
Christian Parra

Comité editorial:
Carolina Romero Jaramillo
Gyna Aguilar Martin
Nabil Bechara
Julián Correa
Luis Eduardo Duarte Valverde

Editor 2020-A
Medardo Arias

Comité científico:
Omar Díaz
Aitor Erkizia

Producción Musical:
Nabil Bechara y Tomás Correa

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

Páginas de Cultura

Año 13 N.º 15
ISSN 2027-3789
Diciembre de 2020

Edición de 1000 ejemplares

Impresión:
Imprenta Departamental

Tipografías:
TT Tricks (Cuerpo de texto)
Roboto (Titulares)

Papel:
Bond 115 gr. blanco (internas)
Bond 60 gr. rosado (inserto)
Propalcote mate 300 gr. (carátula)

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

Contenidos

Palabras de la Directora 3

Año Manuel Zapata Olivella 5

Manuel Zapata Olivella y la construcción de la nación colombiana.	6
Manuel Zapata Olivella: génesis, aventura, literatura.	11
El legado de Manuel Zapata Olivella al teatro popular y callejero en Colombia.	21

Afrocolombianidad: resistencia y creatividad 33

Cien años del natalicio del <i>Poeta del Mar</i>	34
Mujer negra, resistencias y caminos andados.	42
Los pasos andados.	56
Breve reseña histórica: del bambuco viejo al currulao.	59
Guillermo Payán Archer, poeta marinero.	69
Tradiciones populares y folclor del Pacífico.	82
Mitos y leyendas de los afrodescendientes del Pacífico colombiano.	95
Afroralidad libertaria desde el tambor.	102
Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas.	115

Ejercicios de investigación 119

Semilleros de investigación 2021-2023.	120
Semillero de investigación y creación en artes escénicas al aire libre.	125
Memorias de nuestro teatro.	127
Embeleko Teatro.	130
Semillero paisajismo: Una estrategia creativa.	135
Lucernario Multigráfica. ¡Somos Luces!.	141
Orquesta de Guitarras del IPC.	144

Palabras de la Directora



Carolina Romero Jaramillo

Directora del Instituto Popular de Cultura.

El Instituto Popular de Cultura cumple 73 años formando artistas con excelencia, formando públicos y garantizando los derechos culturales a lo largo y ancho de la amada Cali, en cada comuna y corregimiento. Una trayectoria que ha visto pasar grandes artistas, maestros y maestras como Lucy Tejada, Enrique Buenaventura, Hugo Candelario y Delia Zapata Olivella que han marcado historia, que han logrado gestar miles de nuevos creadores, por ello los egresados del IPC se mueven por el mundo dando a conocer su talento y maravillosa formación. Hoy nuestra institución recoge los frutos a través del reconocimiento, la participación en distintos escenarios, con sus grupos representativos y el acervo documental que comparte en producciones nacionales e internacionales. La más reciente: el homenaje a Manuel Zapata Olivella con el documental *Zapata, el gran putas* de Telepacífico.

Hemos iniciado una nueva década llena de retos que someten a la humanidad entera a su momento más alarmante y complejo, porque la vida de todos y todas está en peligro por un virus que nos ha llevado a guardarnos, quedarnos en casa, tomar distancia entre nosotros y tener nuevas prácticas. Para el IPC implicó trabajar y desarrollar los procesos de enseñanza-aprendizaje desde casa, a través de la virtualidad. Dejar las clases presenciales, implicó que maestros y estudiantes recrearan su diálogo y su apuesta formativa, un desafío que asumieron con disciplina, respeto, paciencia y creatividad. Ante este gran gesto, no puedo dejar de felicitarles y agradecerles por persistir, insistir, no desfallecer hasta lograrlo. De igual forma, el personal administrativo hizo un esfuerzo vital para ajustar sus labores para no dejar de cumplirle a la familia ipeciana. Ahora estamos en la modalidad de alternancia, nos volvemos a encontrar poco a poco, siguiendo las medidas de bioseguridad: lavado frecuente de manos, uso permanente de tapabocas, distanciamiento y desinfección de espacios. Es posible que el Covid-19 haya llegado para quedarse un buen tiempo, pero estamos prestos a fortalecer las medidas para evitar el contagio; somos *Guardianes de Vida* en cada momento, porque cuidamos la vida.

Este nuevo periodo también se enmarca en el inicio de la administración pública del *Puro Corazón por Cali*, liderado por el señor alcalde Jorge Iván Ospina, que ha depositado en mí la confianza de orientar los procesos del Instituto Popular de Cultura. Un compromiso que se refleja en la presencia significativa de

nuestra institución en el Plan de Desarrollo Distrital 2020-2023 “Cali, Unida por la Vida”, donde estamos como proyecto movilizador con cinco indicadores que permiten fortalecer las líneas de formación, circulación e investigación, así como una apuesta por una reestructuración administrativa y una nueva sede adecuada a las necesidades de cada escuela de nuestro IPC.

La revista *Páginas de Cultura* en su edición N.º 15, tiene como tema la afrocolombianidad y rinde homenaje al escritor, investigador, antropólogo y creador Manuel Zapata Olivella. Nos sumamos a un año que ha enriquecido el diálogo de saberes alrededor de la obra de tan importante personaje para la historia colombiana, en especial por sus aportes a la diáspora africana en nuestro territorio, en todos los campos del saber. Un hombre que aglutinó diferentes sectores, voces, expresiones y miradas de la cultura popular, dándole un lugar a su reconocimiento, visibilidad y promoción, que hoy nos permite estudiar e investigar para la producción de conocimiento. Conmemoramos su apuesta cultural, artística, científica y social.

Esta edición, trae una importante renovación que recoge estos cambios y retos del inicio de la década, de la nueva administración, de la dirección que asumo con honor y lealtad, una renovación en su magnífica portada, del cambio favorable de diseño e impresión. Un cambio que ha permitido que los maestros tengan publicados sus textos, llenos de sapiencia e investigación, con una presencia importante de artículos escritos por mujeres. Adicionalmente, un inserto musical con un código QR que nos permite estar dentro de las nuevas tecnologías para aprovechar más el material y cuidar el medio ambiente.

Finalmente, les invitamos a recorrer nuestras páginas, a disfrutar de sus diseños, ilustraciones y fotografías, del conocimiento de nuestros maestros y maestras; una provocación para nuevas ideas y perspectivas. Vale la pena recordar que las artes populares y tradicionales son salvaguarda del patrimonio de un pueblo, son la forma de relacionarnos de otra y mejor manera con la vida. Las artes guardan la vida.

Año Manuel Zapata Olivella



Manuel Zapata Olivella y la construcción de la nación colombiana



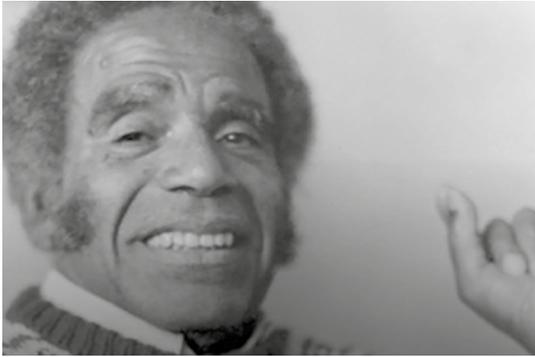
Alfonso Múnera Cavadía

Destacado historiador e investigador cartagenero, profesor universitario y exembajador de Colombia ante el gobierno de Jamaica en el año 2012; fue homenajeado como uno de los doce ciudadanos afrodescendientes destacados de Colombia. Ha sido uno de los académicos que más ha estudiado la vida y obra de Manuel Zapata Olivella.

En 1997 siendo el decano de la recién creada facultad de ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena, junto a Carlos Rincón, en ese entonces profesor de la Universidad Libre de Berlín, siendo yo decano de la recién creada Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena, junto con Carlos Rincón, en ese entonces profesor de la Universidad Libre de Berlín, organizamos un seminario sobre discusiones en torno a la cultura y la literatura, con presencia de un buen número de distinguidos académicos de Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y el Caribe. Una de las actividades principales fue el sentido homenaje que se le brindó a Manuel Zapata Olivella. Recuerdo que Manuel leyó una muy sesuda conferencia con el mismo acento apasionado con el que lo venía haciendo desde que era un joven aguerrido, dispuesto a desafiar los viejos mitos sobre los que se sostenía la conciencia aristocrática de buena parte de la intelectualidad colombiana. Yo no había vuelto a ver a Manuel desde finales de los años setenta. Daba gusto verlo, pese a que tenía ya claros quebrantos de salud que ocasionaban una cierta dificultad en sus movimientos. Su mirada siempre altiva y alerta denunciaba una vida de incansables luchas, y la persistencia de su afro dejaba clara su voluntad de exaltar, no solo con su raza, sino ese tono de insurgente que había marcado su existencia.

En esa ocasión, sin embargo, tuve con él un diálogo que nada tuvo que ver con los debates teóricos del seminario, pero sí mucho con el lado más notable de su personalidad. Lo habíamos alojado en el muy lujoso y bello Hotel Santa Clara, gracias, debo decir, no a las arcas de la universidad, que en aquel entonces era muy pobre, sino a que yo había hecho un canje con su gerente: pagábamos un precio simbólico por el alojamiento de los conferencistas y a cambio, yo escribía en el pequeño periódico del hotel, notas de divulgación histórica sobre Cartagena. (Entre otras cosas, aquí está la señora esposa de quien era en ese entonces el gerente del hotel. Me encanta verla).

Una mañana durante el evento, Manuel me llamó para que me tomara un café con él. Era un día particularmente luminoso, con muchos turistas expuestos al sol en la terraza interior del hotel. Manuel estaba sentado en la piscina, en la parte republicana, bellamente restaurada. Esperó a que me sentara y sin más preámbulos, me dijo: “Mira por favor a tu alrededor y dime lo que ves”. Miré, por supuesto, pero no viendo nada extraño, le pregunté: “Manuel, ¿qué quieres que mire?”. Una sonrisa cargada de ironía y algo de picardía me repitió: “Mira” y añadió, “pero mira bien, carajo”. Bueno, la historia concluye con que me di por vencido



Declaración pública del Año Manuel Zapata Olivella 2020. Anónimo. (2019). [Fotografía]. Retomado de, <https://calibuenasnoticias.com/2019/10/20/declaracion-publica-del-ano-manuel-zapata-olivella-2020/declaracion-publica/>

y entonces me dijo que no hay peor ciego que el que no quiere ver, que si no me había dado cuenta que, aparte de los trabajadores humildes, los únicos negros que habíamos en el hotel éramos él y yo.

Traigo esta pequeña anécdota ante ustedes porque estoy convencido de que, aunque parezca hoy algo trivial, en ella se resume una manera de entender y sentir el país que está detrás de las grandes contribuciones de Manuel Zapata a la historia de las ideas y la cultura colombiana, y si se me permite, a la discusión de la nación que vivimos. Antes de Manuel —y esto lo digo con absoluta convicción— no hay nadie, ni político ni intelectual, que exponga con tanta lucidez y profundidad el papel de las razas y de la racialización en la formación social, en la cultura y en la ideología del poder en Colombia. Nadie.

En sentido contrario de quienes han escrito que en la historia nacional el papel de las razas había sido silenciado, afirmé en uno de mis libros que desde el mismo momento en que se pensó nuestra nación a principios del siglo XIX por los ilustrados intelectuales de la época, como Pombo, Caldas, Samper y otros, se hizo siempre mediante el uso de un discurso racializado, en el que dominó la obsesión de mostrar a negros e indígenas como seres inferiores, incapaces de liderar el progreso y mucho menos una nación moderna. En esa literatura de los “pensadores” del siglo XIX, nada era valorable en ellos excepto su fuerza bruta. Sus músicas, danzas, gastronomías, medicinas y hasta sus ademanes y la espontaneidad de su risa, eran atributo de salvajismo, por decir lo menos. Así fue de unánime el esfuerzo por inferiorizar y construir a los negros como seres inferiores.

Toda esa basura de jerarquías raciales y territoriales gobernó la mente de los colombianos hasta el punto del autodesprecio, y lo hizo con la fuerza, el tesón y la pasión destructora de un huracán en las costas del Caribe. Nadie como Zapata Olivella ayudó al mismo tiempo a sembrar en nuestros valles, costas y cordilleras la nueva visión redentora de la herencia, en todos los órdenes, desde nuestros abuelos y abuelas humildes y analfabetas. Nadie como él le descubrió a los colombianos y al mundo el valor perdurable de la riqueza contenida en las creaciones de los pueblos anónimos. Y permítanme subrayar un detalle que no carece de importancia: no solo estudió y escribió el elogio de las expresiones musicales y danzarias de los caribeños afro, también lo hizo con la cultura de sus nativos y de los que habitaban en la costa del Pacífico e incluso en las tierras altas de los Andes.

Para tener una idea más precisa de la personalidad y obra de Manuel Zapata Olivella y de su difícil labor de pionero, hay que situarse mentalmente en la Colombia de la década de 1940. Las tres primeras décadas del siglo XX fueron, en su sentido más profundo, una traumática prolongación del hispanismo oscurantista y dogmático de las postrimerías del siglo XIX. En 1928, cuando los obreros de las bananeras anunciaron el advenimiento de nuevos tiempos y de nuevas ideas, Manuel había cumplido ocho años y vivía todavía en un puerto ribereño abierto a todas las migraciones y al comercio desde los días de la Colonia. En ese momento, se comenzó a hablar en firme contra los imperios y se proclamaron ideales comunistas y socialistas; pero aun en el corazón mismo de la nueva República liberal de los años treinta, don Luis López de Mesa, uno de sus pensadores más celebrados y Ministro de Educación, siguió escribiendo libros turbios sobre la

nacionalidad colombiana para demostrar la inferioridad genética de negros e indígenas.

En esa Colombia atrapada sin remedio pese a la llamada “Revolución en Marcha” en los viejos prejuicios aristocráticos, Manuel escribió sus primeros artículos sobre el valor del porro como música mulata para la formación de la nación. También ese formidable artículo sobre Harlem en el que los colombianos leyeron, quizá por primera vez, sobre el gran arte y la cultura de los negros norteamericanos. Lo que creo que vale la pena resaltar aquí es el alto grado de su formación y su temprana lucidez, solitaria, que le permitió comprender lo que habría que esperar medio siglo para que algún sociólogo norteamericano o inglés escribiera como una revelación: que el porro de Lucho Bermúdez había sido un elemento fundamental en la formación de la nación. Escuchen bien, lo que decía Manuel ya en 1947 en un artículo insuperable que se llama “El porro conquista a Bogotá”. Es una tristeza que estas cosas no se difundan por miles en nuestras escuelas, que los niños lean estas cosas. Dice Manuel en 1942:

Aun cuando los sociólogos quieran ignorarlo, el porro como rasgo protuberante de la migración mulata hacia la capital, tiene una gran significación. Se ha contribuido al enriquecimiento de nuestro folclor, amasándolo y dándole un contenido más unitario, nacional [...] también juega un gran papel en la afluencia de músicos y turistas, y en la movilización de no pocos capitales que aprovechan el esnobismo para transformar la melancolía indígena de esta señora de las brumas.

La señora de las brumas es Bogotá, por supuesto. Manuel dice estas cosas maravillosas en 1947, cuando todo el mundo pensaba que estos músicos eran unos salvajes, primitivos; él veía la otra cara de la moneda. “Bogotá ha despertado al oír el tamborileo de los bongoes, el aullido de las maracas y el verso pícaro de su nudo de rubores de la pulla y el vallenato costeños. El Caribe deja escuchar

sus cantares impregnados de algarabía africana en los picachos andinos”, dice.

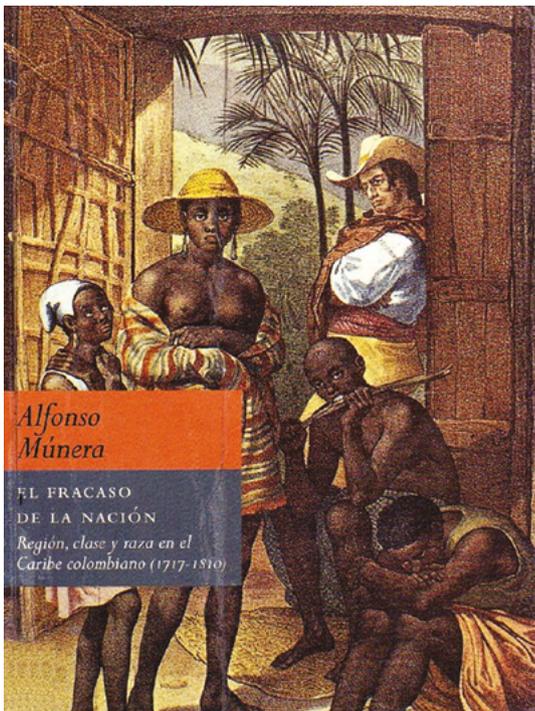
En una época en la que Juan Lozano y Lozano, el supuesto gran cronista del país, recibía a Lucho Bermúdez y a todas estas gentes con un artículo espantoso donde los trataba, por decir menos, de salvajes, Manuel festejaba. Festejaba lo que él ya intuía y nadie más: que esto iba a ayudar realmente a formar la nación. Lo clave aquí es que, para Manuel, la afirmación de que el porro le dio al folclor un carácter más unitario, nacional, era ni más ni menos lo que hoy entendemos como el papel preponderante de la cultura en el proceso mismo de la formación de las naciones.

En un país fragmentado como pocos por la acción de la naturaleza, las continuas guerras civiles y su enorme pobreza, él pudo ver en el ascenso trabajoso de los músicos mulatos a los salones de baile de las capitales andinas el proceso mismo de fermentación de la nación colombiana. Y no solo lo supo, sino que contribuyó más que nadie a que esto se viera; habría que leer sus maravillosos artículos. Manuel Zapata Olivella sacó a los primeros grandes acordeonistas e intérpretes del vallenato de lo más profundo de la provincia —nadie sabe cómo costeara esas cosas— y se los llevó para Bogotá; sacó a los gaiteros de San Jacinto y se los llevó para Bogotá también; sacaba las cantadoras del pacífico y las ponía a recorrer todo el país. Además, se los llevó a todos en un viaje imposible —algún día habrá que averiguar cómo fue eso— por toda Europa, Rusia y China; a los gaiteros, a las cantadoras y a los vallenateros. Nadie sabe cómo hizo Manuel para conseguir recursos, porque era exactamente eso, una fuerza arrolladora de la naturaleza, capaz de lograr todas estas cosas que hoy con embajadas y ministerios, ¡con todo!, difícilmente logramos; o solo a veces, gracias a la buena voluntad de personas como Moisés Medrano.

Produce profunda admiración saber que además de que estaba haciendo todo eso, le quedaba tiempo para escribir grandes textos. En este mismo orden de ideas, me atrevería

Insistir en el poder creativo e iluminador de negros e indígenas era la forma más efectiva de comenzar a desmontar el poderoso andamiaje sobre el cual se sustentaba el neocolonialismo del poder en nuestro país.

a afirmar que Manuel en sus ensayos introdujo las categorías raciales mucho antes de que los estudios culturales se pusieran de moda, para así enriquecer el discurso marxista y anticolonial en Colombia, sin muchos seguidores, por cierto.



El fracaso de la Nación. Banco de la República. (1998). [Fotografía, Carátula de Libro].

Recuerdo bastante bien cuando salió publicado mi libro sobre el fracaso de la nación en 1998. Esto causó el asombro de algunos, el mal asombro de otros y la indignación de muchos, pues, según ellos, yo hacía uso de las nociones de raza que se usaban en las islas del Caribe y en los Estados Unidos para trasladarlas mecánicamente a la realidad colombiana. Siempre pensé para mis adentros que qué desgracia, quienes me criticaban ni siquiera habían leído a Manuel Zapata Olivella, que había estado haciendo lo mismo desde los años cuarenta.

Desde sus primeras crónicas en la década de 1940, escritas en Bogotá y publicadas en Cartagena por el *Diario de la Costa*, Zapata entrelazó, en intimidad inseparable, los contenidos raciales y las formas propias de las expresiones artísticas y culturales que le dan sentido a la vida de los colombianos. Una lectura atenta de sus escritos nos permite intuir que él no hacía esto solo por el prurito de destacar la contribución de una u otra raza, que de por sí ya era importante. Manuel iba más lejos. Sus extensas lecturas e intensa actividad de descubridor de culturas, su formación marxista y su poderoso instinto creador, todo eso junto, lo dotó de una razón más profunda. Insistir en el poder creativo e iluminador de negros e indígenas era la forma más efectiva de comenzar a desmontar el poderoso andamiaje sobre el cual se sustentaba el neocolonialismo del poder en nuestro país. Por eso, hace más de quince años escribí en un artículo que antes de que Anibal Quijano definiera el discurso de la colonialidad como uno que en su centro tenía las categorías raciales para legitimar el poder, ya Manuel era perfectamente consciente de que la conquista violenta llevada a cabo por los imperios modernos tenía como prerrequisito un proceso inherente a ella, inseparable de su propia naturaleza: de construir al otro y someterlo como un ser inferior.

Tan temprano como en 1965, Manuel escribió otro de sus formidables ensayos titulado "*Letras Nacionales responde a ocho preguntas en torno al nacionalismo literario*". En el análisis del fenómeno literario, Manuel se anticipó al debate poscolonial. Allí planteó todas las grandes preguntas: ¿cómo rescatar la imagen del otro?, ¿cómo devolverle la voz al que ha sido silenciado?, ¿cómo reinterpretar, cómo reorganizar la cronología de nuestra historia, de manera que brille con luz propia la historia del colonizado y no la del colonizador?

En uno de sus apartes más brillantes dice:

Habitualmente se entiende entre nosotros por literatura nacional el proceso de asimilación de la foránea. Cuentan solo las vicisitudes de las ideas ajenas en nuestro medio. De ahí que se pretenda dividir la historia de la literatura nacional relacionada con aquellas, con las foráneas. Los términos usuales de clasificación son harto conocidos: descubrimiento, conquista, colonia, independencia, tal como se nos enseñó también la historia (Zapata, M.1965)

Esto hoy es fácil decirlo, pero decirlo en los años sesenta... Manuel agrega: "Tal parece que poco importa el fenómeno nacional, ya que, según este razonar, no tiene esa intensidad propia, sino consecuencias receptivas". y añade una frase maravillosa: "La árida cara de un satélite, que refracta luz prestada" (Zapata, M.1965). Eso éramos. No se me puede negar que esta última imagen tan poderosa y espléndida, "la árida cara de un satélite que refracta la luz prestada", es una de las más bellas creaciones literarias para englobar en una frase todo lo que tiene de trágico el pensamiento colonial.

Una última confesión. A mí me siguen conmoviendo, hasta lo más hondo, las crónicas maravillosas que escribió Manuel en las décadas de 1940 y 1960. Me conmueven, no tanto por el poder de sus convicciones o la fuerza de su carácter, sino sobre todo por el amor, el cálido afecto y la esplendente admiración que él nos transmite hacia el arte y la cultura de los más humildes. O como él solía llamarlo, "el arte y la cultura de los analfabetos e iletrados".

Manuel le enseñó al país, con un entusiasmo insuperable, a valorar lo más auténtico de su propia riqueza cultural, a verla, quererla y respetarla. Una de las pocas veces que lo volví a ver fue cuando trajo a Cartagena a un grupo milagroso de cantadoras del Pacífico y del Caribe. Las presentó en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde ahora está el monumento a Gabriel García Márquez. Ese día, puedo recordarlo como si fuera ayer, Manuel estaba en una esquina con su gesto altivo, bastante enfermo, pero con el orgullo indomable; no había nadie como él en esa sala. Era consciente del inmenso poder de sanación contenido en las entonaciones milenarias africanas, que nos venían de tan lejos a darle a nuestras almas sosiego. Entonces, entendí por primera vez el sentido último de su lucha de décadas, que todos nosotros pudiéramos sentir, en lo más profundo de nuestro ser, la clase de felicidad que transmitían juntas, como si se conocieran de toda la vida, las voces de esas abuelas negras que él, no sé cómo, había ido a buscar en pueblos remotos. También sentí el privilegio que era ser testigo de la obra de un hombre excepcional, con el que siempre estaremos en deuda. Porque así de grande fue su obra y así de grande debería ser nuestra gratitud. Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

- Olivella, M. Z. (1947). "El porro conquista a Bogotá." En Múnera, Alfonso. *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Olivella, M. Z. (1965). *Letras Nacionales responde a 8 Preguntas en torno al nacionalismo literario*. Letras Nacionales. Bogotá: N.º 1, Marzo Abril, 9-15.
- Múnera, A. (1998). *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el caribe colombiano: 1717-1810*. Bogotá: Banco de la República, El Ancora Editores.

Manuel Zapata Olivella: génesis, aventura, literatura



José Luis Garcés González

Escritor, conferencista y catedrático universitario. Director del periódico cultural *El Túnel*, de Montería, Colombia. Cuentos suyos han sido traducidos al alemán, francés, eslovaco e inglés. Sus libros más recientes son: *Los trabajos del insomnio* (Cuentos reunidos) y *La analecta erótica Banquete sagrado*.



Foto familiar de los Zapata Olivella. En la foto están: los padres Antonio María Zapata Vásquez y su esposa Edelmira Olivella. Sus hijos Marcos, Antonio María, Neftalí, Virgilio, Delia, Edelma y Juan. Dumetz Y. (2020). [Fotografía]. Recuperado de <http://poetaescritordumett.blogspot.com/p/ensayos.html>

1

Manuel Zapata Olivella surge de una genealogía mágica. Procede de personajes de leyenda. Su abuelo materno, Juan Francisco Olivella, era blanco de pelo encendido y era posible encontrarlo en las orillas de los ríos, en los mercados, en ranchos distintos, pero siempre rodeado de motores, imanes y sierras circundado por los vestigios de muchas empresas fallidas. Dice su nieto Manuel que, en una de sus casas, durante mucho tiempo, permanecieron los saldos de un aeroplano que jamás levantó vuelo. Así mismo en una de las barrancas del río, en Montería, durante largos años estuvieron encallados los flotadores de una bicicleta acuática que jamás pudo deslizarse por la corriente del Sinú.

A Juan Francisco, a quien por su estampa seductora le decían Primor, le fascinaba detectar y explotar minas. Era su delirio. En todas partes tenía piedras misteriosas que en el día se mantenían dormidas y sin atributos, pero que apenas anochecía, cubiertas de oscuridad, empezaban a despedir luces azules, rojas, o verdes y continuaban ardiendo toda la noche, estimuladas por los duendes de la sombra.

Desde muy temprana edad a Manuel Zapata Olivella se le asignó a que llevara en su alma, el alma de un muerto, otro Manuel, su abuelo paterno, Manuel Zapata Granados. Ese fue trabajo de Ángela Vásquez, su abuela, y ella lo decía por la similitud de gestos entre el difunto y el joven nieto, sin saber que, efectivamente, es rito africano reconocer en cada recién nacido la existencia de un ancestro protector. Por ello, casi todos en la casa lo miraban como depositario del alma del abuelo fallecido, el mismo que era múltiple propietario de canoas y de mujeres y practicante del comercio.

La tía Estebana le aplicaban emplastos sobre las rodillas y lo bendecía, lo mismo que a sus otros hermanos, contra el mal de ojo. Una noche la tía amarró una patica disecada de ñeque en la baranda de la cuna con el objetivo de que el niño heredaría la afición marinera y comerciante del abuelo Zapata Granados. Otro día enterró en el suelo de la puerta un pañuelo negro con tres clavos y una pequeña cerradura con llave. Cuando le preguntaron para qué hacía eso, respondió: para que el sobrino no sufra y se le abran todas las puertas.

El padre de Manuel, maestro Antonio María Zapata Vásquez, era diferente: amante de lo racional, de lo científico, divulgador del conocimiento, en su mente no cabía la superchería o lo sobrenatural. Lector de Víctor Hugo, Darwin, Renan, Voltaire, Rousseau, Rojas Garrido y Vargas Vila, entre otros. Su escuela,

... su proceso de concientización fue lento. Un negro en la Escuela de Medicina era algo raro.

de acuerdo con los postulados de la revolución francesa, se llamaba “Fraternidad”, y la tuvo en Moñitos, Lórica y Cartagena.

Antonio María, en su juventud, había empezado a estudiar abogacía. Pero por razones familiares abandonó a Cartagena y se marchó a Moñitos con su esposa. Su primer hijo nacido en ese pueblo de la costa cordobesa, murió a los ocho días, atacado por un “mal de ojos”, según aseguraron las ancianas del lugar.

De inmediato decidió emigrar a Lórica. Allí nacerían sus otros hijos. Manuel, el 17 de marzo de 1920. De los 12 hermanos, murieron 5. Sólo sobrevivieron los negros. En la casona de Lórica, que era hogar y sede de Fraternidad, vivieron los hijos del maestro Antonio María y muchos de los campesinos pobres que iban a estudiar y de hecho se quedaban a vivir, a los que cada mes sus padres pagaban en especie los estudios y el internado: traían gallinas, gajos de plátanos, sacos de arroz y cerdos para el sacrificio.

De esa escuela, que era laica y de cátedra libre, salieron a estudiar a Cartagena muchos jóvenes que luego regresaban graduados de abogados, médicos, maestros de normales. Los de menos suerte terminaban de contabilistas, notarios, mensajeros, maestros. En Fraternidad se preparaban para la vida, acorde con la orientación de su dueño y director cuando afirmaba que él “educaba hombres para el suelo y no ángeles para el cielo”.

Zapata Vásquez era, pues, era un libre pensador de acento materialista que pidió que lo enterraran sin cura y con música. Apenas llegó a Lórica entabló refriega con su opuesto, el cura Lácides C. Bersal. Don Antonio María le criticaba a Bersal la imposición que hacía del sacramento del matrimonio, la negación del bautismo a los niños

que no llevaban nombres de santos o de patriarcas religiosos, y la prohibición de leer periódicos liberales, que en esos años eran considerados ateos o masones.

La madre de Manuel se llamaba Edelmira Olivella y era el opuesto existencial del padre. Religiosa y creyente. Atenta a su prole. Enseñaba a sus hijos que no se debía transgredir “la palabra de los mayores, la memoria de los difuntos, ni la ley de la tribu”. Era una mezcla entre lo indígena y lo hispánico. Fiel a la tradición, era la depositaria de la cultura ancestral y afrontó la tarea de transmitírsela a sus hijos.

De esta mezcla que aunaba la rebeldía y la brujería, la razón y el desafuero, la ternura y la discriminación, de estas sangres múltiples, sol y ceniza ardiendo, nace un 17 de marzo de 1920 en Lórica, Manuel Zapata Olivella.



Álbum familiar. Centro Virtual Isaacs. (2017). [Fotografía]. Recuperado de <http://zapataolivella.univalle.edu.co/galeria/afrodescendiente-en-colombia>



Manuel Zapata Olivella. Vanderbilt University. (2010). [Fotografía]. Recuperado de <https://www.vanderbilt.edu/acorn-chronicle/2010/01/olivella/>

2

Cuando el alma empezaba a no caberle en el cuerpo, Manuel, de Cartagena, da el salto a Bogotá. Ya había terminado el bachillerato en un colegio privado, para disgusto de su padre. Ya había demostrado su profundo interés por arañas, libélulas, moscas, serpientes, avispas, abejas salvajes, anémonas, caracoles, anguilas, cangrejos, grillos, alacranes, palomas, pájaros de diversas clases, batracios, quelonios, en fin, por todo un amplio espectro de la zoología caribe, lo cual hizo creer a don Antonio María que el hijo encaminaría sus estudios hacia la biología animal. Ya había escuchado el yunque madrugador de Sofonías Zambrano, cabeza de esa familia del Getsemaní, ubicada en la calle de San Antonio, que vivía en una casamata de esclavos, en la cual las mujeres eran respetadas por la ferocidad de su lengua, la sapiencia para el baile y la calentura de sus entrañas, lo que Manuel llama “la placenta pecadora de la familia”. Ya había mirado las estrellas por un viejo telescopio situado en el observatorio de la Universidad de Cartagena, estaba familiarizado con las constelaciones de la Osa Mayor, la Cruz del Sur, el Gran Orión, las Cabrillas, Pólux y Castor, y a la medianoche bajaba de la torre con una tormenta de astros inundándole el corazón y los bolsillos.

Con la solidaridad del tío Gabriel, un radical que por defender a los campesinos de Montería había tenido que exiliarse en la capital de la república, Manuel se instaló en Bogotá. Se matriculó en la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional, que a la sazón quedaba en la ya famosa calle 10, zona caracterizada por ser epicentro de bares, prenderías, guarida de hampones, casas de prostitución y sitio de cambalaches. Allí estudiaba por el día, pues por la noche le tocaba hacer de administrador de billares, escucha de gritos y querellas y asesor sentimental de muchas de esas gentes sometidas al vaivén de los afectos y a las explosiones terribles de la vida.

Afirma el escritor que su proceso de concientización fue lento. Un negro en la Escuela de Medicina era algo raro. En la calle, los niños, cuando lo veían, agarraban con fuerza las manos de sus papás. El negro era comparado con el diablo, así lo pintaban en las hojas de los libros y en las láminas y cuadros religiosos. Era tan extraño que a veces, en las visitas, debía soportar que la niña inquieta de la casa (una verdadera diablita ella) se dedicara a desenredar, con un dale y dale tenaz, la crespura de sus cabellos.

En todas partes, ya fuera en el medio académico, intelectual o callejero, Zapata Olivella era “el negro”. Había en el vocablo un tanto de simpatía o de desdén, de misericordia o de agresión. Así, esa palabra, se fue convirtiendo en un muro que le impedía lograr un estatus. ¡Ah, ése es negro! La discriminación, con gruesas manos, tocaba a la puerta. La tarea básica consistía en ser consciente de esa situación. Olvidar eso del blanqueamiento de la piel y del pelo estirado, que tanto acosaba (y acosa) a la

3

juventud negra de la época cartagenera. Era negro. Era mulato. Y qué.

La medicina empezó a ser vista por Manuel con nuevos ojos. Su profesor Alfonso Uribe Uribe le sembraría la espina. Ya el paciente no era sólo una víctima de las bacterias o los accidentes. Era una víctima social. Y la causa de esas patologías estaba más allá del hospital, de la universidad o del laboratorio. Estaba en una estructura de poder. En un andamiaje social que posibilitan las epidemias y las enfermedades. Asistido por esta convicción tomó una decisión mayor: abandonar la universidad y salir a recorrer a pie gran parte de América, conocer la sociedad que gestaba enfermos. Para afirmarse en esta opción lo asistieron grandes y famosos vagabundos: Máximo Gorki, Jack London, el rumano Panait Istrati, y Don Quijote de la Mancha.

Cuando sus condiscípulos y amigos lo supieron, dijeron: ¡está listo, está loco!

Era una fiebre. Era un delirio. Caminar. Meterse a la aventura. Graduarse primero en la vida. En una especie de calentamiento, sin decir nada a nadie, inició la ruta que emprendió Arturo Cova en *La vorágine* (Rivera, 1924). Era ya un vagabundo aunque no lo parecía. Iba con ropa de ciudad, ropa de frío. Llevaba sombrero hongo. En el pasado dejaba su quinto año de medicina. Contra el pecho llevaba la novela de José Eustasio Rivera. Los buses le paraban. Lo creían un pasajero extraviado. Pero no, él no se subía. Lo de él era andar a pie. Iba hacia Villavicencio. Llegó, pero el destino lo obligó al retorno. Debía cargar baterías para empresas más audaces. Sus amigos lo vieron: triturados los pantalones, barbado, y sin corbata. Se equivocaron si creyeron que estaba derrotado. Ya en su consultorio el doctor Alfonso Uribe Uribe, su profesor de clínica médica, al interrogarle Manuel por la causa de sus delirios y rebeldías, le dictaminaría: “no, usted no está loco, usted lo que tiene es afán de ser”.

Al otro día echó todos sus libros en un saco y se fue a la compraventa de libros de segunda de la calle 10. Luego, en una empresa naviera le dijeron que en las próximas 48 horas partía desde el puerto de Buenaventura el barco Río de la Plata. No importaba adónde fuera, él se embarcaría. Ya comenzaba a sentirse en lejanas tierras.

Cuando Manuel llegó a Buenaventura el cielo tenía abiertos sus sifones. Se bajó del camión que lo transportó. No halló muchas monedas en sus bolsillos y por pago le dejó al chofer su chaqueta de tierra fría. En una mesa de cantina encontró a un marino que tenía en su pecho un corazón tatuado por un chino de San Francisco. Habló con él. Sacó las exiguas monedas y lo invitó a una cerveza. El lobo de mar se la tragó de inmediato. Manuel le confesó su plan y le pidió su colaboración para subir a bordo. A los pocos minutos cuando sonó la sirena de embarque, el posible cómplice lo delató y gritó: “Tengan cuidado con ese negro que piensa colarse de polizón”.

En la costa Pacífica el joven Zapata Olivella visitó varios pueblos, aprendió de la cultura popular y ejerció de médico. Concluido ese ciclo, regresó a Cartagena. El



Manuel Zapata Olivella, un escritor de cuerpo entero. Anónimo, foto/Cortesía. (2020). [Fotografía]. Recuperado de <https://elpilon.com.co/manuel-zapata-olivella-un-escritor-de-cuerpo-entero/>

Había salido victorioso de su primer embate contra los diablos de la mala suerte.

primero que lo recibió fue su padre. Lo había creído asesinado, desaparecido, entregado al ejército, volado con una mujer o suicidado en el Salto de Tequendama, común usanza de la época. Le recalcó a su familia: “soy un vagabundo”. Trataron de persuadirlo pero fue inútil. Su vocación era andar, salir, caminar, ya fuera “afán de ser” o sicopatía.

Decidió emprenderla por la libre. Cualquiera fuera el camino, siempre debía partir desde la puerta de su casa, la misma en que su padre había fracasado pocos días atrás

en su tarea de iluminarle la razón. Una noche un capitán de piel oscura y cabellos cenizos, que salía para Obaldía, Panamá, le ofreció embarcarlo. A las carreras, Manuel logró que el gobernador de Bolívar le diera en una hoja una constancia de que él era un estudiante en viaje de buena voluntad por las tierras de América.

Con un sombrero de boy scout, un vestido de dril que le había regalado un amigo ingeniero y un morral que le habían hecho las manos de su madre, reemprendió su aventura. Muy pronto le entró la preguntadera y los tripulantes principiaron a llamarlo “el loco de a bordo”.

A las pocas horas cuando despertaba de un sueño plagado de ballenas, lo detuvieron en una playa frente al mar Caribe varios marineros norteamericanos. Estaba en apogeo la segunda guerra mundial y los gringos temían un ataque alemán contra el canal de Panamá. Lo creyeron espía, fue capturado a punta de fusil y llevado a un campamento militar. Un oficial le habló a Manuel en lo que él cree que fue chino, japonés o marciano. Al final le hablaron en español y él dijo que era colombiano. El hoy escritor creyó que lo iban a fusilar sin fórmula de juicio. En la madrugada oyó varias ráfagas de metralleta. Al amanecer, una patrulla se paró frente a la celda donde lo habían encerrado. Manuel creyó que llegaba la hora del ajusticiamiento.

El centinela le hizo señal de que avanzara. Atrás marchaba lo que él creía era el pelotón de fusilamiento. A lo mejor lo sometían a Consejo de Guerra. Metros adelante, para su sorpresa, le entregaron un sándwich de jamón, mantequilla y queso, y con un movimiento amenazante del fusil se lo obligaron a comer. La patrulla, con él, salió de la base militar y tomó el camino de la selva. Manuel pensó que allí sería el sitio del sacrificio. De pronto se detuvieron y uno de los guardias le entregó el morral y el sombrero de scout. El joven Zapata Olivella no podía creerlo. Lo dejaban libre. Desconfiado de que fueran a dispararle por la espalda, aplicándole la ya conocida ley de fuga, Manuel caminaba y miraba para atrás. Después echó a correr a lo largo de la playa. Había salido victorioso de su primer embate contra los diablos de la mala suerte.

De allí en adelante su periplo por Centroamérica estuvo marcado por hechos y anécdotas que le concedieron consistencia a su vagabundaje. Dolor, reconocimiento, paradoja y humor, Manuel abrevó en la diversidad existencial de lagos, quebradas y lagunas.

Una madrugada, en Costa Rica, durmiendo en el vagón suelto de un tren, no se percató de que el tren llegó y enganchó al vagón. Cuando despertó estaba en una plantación de banano. Para su extrañeza, en la pequeña población de Liberia, encontró una biblioteca filosófica. En Puerto Limón fue estibador y en Cartago recolector de café.

En Nicaragua para poder cruzar un latifundio tuvo que pagarle al capataz un impuesto de diez centavos. Días después durmió en el portal de la casa, ya en ruinas, donde había nacido el poeta Rubén Darío: en Metapa (hoy Ciudad Darío), en 1867. Ese era su homenaje al bardo nicaragüense.

En la frontera hondureña los policías no se mostraron muy amigables. Sin embargo, cuando le vieron el sombrero de oficial que le habían regalado y llevaba puesto, un grupo se cuadró y saludó al supuesto superior. De inmediato el joven andariego asumió su papel. Preguntó por las novedades, los agentes le rindieron el informe, recomendó atención y vigilancia y continuó su marcha.

En Guatemala recordó los tiempos en que, en Getsemaní, se subió a un ring con el menor de los Zambrano, calzando guantes hechos con lona de vela de barco. En Chinaltenango, con el nombre de Kid Chambacú, pactó una pelea a 10 *rounds* por la suma de veinte quetzales. Manuel, que pasaba por cubano, fue noqueado técnicamente en el segundo asalto; con ese dinero y con esos golpes pasó a México por la provincia de Topachula, atravesando a nado el río Suchate.

En la tierra de los aztecas, Manuel Zapata Olivella fue de todo. Atendió a un moribundo, y fue mensajero, lavaplatos, picapedrero, modelo de pintores, vendedor de pomadas, arriero en Michoacán, pescador en Pátzcuaro, periodista, ayudante de mecánico, peregrino.

Para evadir problemas legales se declaró, por su apellido, sobrino de Emiliano Zapata, revolucionario y agrarista, héroe de ese país.

Un día se encontró en Ciudad de México, con un viejo condiscípulo de Bogotá. Armando Álvarez, como se llamaba el paisano, lo invitó a su casa, y allí, junto con otros estudiantes colombianos, le preparó comida y le dio descanso. En esa situación demoró algunas semanas. Pero el vagabundaje acosaba. Cualquier tarde dejó una nota y se marchó.

El escenógrafo Luis Moya le aseguró que en México sólo había una persona que lo entendería y lo ayudaría. Médico de profesión y generoso de corazón. Se llamaba Alfonso Ortíz Tirado, compositor y cantante de envergadura continental.

A la clínica de ortopedia de Ortíz Tirado, un edificio blanco de dos pisos, llegó Manuel. Lo primero que le impresionó fue el texto de la placa colocada en la fachada: "Con mi canto elevé este templo al dolor". Indeciso al principio, al fin optó por preguntar por el director. "Está operando", le dijo la recepcionista. En el lugar más distante esperó Manuel: agachada la cabeza, oculta su hambre y su vergüenza.

Una hora después, el joven Zapata Olivella estaba frente a un hombre alto, fornido, de cabellos canosos y ojos claros. Le habló directo: "Soy colombiano, estudiante de último año de medicina y tengo hambre".

Sin mirar su harapiento vestido y su lamentable presentación, Ortíz Tirado abrazó a Manuel y exclamó: "Hijo mío". Estas palabras hicieron humedecer los ojos del joven errabundo.

En esa clínica, Manuel encontró amistad, trabajo y casa. Allí avanzó en la escritura de su novela *Tierra mojada* (1972). Las relaciones del médico y cantante le permitieron entrar en contacto con los novelistas Mariano Azuela, José Revueltas y Agustín Yáñez. Durante una semana, cada dos horas, estuvo inyectando al muralista Diego Rivera, quien padecía de una neumonía. Cuando el artista le preguntó al aventurero colombiano cómo



Manuel Zapata Olivella. Anónimo. [Fotografía].
Recuperado de <https://twitter.com/elheraldoco/status/601392023275319296?lang=da>

4

hacia para pagarle, Manuel le pidió que lo tomara como modelo para un rostro olmeca, indígena de la cultura primitiva de México, que debía pintar en uno de los murales del palacio donde funcionaba la Secretaría de Educación. Así fue. Allí quedó la cara mulata del escritor loriquero.

Pero el huracán del vagabundaje no le dejaba el alma tranquila. Aprovechó un viaje que hizo el maestro Ortiz Tirado y dejó las almohadas de plumas y las sábanas blancas para volver a la calle, a la incertidumbre del andariego. Le dejó una nota de agradecimiento al galeno. No podía evitarlo, eran exigencias de la sangre.

Varios días después se enrumbó hacia el sanatorio de los toxicómanos del doctor Alfonso Millán, a quien había conocido por intermedio del ortopedista cantante. Allí fue asistente. El escritor peruano Ciro Alegría sostiene que Manuel tuvo suerte, pues por su catadura y convicciones poco debió faltar para que lo dejaran como enfermo mental en ese manicomio. No obstante, el ambiente de disciplina y encierro iba contra la esencia quijotesca de su espíritu. Otros molinos de viento esperaban los embates de su lanza.

Entonces se vinculó al periodismo mexicano y, además de colaborar en *El Excelsior*, hizo reportajes para las revistas *América*, *Hoy*, *Sucesos para todos*, *Mañana* y *Cinema Reporter*.

Pero Manuel quería avanzar. Los pies le picaban. Luego de un intento fallido, consiguió que la revista *Mañana* lo certificara como reportero ambulante de la publicación. Con ese documento y con 200 dólares ingresó a los Estados Unidos. Tenía pensado escribir grandes reportajes sobre el trato inhumano que los trabajadores mexicanos recibían por parte de los empresarios californianos de las extensas plantaciones de naranjas, tomates y uvas.

La primera experiencia en los Estados Unidos fue traumática. Viajaba Zapata Olivella en un omnibús hacia Los Ángeles cuando el chofer le exigió que se levantara del puesto donde estaba sentado y se fuera para el lugar que le correspondía a los negros, la parrilla caliente del fondo del vehículo. Se sintió estigmatizado pero tuvo que obedecer, pasó por la tablilla que decía “línea de color” y se fue a ubicar al lado de la gente de su raza. Allí viajaban los negros unidos por la misma opresión, mermados por el mismo opresor.

Al respecto escribe Manuel en su libro *Levántate mulato* (1990): “En aquel instante alcancé a comprender que el vagabundo había muerto y nació el combatiente por la igualdad de los hombres cualquiera que fuera el color de su piel”. Como se dice en la moderna sociología, pasó a ser hombre de conciencia en sí a ser hombre de conciencia para sí. Fue este, en verdad, un momento histórico para el joven escritor.

El primer empleo en Norteamérica fue de cargador de un viejo telescopio, con el cual se rebuscaba otro vagabundo, amante del espacio, quien cobraba diez céntimos a quien quisiera mirar la luna. A los pocos días el avión del millonario Howard Hughes, tratando de imponer un récord alrededor del mundo, cayó destrozado en una playa cercana a Los Ángeles. El cargador del telescopio y secretario del astrónomo ambulante le propuso a su patrón instalar el aparato en una elevación desde la cual se podían ver los restos del avión. El negocio fue excelente. Los bolsillos del jefe se llenaron como nunca. Lastimosamente al poco tiempo una grúa cargó con los hierros retorcidos y el dinero cesó de llegar. ¡Carajo, qué vaina!

Entusiasmado con el joven negro, el dueño del telescopio le propuso que se fueran a explotar una mina de oro que él conocía en Alaska. Pero Manuel no aceptó, decidió quedarse. Otros designios lo llamaban. Pese a que se hallaba, otra vez, en la calle.

Después consiguió trabajo como ayudante de servicio en una sala de ortopedia en el Hospital General de Los Ángeles. Un día, olvidando que era un simple aseador, interrumpió a un profesor que explicaba un caso de gigantismo. El profesor lo interrogó y Manuel le contestó certeramente con el inglés que estaba al alcance de su lengua. El médico se sorprendió, no por la respuesta, sino por su condición de barrendero y de negro. Al otro día,

Es conocido su periplo por Europa con los Gaiteros de San Jacinto; [...] recorrió el Viejo Continente hasta llegar a la Unión Soviética. A esa experiencia, [...] se sumó en Francia el joven Gabriel García Márquez.

como castigo a su insolencia, lo mandaron al cuarto donde se lavaban las bacinillas sucias de excrementos.

Cuando sus otros compañeros negros se enteraron del suceso, la ofensa inferida lo convirtió en héroe. Durante varios días lo aclamaron como un bravo opositor a la discriminación racial.

Sintiéndose ofendido en su dignidad de estudiante de último año de medicina, Manuel se marchó del hospital cuando recibió el primer sueldo. Por tierra viajó desde Los Ángeles, deseando llegar a Nueva York.

Pero no pudo arribar a la ciudad de los rascacielos. Se quedó en Chicago. Padeció hambre y angustia. Un pintor, Antonio Francisco Lisboa, le ayudó a matar el ayuno. Un tal Peter, vagabundo y veterano de la segunda guerra, se ofreció llevarlo a Columbus. Luego penetró a Nueva York. Sabía que la situación le sería difícil y entonces trató de ser vendedor de periódicos: no lo aceptaron, desconocía la ciudad. Al fin logró enganche de mesero en un lugar donde concurrían intelectuales. Era una pequeña cafetería en el Bowery y allí conoció al novelista Ciro Alegría, quien más tarde le prologaría su ópera prima *Tierra mojada*.

En Harlem llegó a la casa del poeta negro Langston Hughes, el cual, después de escucharlo y oírle decir que tenía hambre, le dio de comer y de dormir, cediéndole su cama. Más tarde conoció al jazzista Duke Ellington, a Call Calloway y Keneth Spencer. Vendió un cuento a la revista *Norte* y con el importe partió en un furgón reservado a los negros a presenciar la huelga de los tabacaleros de Virginia. Después fue expulsado a bolillo limpio de las estaciones de buses de Atlanta y Nueva Orleans. Así pendulaba su vida en Norteamérica: de la fraternidad al desprecio.

Apertrechado de experiencia y de conciencia, escribió Manuel una serie de reportajes que vendió a la revista mexicana *Mañana*, la misma que le había entregado el certificado de periodista que le permitió entrar a Estados Unidos. Con ese dinero compró un pasaje por vía aérea hacia Colombia. Lo que había comenzado a pie terminaba en avión. Cuatro años había demorado la errancia.

5

Quizá no hay en la literatura colombiana una vida más rica en osadías, en experiencias, en aventuras que la de ese mulato que respondió y responde al nombre de Manuel Zapata Olivella. Caminó por las carreteras y los espíritus. Por despeñaderos y selvas. Por dentro y por fuera de la discutible condición humana. Acumuló vida. Después escribió. Su literatura procede de la sangre, como quería Nietzsche.

Además, Manuel tuvo un vínculo muy estrecho con la música. Es conocido su periplo por Europa con los Gaiteros de San Jacinto; acompañado de su hermana Delia, exquisita danzarina, recorrió el Viejo Continente hasta llegar a la Unión Soviética. A esa experiencia, hay que recordar, se sumó en Francia el joven Gabriel García Márquez. Unos años antes, Manuel llevó a Bogotá el primer conjunto vallenato que llegó a la capital de la república, convirtiéndose en el impulsor primigenio de esa expresión musical, hecho que aún la Colombia injusta y olvidadiza no le reconoce. Antes que López Michelsen, Consuelo Araújo o García Márquez aparecieran en el panorama de la música vallenata, y se llevaran los aplausos, ya Manuel Zapata Olivella estaba divulgando y estimulando ese ritmo caribeño. Es más, fue Manuel, cuando ejercía de médico en La Paz (hoy Cesar), quien introdujo a Gabo al vallenato e inclusive le presentó al compositor Rafael Escalona. Ellos se metieron en San Victorino, y nosotros los buscábamos por las noches. Apenas se dormía Manuel Zapata, nos llevábamos al acordeonero para parrandear con los amigos. Esto significa que catorce años antes de que se hiciera el primer Festival Vallenato, ya Zapata Olivella había asumido la tarea de divulgar esta música por todo el país. ¿Por qué la inmensa mayoría de los historiadores no dicen nada al respecto?

Retornando a la literatura, en un rápido e incompleto paneo, puede señalarse que Manuel, después de *Tierra mojada* (1947), publicó, entre otros, los siguientes libros: *Pasión vagabunda* (1949), *He visto la noche* (1953), *Hotel de vagabundos* (teatro), *China 6 a.m.* (1954) producto de un viaje a Pekín como invitado a la Primera Conferencia de Paz de los Pueblos de Asia y África, el cual, a su vez,

le produjo un carcelazo en los calabozos del SIC (la policía política del régimen), al considerar las autoridades de turno que las declaraciones de Zapata Olivella contrarían la política internacional del gobierno del presidente conservador Laureano Gómez.

Luego, publica *La calle 10* (1960). Idea y funda la revista *Letras Nacionales*. Edita *Chambacú, corral de negros* (1967), premio Casa de las Américas, 1962. Más tarde, con *En Chimá nace un santo* (1964) es finalista en 1963 en el premio Seix Barral de Barcelona, después de luchar a brazo partido durante varias votaciones con la novela de Mario Vargas Llosa.

Por otra parte, su novela *Detrás del rostro* obtiene el premio Literario Esso (1963). Publica también tres historias: *Cuentos de muerte y libertad*, *El galeón sumergido* y *¿Quién dio el fusil a Oswald?*. Publica dramas y comedias: *Los pasos del indio*, *Las tres monedas de oro*, *El retorno de Caín*, *Caronte liberado*, *Mangalonga el liberto*. Su argumento *El siete mujeres* fue llevado a la televisión.

Más tarde, *El fusilamiento de El diablo* (que antes se llamaba *Viva el putas*), *Changó*, *el Gran Putas*, *Levántate, mulato*, y, la más reciente, *Hemingway, el cazador de la muerte*.



Álbum familiar. Centro Virtual Isaacs. (2017). [Fotografía]. Recuperado de <http://zapataolivella.univalle.edu.co/galeria/afrodescendiente-en-colombia>

Vale decir que *Changó, el Gran Putas*, su libro más trabajado y más ambicioso, obtiene en 1985 en Sao Paulo, Brasil, el premio Francisco Mattarazzo Sobrinho; y por *Levántate, mulato: por mi raza hablará el espíritu*, la Asamblea Nacional de Francia le concede en 1988 el premio literario Nuevos Derechos Humanos.

Viajero incansable, Manuel Zapata Olivella realizó periplos por distintas regiones del mundo. Su actividad se asemejaba al rayo que no cesa. Para algunos de sus amigos era difícil ubicarlo. Hoy estaba en Nigeria. Luego en la antigua Cayena Francesa, o en Kenia, o en África del Sur; un mes después en Harlem recitando aquellos memorables versos de Langston Hughes:

He contemplado ríos,
viejos, oscuros, con la edad del mundo,
y con ellos tan viejos y sombríos,
el corazón se me volvió profundo.

Por motivos de salud, Manuel tuvo que someterse a varias intervenciones quirúrgicas. Soportó momentos críticos. Permaneció sin hablar y sin moverse durante muchos meses. Fijo y silencioso, él, que era palabra y movimiento. En forma estoica aguantó su situación. Pero no se amilanó. Poco a poco fue recuperándose. El cuerpo, de abajo hacia arriba, se le fue despertando. Luego, fue recuperando la movilidad y el habla. Aunque con secuelas de este doloroso proceso, Manuel reinició sus viajes, estuvo de profesor invitado en varias universidades de Estados Unidos, dictó conferencias y reinició su escritura. Comenzó y terminó *Dios y el descreído*, una novela de más de 300 páginas. Continuó asistiendo a seminarios en Colombia y en el exterior, dio entrevistas y sufrió en silencio el fallecimiento de su hermana Delia. Hasta que el 19 de noviembre de 2004, de aguas y de ingrata recordación, por orden de Changó y de Yemayá, partió hacia la eternidad. Por deseo expreso suyo, sus cenizas fueron lanzadas al río Sinú, para que este las llevara al mar Caribe y el Caribe las condujera a África, madre de todos los ancestros. Queda su obra, su temperamento, su ejemplo. Su forma digna y erguida de asumir los problemas del arte y de la vida. Su acción incesante. Porque para él, como para el viejo Vargas, un formidable sinuano de los tiempos idos, la vida es actividad total. Pues para descansar basta y sobra el tiempo de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Llosa, M. V. (1963). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.
- Olivella, M. Z. (1949). *Pasión vagabunda*. Bogotá: Editorial Santafé.
- Olivella, M. Z. (1953). *He visto la noche*. Medellín: Los Andes.
- Olivella, M. Z. (1954). *China 6 a.m.* Bogotá: Ediciones S.L.B.
- Olivella, M. Z. (1960). *La calle 10*. Bogotá: Ediciones Casa de la Cultura.
- Olivella, M. Z. (1964). *En Chimá nace un santo*. Barcelona: Seix Barra.
- Olivella, M. Z. (1967). *Chambacú, corral de negros*. Medellín: Editorial Bedout.
- Olivella, M. Z. (1972). *Tierra mojada*. Medellín: Ediciones Bedout S.A.
- Olivella, M. Z. (1990). *¡Levántate mulato!: por mi raza hablará el espíritu*. Bogotá: Rei Andes.
- Rivas, R. (10 de mayo de 2019). Obtenido de El tiempo: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/rafael-rivas-habla-de-escalona-y-el-vallenato-en-la-feria-del-libro-357512>
- Rivera, J. E. (1924). *La vorágine*. Yopal: Editorial Cromos.

El legado de Manuel Zapata Olivella al teatro popular y callejero en Colombia



Misael Torres Pineda

Director del grupo Ensamblaje-Teatro de la ciudad de Bogotá, coordinador del Colectivo de Investigación de Artes Escénicas del Instituto Popular de Cultura de Cali; lleva más de 45 años dedicados al teatro, por lo que ha dejado un legado invaluable al país.

Grupo: Ensamblaje-Teatro

Obra: Las tres preguntas del diablo enamorado

Director: Misael Torres

I. ORÍGENES

Comenzaré por decir que en el principio fue el rito con sus oficiantes y participantes. Estos rituales, en su mayoría de origen de caza y agricultura, sumados a los acontecimientos naturales que buscaban una nascente explicación en los corazones y entendimiento del género humano fueron los primeros materiales “dramatúrgicos” con el que la humanidad fue creando los ritos colectivos donde no existían los espectadores sino los participantes. Estos ritos o rituales colectivos aparecieron en todos los lugares del planeta y son considerados como las primeras estructuras de lo que más tarde, con el devenir de los tiempos, se convertirían en ritos de representación. Un ejemplo de esto son las misas cristianas. Son rituales donde oficiante y participantes rememoran el sacrificio del Dios-hombre para otorgar a la humanidad el perdón por sus pecados, mediante el acto simbólico de la transmutación del pan en el cuerpo de Cristo y el vino en su sangre.

Dicho esto, se entiende que la arquitectura de los templos cristianos religiosos fueran diseñados como espacios para la representación; hay un escenario central (el altar) ocupado por el sacerdote y su cofradía de asistentes, una nave central que alberga a los participantes de la misa con un espacio destacado por su altura (el púlpito) para ser usado como un escenario alternativo, así como claraboyas en el techo y grandes ventanales, donde pueden aparecer ángeles, demonios o santos descendiendo de los cielos, mientras en la parte posterior de la nave, en un segundo piso, está el órgano, los coros y toda la parafernalia

sonora que interviene en la ceremonia. Es un espacio creado para la representación. En palabras de Jean Genet, es “El drama más perfecto del mundo occidental: confiando en un mendrugo de pan, el sacerdote devora a Dios. Teatralmente no conozco nada más eficaz que la elevación” (Massip, 1992, p. 30-31). Estas palabras del autor francés nos recuerdan que para “tamaño drama” se necesita un espacio digno que lo albergue; en el interior de los templos cristianos se reproduce el universo entero.



Comparsa *Los Hijos del Cóndor* del IPC.
 Desfile Cali viejo, año 2019
Nombre: Universo Pacífico
Fotógrafo: Miguel Rosales
Directores: Misael Torres y Wilkin Rojas.



Esta transformación de los espacios rituales donde generalmente se realizaban las ceremonias, que era al aire libre, encuentran su espacio, su “teatro” para las representaciones sacras en los templos sagrados. En India, estas manifestaciones rituales que, también se hacían y aún se hacen al aire libre, fueron encontrando en templos y edificaciones los espacios propicios para las representaciones de sus danzas sagradas. Aquí sería importante detenernos para ver también los componentes de estos rituales de representación religiosa, pues fueron aportando toda una parafernalia en cuanto a los elementos que se utilizaban, así como vestuarios y decorados, música, cantos y danzas que acompañaban generalmente estas manifestaciones mágico-religiosas.

También en América estas manifestaciones de “Rituales de representación” se dieron y por fortuna aún se realizan. “El Baile Del Muñeco” que se realiza en la región del Apaporis, Caquetá, Colombia es un digno ejemplo de ello. También nuestras comunidades indígenas crearon espacios para estos rituales colectivos: Las grandes Malokas, donde Curacas o Chamanes, junto con los danzantes, realizan sus ofrendas y hacen sus curaciones, accediendo a niveles de “realidad acrecentada” para percibir la realidad cotidiana.

Un fenómeno recorrió entonces el mundo y los rituales de representación sagrada fueron siendo intervenidos por los participantes. En boca de Huizinga: consagración, sacrificio, danzas sagradas, competencias de carácter sagrado, representaciones, misterios, todos estos fenómenos caben en el marco de la fiesta. Ernesto de Marítimo subrayó, como lo hicieron Durkheim y

Malinowski, el carácter social del rito; el rito responde a la crisis de la presencia colectiva, de ahí a la representación teatral fue el gran paso.

La fiesta, patrimonio de los dioses, momento de comunicación entre el hombre y las fuerzas naturales, marco en el que una sociedad se reconoce a sí misma y estrecha sus vínculos, ha sido siempre ocasión favorita para la teatralidad popular; aquí comienza este cuento del teatro popular. Veamos algunos ejemplos a través de las épocas: De Grecia nos viene la leyenda de Tespis, el primer actor que registra en la historia; que instalaba su carromato y hacía de ella un escenario en el marco de las fiestas de Atenas. De los recorridos de los cortejos que se hacían en honor a Dionisios o Baco devienen las comparsas. La comparsa, como estos

¿Lo popular es lo elaborado por el pueblo, o lo que expresa un punto de vista popular?

cortejos, están conformadas por danzantes que cantan y recitan coros, miman escenas lujuriosas mientras avanzan en itinerancia por las calles de aldeas y pueblos; la compar- sa, antecede al teatro.

El Teatro nace, cuando aparece el diálogo; en ese momento se separa de la compar- sa o cortejo. Los carnavales, ferias, fiestas populares, eventos sacros y profanos de celebración masiva, han sido la materia prima y los espacios donde se han creado las representaciones teatrales de origen popu- lar. El corolario que se ha descubierto es que el teatro popular nace al aire libre y ejerce una función vital en tanto que en sus claves creativas se expresa y guarda la memoria colectiva de los pueblos. El teatro popular es un concepto que abarca distintos puntos de opinión; he oído, desde mis albores en la actividad teatral, discutir, discernir acerca del teatro popular, pues con sus diversos méto- dos, el teatro popular ha dejado huella en los sucesos teatrales de cada época y el alma de los pueblos.

¿Quién no se ha maravillado con las histo- rias de dioses y hombres del teatro griego?, ¿y con el ingenio aplaudido y expresado en la astucia del sirviente en la comedia latina?, ¿y los juglares y el portento de la poética en los actos del habla, y el actor Shakespeare escribiendo y actuando maravillosas histo- rias legadas por la memoria conocida?, ¿y su compadre Moliere con comedias extraídas de la verba popular?, ¿y el gran Goethe y su Fausto salido de la leyenda?

Cada organismo popular tiene su mane- ra peculiar de expresarse, cada sociedad humana tiene sus particulares maneras de celebración y regocijo, en esas experiencias colectivas se guardan las claves de nuestra presencia. Así, el teatro popular tiene una estrecha relación con la festividad, en tanto

que la experiencia festiva nutre de persona- jes, imágenes colectivas, vestuarios, para- fernalia escénica, tradiciones orales, danzas, juegos y coreografías la realización teatral. El teatro pasa a ser no solo una experiencia estética, sino que en sus representaciones se convoca un evento donde los especta- dores muchas veces son participantes, por esa condición intrínseca que tiene la naturaleza festiva de abolir los espectadores y hacer del evento que se realiza una celebración. Este es el reto de quienes pretendemos hacer con el teatro popular, de cada representación un acto de celebración que convoque a los fragores de la fiesta.

El teatro popular es una necesidad para revitalizar un teatro que se debate entre las oscuras fauces de la mercancía a la condición inhumana a la que es sometido el creador popular por parte del Estado. Lo popular, para el Estado, significa masividad, folclor, pachanga y votos. Pero esto no es nuevo, como apunta Frances C. Massip en su libro *El teatro medieval* (1992):

El hecho teatral siempre se ha movido entre la marginalidad y la instrumentalización por parte de las clases dirigentes. En el teatro medieval la marginalidad definía la actividad dramática de Juglares; histriones que, se deslizaban en las manifestaciones festivas populares. Fue precisamente su condición marginal la respon- sable de los escasísimos ejemplos que influye- ron notablemente en la formación del teatro moderno. (p.42)

Estas reflexiones nos hace preguntarnos acerca de lo popular en el teatro y el teatro en lo popular. ¿Lo popular es lo elaborado por el pueblo, o lo que expresa un punto de vista popular?



Grupo: Luz De Luna
Obra: Saphi
Director: Jhon Ángel Valero
Fotografía: MTM – XVI Festival
Iberoamericano de Teatro de Bogotá

Año Manuel Zapata Olivella

Primer acertijo

Lo popular en el teatro se caracteriza por los diferentes elementos que constituyen una rica y variada gama para la acción escénica: danzas, juegos, música, pantomimas de oficios, literatura oral, parafernalia festiva, mitos, ritos, leyendas y personajes populares.

Lo popular en el teatro se manifiesta en el humor agudo, satírico, que denuncia la presencia del poder establecido. Humor que es respuesta a la opresión y que adopta diversas formas expresivas como las farsas populares. Por eso, las formas populares de juego dramático han servido para preservar historias, mitos y leyendas. Son pantomimas primigenias que tienen el sabor de lo sagrado y el código exacto para revelar la historia, como en la representación Kabuki donde actores y público conocen las claves para la comunicación simbólica. Así, en América uno de los rasgos fundamentales que caracterizan nuestra cultura son las fuentes orales y su presencia en nuestra vida cotidiana.

Lo popular en el teatro es devolverle al arte escénico un modo particular de contar nuestras historias, historias que hablan de los primeros tiempos, de los tiempos presentes que revelan la presencia viva y múltiple, mágica, de los pueblos, su amor, su ingenio, su ternura y sus cantos de vida y esperanza. También nos enseña la autogestión como fundamento para la producción escénica. Sin duda, lo popular en el teatro refleja el alma de un pueblo, constituida por muchas partes, en cada una de las cuales habita lo trágico y lo cómico. Somos la parte dramático-cómica del cuento que el teatro sintetiza, revela y devela; la fuente popular nos otorga la facultad de la memoria, por eso el teatro popular es una expresión artística de identidad.

Segundo acertijo

El teatro en lo popular se manifiesta en múltiples formas: desde las pantomimas primigenias y los juegos dramáticos que acompañan sus danzas, a formas teatrales donde los espacios no convencionales al aire libre para el teatro se transformaron en estructuras arquitectónicas, edificios teatrales que cambiaron el sistema de relación con el público de la representación teatral al aire libre al espacio cerrado.

El teatro en lo popular se expresa desde las diferentes corrientes del pensamiento humano. Así, hay los que se expresan en el teatro haciendo énfasis en las luchas sociales que desarrollan las mayorías. Otros como Moliere, haciendo énfasis en la manera de comportarse de acuerdo a su carácter, en forma humorística, a la sociedad; la gran comedia humana. El teatro en lo popular ha creado personajes que sintetizan, preservan rasgos fundamentales de este gran “Yo Colectivo”, personajes que hoy simbolizan las diversas formas de carácter del qué estamos hechos los humanos, en un compromiso para encontrar esa misteriosa huella que día a día nos acerca más y más al origen.

II. EL TEATRO POPULAR EN COLOMBIA



Del corazón de la fiesta al teatro

El universo festivo siempre ha sido territorio propicio para la teatralidad popular que en la inmensa mayoría de sus apariciones lo ha hecho al aire libre, es decir, las circunstancias escénicas que se manifiestan en la calle, en la plaza pública; son los embriones de los que más tarde será el teatro callejero. En la geografía festiva del país, hay celebraciones que tienen un fuerte acento teatral en sus estructuras festivas, recordamos algunas de ellas: Las cuadrillas de San Martín en Meta que se celebran desde 1735; un tipo de representación coreográfica ecuestre que evoca la historia cultural americana a manera de los autos sacramentales medievales del cristianismo, el diálogo beligerante de caballos y jinetes. Es una serie de episodios que narran los encuentros de indios y negros con españoles y los de estos con los moros. Es una trama viva para quienes hemos asistido, donde vemos las alianzas y los forcejeos interétnicos para lograr la utopía de un hombre americano que al final de la fiesta rinde culto a San Martín, el santo católico patrón de la fiesta. El escenario supera en tamaño a un campo de fútbol y por los cuatro costados del rectángulo se han levantado graderías y palcos, semejante a las plazas de Corralejas; Sus personajes principales son: los negros, los indios, los españoles y los moros, en cuadrillas de 12 jinetes, una cabalgata, “un ballet ecuestre” de escaramuzas de guerra y tregua; sin lugar a dudas es un gran espectáculo escénico.

El Carnaval de Barranquilla alberga toda una gama de expresiones teatrales que aún perviven en la festividad, desde el concurso de comedias de carnaval, hasta el ingenio individual

Grupo: Ensamblaje-Teatro

Obra: Historia del soldado que ayer llegó de la guerra

Director: Misael Torres

de sus participantes en crear personajes que se han convertido en íconos de esta fiesta Caribe y han transformado las fronteras de la geografía festiva, me refiero al caso de María Moñitos, un peluquero de barrio que la inmortalizó al convertirla en uno de los personajes más queridos de esta gran celebración costeña. El africano es otro personaje infaltable en esta reunión carnestoléndica, pero su máxima teatralidad la alcanza en sus manifestaciones colectivas como el entierro de Joselito, que se realiza el último día del carnaval o los grupos de rezanderos que con sus letanías van provocando a su paso las risas y carcajadas de los participantes de este ritual festivo.

Igualmente, el carnaval de Barranquilla acoge en su vientre las manifestaciones artísticas populares de algunos pueblos ribereños de su cercanía, encontrando en estas manifestaciones y expresiones escénicas, una gran cercanía a la teatralidad; diablos, cucañas y la danza de los Congos, que son manifestaciones colectivas con una estructura teatral sencilla; el bien que combate el mal.

En el Pacífico colombiano se celebra la fiesta de San Pacho en Quibdó (Chocó), que tiene sus raíces en la travesía de dos sacerdotes franciscanos que llevaron la imagen del santo, por lo que a orillas del Río Atrato construyeron una rústica iglesia un 24 de agosto de 1648. La feligresía en torno al santo fue realizando un encuentro cultural entre tradiciones nativas y lo que venía de España, en una fiesta fluvial que dura treinta días y que termina en Quibdó.

En la fiesta de San Pancho se hacen representaciones callejeras de teatro de comentario social y político, con la participación de toda la población sin distinción de edades y sexos. Actualmente, se inspira en imágenes y coreografías de televisión, cine o video internacional que combinan con Sahinetes y coreografías de la región, también disfraces tradicionales de culturas del viejo mundo

que se hacen presentes cada año en la celebración. Durante los últimos años las referencias a la África tribal aparecen con más frecuencia, a partir de una mayor identificación del Chocó con la historia de la trata de trabajadores esclavizados africanos durante la colonia.

Si detuviéramos la mirada en muchos más ejemplos de la fiesta popular que alberga manifestaciones teatrales, no alcanzarían las páginas de este artículo para nombrarlas. En cuarenta años que llevo recorriendo mi país a través de sus expresiones festivas buscando esa relación entre teatro y festividad he sido testigo de innumerables ejemplos que testifican la aparición de un teatro popular nacido de las entrañas festivas.

Hay una festividad que expresa el sincretismo cultural por excelencia: el Carnaval de Ríosucio y su personaje principal, El Diablo del Carnaval. Ríosucio es una población de Caldas, al occidente colombiano, donde el carnaval es un rito y para sus habitantes una religión. Mi interés como hombre de Teatro al estudiar este carnaval se inicia al observar que esta fiesta es la gran obra de teatro de la comunidad que representa, pues las jerarquías de la estructura tradicional del carnaval el diablo es la divinidad simbólica, los matachines son los oficiantes y el pueblo ríosuceño, la colectividad. Además, el carnaval de Ríosucio maneja, con respecto al tiempo, distintas etapas: La preparación corresponde a los decretos, la sanción corresponde al convite y la consumación al carnaval.

En una etapa preparatoria de seis meses, el pueblo se purifica sacando “sus trapos al sol”, riéndose de sí mismo por medio de la publicación de los decretos. Los sumos sacerdotes o Junta del Carnaval hacen la presentación teatral del “Convite” para decirle al pueblo que ya está maduro para la Gran Fiesta y así incitarlo a que se prepare para entregarse a ella con furor y consumir el rito. En el proceso de consumación del ritual Carnavaleño se suceden tres momentos: la entronización y toma de posición (entrada del diablo), el

El diablo de Ríosucio es un diablo bueno, alegre, que da fertilidad, castiga a los gobernantes que se comportan mal con el pueblo y los previene de las implicaciones de un mal gobierno.

enjuiciamiento crítico de las cosas, del mundo y de la vida (cuadrillas) y la conclusión (testamento del diablo). La fiesta dura cinco días y cada día es un acto. En el primer acto, el diablo, El Niño, como lo llaman cariñosamente los ríosuceños, hace su entrada al espacio donde va a reinar; es un momento apoteósico, pues la marcha abre un carro de bomberos disfrazados de diablos con una sirena que despierta hasta los muertos.

Detrás, sobre una estructura rodante, el diablo de cinco metros de altura por dos de ancho va riendo y repartiendo guarapo, seguido por veinte mil almas que cantan y bailan sin descanso el único himno que se baila en el mundo: el himno del Carnaval del Diablo de Ríosucio, así el diablo se pasea triunfante por su “reino” y luego lo instalan en la plaza principal. Ese día, en los barrios, se decreta la entrada al baile con verbenas populares en donde se realizan pequeños convites que se llevan a cabo en las esquinas; durante toda la noche se baila y se canta por la llegada del diablo. El alcalde y el comandante de la policía “cesan sus funciones” y se instaura la República de Carnaval, en la que manda la Junta del Carnaval, constituida por los viejos carnavaleros y los matachines-poetas, ayudantes del diablo (alguno se disfrazan como diablos y otros tienen disfraces muy originales y graciosos). Ellos son los que determinan cómo se debe comportar el pueblo durante las festividades, transgrediendo así el orden establecido y permitiendo que la gente se exprese como quiera, teatralmente hablando.

El segundo día sucede el desfile de cuadrillas en honor al diablo. Durante todo el día hasta el anochecer cada cuadrilla escoge un tema, musicaliza y canta tres letras de canciones, diseña y confecciona los disfraces, siempre relacionados con el diablo, a quien le cuentan lo que está pasando en ese momento, ya sea presentándole quejas o rindiendo informes, después, por la noche, vienen los

juglares y cantores campesinos de todas las veredas y se celebra el encuentro de chirimía y troveros, luego se baila hasta la alborada. El tercer día está dedicado a los niños y jóvenes que toman parte del carnaval para iniciarse en su memoria como carnavaleros, matachines y poetas; desfilan disfrazados y en cuadrillas.

El cuarto día se realizan competencias deportivas y juegos que tienen que ver con corridas de toros, riñas de gallos, carreras de encostalados y juegos de azar en las calles. El quinto y último día, el diablo, quien ha estado presidiendo las actividades anteriores, decide regresar otra vez —como dicen en Ríosucio— a su averno. El diablo se inmola quemándose para que sus cenizas sean guardadas durante dos años, pues volverá a continuar reviviendo el ciclo vital de su existencia en su pueblo. Todavía las mujeres del siglo XXI tocan los testículos del diablo y se frotan el vientre con las manos para recordarnos, tal vez, el espíritu de la fertilidad del Membes y Turzagas, escondido en el cuerpo de un diablo que asusta a los cristianos.

El diablo de Ríosucio es un diablo bueno, alegre, que da fertilidad, castiga a los gobernantes que se comportan mal con el pueblo y los previene de las implicaciones de un mal gobierno. Por eso, el carnaval es el espacio que mejor expresa el espíritu de identidad del ríosuceño, pues esta estructura festiva es la de una comunidad que representa su memoria histórica y mítica en un ritual con profundas resonancias escénicas, en donde el diablo, su personaje principal, es el ejemplo claro de un sincretismo que nos identifica y eterniza.

El teatro popular y callejero en Colombia es heredero de los referentes e hitos que se han ido planteando en el presente escrito.

Del teatro al corazón de la fiesta

Son muchos los hombres de teatro que atraídos y seducidos por la fiesta han creado e investigado estas fructíferas relaciones entre el teatro y la festividad. Los nombres y ejemplos que a continuación expongo son algunos de los más destacados, aclarando que no están aquellos que por desconocimiento u olvido involuntario de este autor no fueron mencionados.

El teatro popular en Colombia en los últimos 50 años ha ido mutando hacia un teatro profesional callejero, que naciendo de la vertiente popular de pensamiento y formas expresivas artísticas de la tradición, han ido consolidando un movimiento vigoroso que se ha convertido en protagonista social, al dinamizar y activar el tejido social de las comunidades populares haciéndolas partícipes como hacedoras y receptoras de los procesos artísticos para la creación. Aristóteles, Plauto, Moliere, Shakespeare, Goethe, Beolco, Boccaccio, bebieron de la Fuente popular y nos legaron sus obras teatrales y literarias que aún perviven y permanecen vigentes.

En nuestro país Santiago García, Eddy Armando Rodríguez, Ricardo Camacho, Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes y Gilberto Martínez, al frente de sus respectivos grupos de teatro iniciaron ese proceso de convertirlos en laboratorios de producción teatral, donde la visión ideológica y la posición política estaba directamente vinculada a las luchas sociales. De ahí nació, por parte de este grupo de directores, una estética teatral que se usaba en las calles, en las manifestaciones, y que si era el caso, no habiendo un teatro o sala para representar, se hacía al aire libre, en el estrado de una iglesia, una calle o una plaza. Este movimiento de grupos indudablemente constituyen la vanguardia de un teatro popular, con tímidas incursiones estéticas de

un teatro que se hacía en la calle, y aquí nace la diferencia: una cosa es hacer teatro en la calle y otra hacer teatro para la calle. En ese momento muchos hombres y mujeres de teatro decidimos dedicarnos al laboratorio e investigación y hacer un teatro que se tome la calle, la plaza pública, los espacios públicos al aire libre; hacer de mi calle, mi barrio y mi ciudad, un escenario.

En el panorama teatral de Colombia el teatro al aire libre o teatro callejero, como genéricamente se le llama, se ha constituido actualmente en una expresión muy reconocida por el público. El teatro callejero ha fomentado la aparición de nuevos públicos para el teatro y desarrolla proyectos de formación que originan experiencias culturales

Grupo: Batucada Bembé
Obra: A gozaaar
Director: Juan Pablo Ramírez
Fotografía: MTM – XVI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá



Grupo: Gota de Mercurio
Obra: Procesión Hamlet
Director: Vicente Estupiñan
Fotografía: MTM – XVI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá

tan importantes como el movimiento de comparsas en Bogotá, festivales, encuentros de teatro comunitario y experiencias como la Carnavalada, que creó y organiza actualmente el grupo Ay Macondo de Barranquilla, en el marco de la programación oficial del carnaval currambero.

La presencia del teatro callejero en casi todos los eventos culturales, artísticos, sociales y políticos han dejado una honda huella en el desarrollo de las artes escénicas en Colombia. En Bogotá actualmente existen cerca de veinticinco grupos de teatro profesional de calle, que en los últimos quince años han creado y organizado encuentros internacionales de crítica teatral al aire libre, encuentros nacionales y regionales, laboratorios de formación, publicación de un periódico especializado sobre el tema, “Escenario abierto” y la creación de las ferias del teatro, proyecto en el cual los artistas y la comunidad trabajan en conjunto para producir hechos fundacionales de alto impacto cultural en poblaciones deprimidas de Bogotá y del resto del país. En Riohacha está Jayechi, en Barranquilla el mencionado Ay Macondo, en Medellín es notable el trabajo que durante años realizó el grupo La Barca de los Locos dirigido por Bernardo Ángel, quien nunca dejó de presentarse en el atrio de La Catedral



en el parque de Bolívar. Barrio Comparsa es otro ejemplo de teatro festivo comunitario, con una labor social importantísima en las comunas de Medellín.

En Cali, los grupos existentes organizan un festival de teatro y artes circenses en la calle y en Santander el grupo Triciclos Negros organiza otro encuentro de teatro y circo en la calle.

El teatro popular y callejero en Colombia es heredero de los referentes e hitos que se han ido planteando en el presente escrito. Ahora enfrentamos otras problemáticas como el uso creativo de los espacios públicos, programas y políticas públicas que permiten la circulación de nuestros productos artísticos diseñados, creados para ejercer en el espacio público, al aire libre.

III. EL LEGADO DEL MAESTRO

Manuel Zapata Olivella, nació en Santa Cruz de Lorica, Córdoba, el 17 de marzo de 1920 y murió en Bogotá el 19 de noviembre del 2004; este año se celebran los cien años de su nacimiento. Fue médico, antropólogo, escritor, periodista, autor dramático, investigador de expresiones populares y uno de los máximos exponentes de la cosmovisión, el pensamiento afroamericano sobre todo, la de su región caribe y el pacífico colombiano. Viajó por Centroamérica hasta México, gran parte del camino lo hizo a pie, recogiendo historias, mitos y narraciones populares recogidas en las fuentes orales. De su variada obra literaria se destaca *Changó, el gran putas* (1983), *En Chimá nace un santo* (1964), *Chambacú, corral de negros* (1967). De su obra dramática tenemos:

- *Hotel de vagabundos* (1954).
- *Los pasos del indio* (1958) Estrenada en 1961.
- *Caronte liberado* (1959).
- *El retorno de Caín* (1962).
- *Tres veces La Libertad* (1966).
- *Mangalonga el liberto* (1966).
- *Rambao* - A partir de fuentes orales campesinos del caribe y el pacífico en (1975).
- *El Bolívar descalzo* - A partir de fuentes orales campesinas de Boyacá, Santander y Cundinamarca (1975).

Estas dos últimas obras vislumbran para el teatro popular y callejero, una nueva forma de producción teatral que sin lugar a dudas abrió el camino de la investigación multidisciplinar en el país teatral. Estamos hablando de 1975, Zapata Olivella estrena *Rambao* en Lorica, un 19 de marzo del 75 y posteriormente el *Bolívar descalzo* en Boyacá. Estas dos obras corroboran la teoría del ilustre dramaturgo cordobés de hacer un teatro cuyo objetivo sea que tanto actores como público popular identificaran sus propios patrones culturales en la obra: su forma de hablar, de comportarse, su arquitectura, sus vestuarios, al ilustrar teatralmente todos estos factores y las formas espirituales colectivas propias del grupo social, de ahí el término *identificador*. Por otro lado, Manuel Zapata Olivella, plantea realizar una obra a partir de un cuento de la tradición oral. No quiere textos escritos, graba el cuento en cassettes y los actores tendrán que aprenderse el cuento e improvisar en la escena los diálogos que la obra requiere.

Tuve la fortuna de ver la obra *Rambao*, en La Plaza de Bolívar de Bogotá en 1975. Trabajaba con el teatro La Mama y hacía en aquella época en compañía de otros compañeros de teatro, una indagación acerca del oficio del culebrero, su arte, sus técnicas de representación. En esa época en San Victorino, se veían culebreros venidos de los llanos del Putumayo, de Santander, Chocó, Tolima y Huila, por esta razón fuimos a ver *Rambao*, nos comentaron que el protagonista era un culebrero; era la primera vez

Teatro Identificador, es decir teatro que identifique, tanto para los actores como para el público, los patrones culturales de determinada región colombiana.

que veía un grupo de teatro de otra región en la calle. Dibujaron en el piso un enorme círculo con cal y luego unos dos metros adentro del círculo, dibujado hicieron otro círculo. En el primer círculo colocaban la utilería y vestuario y se hacían músicos, bailarines y bailarinas. En el segundo círculo, representaban, desarrollaban la trama; salían y entraban de un círculo al otro todo el tiempo según las necesidades de la historia. En la obra habían personajes como la muerte, animales, campesinos, pero sobre todo el personaje principal, interpretado por un campesino analfabeta, dueño de una memoria prodigiosa, un carisma natural y una enorme capacidad mímica para imitar animales. Cuarenta y tres años después de ver aquella visión fantástica y alegre, aún guarda mi memoria emotiva, el goce y la alegría que me produjo en ese momento haber visto ese espectáculo. Sólo supimos que se llamaba *Rambao*, pero nunca supimos que eso que vimos su autor lo llamaba *Teatro Anónimo Identificador* y era el germen de un teatro auténticamente popular.

Lo novedoso de este experimento fue la mirada del antropólogo que guió los pasos del dramaturgo y lo llevó a conformar un equipo compuesto por el médico-antropólogo-dramaturgo, un cineasta, dos sociólogos, un director escénico, un fotógrafo, una coreógrafa e iniciar un recorrido por varias regiones del país recogiendo los testimonios orales que servirían como materia prima para elaborar el proyecto de escenificar uno de estos relatos recogidos. Y es aquí donde hay que resaltar la enorme importancia que su proyecto *Teatro Anónimo Identificador* tiene para quienes ejercemos la actividad teatral al aire libre, quienes, por nuestro compromiso con las comunidades experimentamos la creación de un teatro popular.

Fernando González Cajiao, quien fue el director escénico de la pieza y con quien tuve el placer de intercambiar impresiones en torno a la experiencia realizada hace muchos años, como en 1977, cuando compartíamos un taller de formación teatral para estudiantes, en Ibagué, Tolima. Al respecto, González (1985) dice:

El proceso de estudio previo al montaje de las obras ha sido largo y dispendioso. La fundación que dirige el Maestro Zapata Olivella se ha dedicado primeramente a indagar por varios meses en la provincia colombiana, en las diferentes regiones en que se ha dividido el territorio para este propósito, sobre las tradiciones orales, musicales, habitacionales, religiosas, etc., recogiendo todo este material en cintas magnetofónicas, diapositivas, fotografías y películas que luego son clasificadas y estudiadas detenidamente. Todos lo registrado será posteriormente utilizado en el montaje: La arquitectura, el vestido, los tipos físicos, las representaciones tradicionales, los bailes, la música, constituyen la base para el trabajo teatral, en el cual se quieren plasmar en forma objetiva y ante un público determinado el acervo cultural y social de la región que representan. De allí el nombre que Zapata ha querido darle a este tipo de teatro: *Teatro Identificador*, es decir teatro que identifique, tanto para los actores como para el público, los patrones culturales de determinada región colombiana.

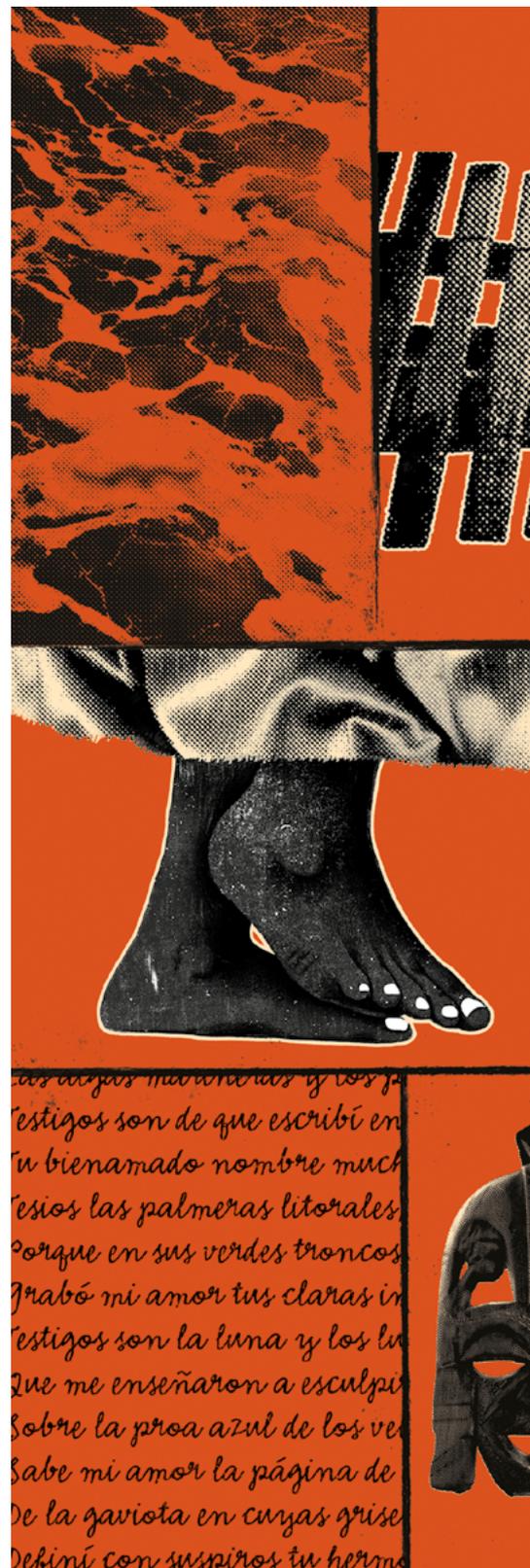
Si se logra tal propósito, dice González Cajiao, es indudable que este tipo de teatro será eminentemente popular.

De la antropología y la investigación sociológica al ritual teatral y del ritual teatral a un teatro profesional popular y callejero ha sido el camino que hemos labrado quienes, desde ese lejano encuentro con *Rambao*, decidimos hacer del teatro que profesamos, un teatro popular que fuera memoria e identidad. Un teatro callejero que convierta calles, plazas, parques y avenidas en escenarios donde la comunidad se congregate en torno al arte como una nueva religión del siglo XXI. Es aquí, en este escenario donde artistas y espectadores se encuentran, donde se resuelve la crisis de la presencia colectiva, ahora en tiempos de Pandemia por el Covid-19 que azota el mundo entero.

Tal vez, sea este ritual al que nos invita el gran maestro de maestros Manuel Zapata Olivella, y desde la hoguera de la memoria entre cumbias, fandangos, currulaos y babalaos nos está señalando el camino.

BIBLIOGRAFÍA

- Dubatti, J. (2010). *Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Ed. Colihue - Teatro.
- Friedeman, N. (1995). *Fiestas: celebraciones y mitos de Colombia*. Bogotá: Villegas Editores.
- Giorgio, A. (2017). *De la fiesta al teatro y viceversa*. Bogotá: Instituto Distrital De Las Artes – IDARTES.
- González, C. F. (1985). *Historia del teatro*. Colombia: Colcultura.
- Massip, F. (1992) *El teatro medieval*. Barcelona: Montesinos, Biblioteca Divulgación Temática.
- Olivella, M. (1963). *Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos*. Boletín Cultural y Bibliográfico, 1963-11-03. Colombia: Biblioteca Virtual, Banco De La República.
- (1975). *Teatro Anónimo Identificador*. Bogotá: Revista Letras Nacionales N.º 27.
- Reggio, L. (1995). *El baile del muñeco*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Reyes, J. (2014). *Teatro y violencia en 200 años de historia de Colombia, Tomo II*. Colombia: Mincultura.
- Torres, M. (2012). *Colección grandes creadores del teatro colombiano: la dramaturgia del teatro abierto*. Colombia: Mincultura.



Afrocolombianidad: resistencia y creatividad

Artículos



Cien años del natalicio del *Poeta del Mar*

Declaración de amor, la poesía de
Helcías Martán Góngora

Artículos



Alfonso Martán Bonilla

Nació en Timbiquí (Cauca), en el año de 1942. Ensayista, investigador de Literatura y Lenguaje, quien ha dedicado parte de su vida a la obra de su tío, el poeta Helcías Martán Góngora.

Guapi - Cauca. Instituto Popular de Cultura.
(1963). [Fotografía]. Archivo Centro de
Documentación.

RESUMEN

El presente artículo pretende resumir la vida y obra del poeta caucano Helsias Martán Gongora, reconocido como el *Poeta del Mar* por su intenso acercamiento a las comunidades de la costa Pacífico; doctor en Derecho, Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Externado de Colombia. Este escrito fue hecho por uno de sus más asiduos seguidores y pariente cercano.

Palabras claves: Poesía afropacífica, Pacífico colombiano, música del Pacífico, poesía social.

ABSTRACT

This article aims to summarize the life and work of the caucano poet Helsias Martán Gongora, recognized as *the Poet of the Sea* for his intense approach to the communities of the Pacific coast; Doctor in Law, Social and Political Sciences from the Externado de Colombia University. This text was made by one of his most assiduous followers and close relative.

Keywords: Afro-Pacific poetry, Colombian Pacific, Pacific music, social poetry.



Prácticas de enseñanzas medias.
Anónimo. [Fotografía]. Recuperado de https://nanopdf.com/download/helciasmartangongorapdf_pdf

Helcias Martán Góngora nació en Guapi, Cauca, el 27 de febrero de 1920, en el hogar formado por don Helcias Martán Arroyo y doña Enriqueta Góngora de Martán. Su conocimiento del litoral pacífico y su arraigo a él, son decisivos en toda su creación lírica y en el título de *Poeta del Mar* con el que se le conoce en el mundo de las letras por haber hecho de este monstruo líquido y de su entorno, la columna vertebral de su inspiración poética. Falleció en Santiago de Cali el 16 de abril de 1984 a la edad de 64 años.

Helcias realizó estudios primarios en su pueblo natal, Guapi; los de secundaria, en los colegios San Francisco Javier de Pasto y San Ignacio de Loyola de Medellín; estudios superiores en el Externado de Colombia, donde se recibió de abogado, profesión que poco o nada ejerció, ya que la gran actividad de su vida estuvo centrada en la literatura.

El poeta, “pescador sin red ni barco”, después de un largo periplo por pueblos y ciudades de Colombia y el exterior, eligió a Santiago de Cali, en las colinas del Bosque Norte, como su patria adoptiva, al lado de su esposa, doña Adelaida Hurtado de Martán y de sus hijos Aleida y Martín Helcias, quienes inspiraron muchas de sus creaciones poéticas.

Martán Góngora fue miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua, Caballero de la Orden de Alfonso X *el Sabio*, Gran Cruz de Honor de la Orden Imperial Bizantina de Constantino *el Grande*, Profesor Honorario de la Cátedra Guillermo Valencia de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Cauca, miembro de la Academia de Historia de Popayán y de la Sociedad Bolivariana de Colombia, al tiempo que cofundador de la revista *Vanguardia* de Guapi, director y fundador del magacín *Esparavel*, revista internacional de poesía, colaborador de periódicos y revistas nacionales e internacionales. Desempeñó cargos públicos y de elección popular, tales como Jefe de Publicaciones del Sena, Director de la Escuela Nacional de Folclor, Jefe de Extensión Cultural y Publicaciones de la Universidad del Cauca, Rector Encargado de la misma universidad, Director de Prestaciones Sociales del Ministerio de Comunicaciones, Personero de Popayán, Alcalde de Buenaventura, Secretario de Educación del Cauca, Director del Teatro Colón de Bogotá, Concejal de Guapi (Cauca), Diputado a la Asamblea del Cauca y Representante a la Cámara por la circunscripción del Cauca, en el período 1944-1968.

1. Entre estos investigadores se cuenta, Moses Harris, de la Universidad de Washington, quien escribió su tesis doctoral con el título "Image and structure in the poetry of Helcias Martán Góngora"; Guido Enríquez Ruiz, de la Universidad del Cauca, se graduó con la tesis "Magia del agua y rito del silencio en la poesía de Martán Góngora.

Manuel Briceño, S.J., de la Academia Colombiana de la Lengua, tituló su ensayo "El mar: esencia lírica de Martán Góngora"; el crítico freudiano Fredo Arias de la Canal, publicó "El poeta de la sed"; Sáche -Budy, de la Universidad de Carolina del Norte, "La poesía negra de Helcias Martán Góngora". En lo que corresponde a mis estudios sobre su obra, di a conocer "La poesía de Helcias Martán Góngora", "El negro en su poesía, "El segundo Socavón", "El alma romántica de Helcias Martán Góngora en Canciones y Jardines", "Rito y Magia en el Concierto en Sol Mayor", "Vida y obra de Helcias Martán Góngora (1920-1984).

En 1980 el Frente de Afirmación Hispanista de México le otorgó el Premio Vasconcelos; en ese mismo año fue condecorado con la Cruz al Mérito Cívico de Santiago de Cali, por ser el autor de la letra del himno de la ciudad; en 1982, con la Medalla Cívica Pascual de Andagoya del municipio de Buenaventura, por ser el autor del himno del puerto y creador del Festival Folclórico del Pacífico. El 3 de julio de 1984, se le rindió homenaje póstumo en el Concejo Municipal de Cali, con ocasión del segundo Congreso de las Ciudades Confederadas del Valle del Cauca. Se le confirió la Orden de la Independencia de Santiago de Cali, en el grado de Caballero.

Sus poemas han sido traducidos a gran número de lenguas; muchos compositores han puesto música a sus estrofas y académico de todas las latitudes se han ocupado de su obra, tanto en la elaboración de antologías, como en tesis y ensayos críticos¹.

El poeta chocoano Hugo Salazar Valdés lo llamó "el más grande, el más sereno, el más vibrante poeta marino de Hispanoamérica en los últimos cuarenta años", cuando lo despidió en el camposanto Jardines del Recuerdo.

Entre otros, su obra literaria comprende algunos de los siguientes títulos:

- *Evangelios del Hombre y del paisaje (Prosas Líricas)*, Bogotá, Imprenta de la Penitenciaría Central, 1944.
- *Océano (Poesía de amor y mar)*, Popayán, Universidad del Cauca, 1950.
- *Humano litoral (Poesía telúrica y de la negritud)*, Popayán, Universidad del Cauca, 1954.
- *Lejana patria (Poesía de viajes y saudades por la tierra amada)*. Bogotá, Editorial Minerva Ltda., 1955.
- *Memoria de la infancia (Poemas de infancia)*. Bogotá, Ediciones Espiral, 1957.
- *Siesta del ruseñor (Poema romántico y telúrico)*. Bogotá, Ediciones Medusa, 1963.
- *Los pasos en la sombra (Poemas de mar, amor, sombras, claridades, olvidos, recuerdos; poesía a la poesía, dicotomía entre la vida y la muerte)*. Bogotá, Ediciones Medusa, 1964.
- *Suma poética (Poesía. Conjunto de ocho libros acerca de Dios, el paisaje, la cultura y el Hombre)*. Bogotá. Ediciones de la Revista Ximénez de Quesada, 1969.
- *Diario del crepúsculo (Poesía. Saudades de los elementos que constituyen su poética)*. Bogotá, Ediciones Revista Árbol de Fuego, N.º 57, 1972
- *Música de percusión (Poesía afropacífica)*. Cali, Imprenta Departamental del Valle del Cauca, 1974.
- *Auto de Fe (Poesía social)*. Cali, Esparavel, 1975.
- *Escrito en el Valle (Poemas al Valle del Cauca, a sus montañas, ríos, ciudades, monumentos y personajes ilustres)*. Cali, Imprenta Departamental del Valle del Cauca, Esparavel, 103, 1977.
- *Breviario negro (Poesía afropacífica)*. Cali, Esparavel 106, 1978.

- *Color de Dios (Poesía religiosa)*. Cali, Esparavel 105, 1979.
- *Índice poético de Buenaventura (Antología)*. Cali, Esparavel 107, 1979.
- *36-Poeta del Mar (Antología temática de su obra)*. Cali, Universidad del Valle, 1993.
- *38-Pastoral negra (Ensayo sobre la religiosidad en los pueblos negros del Pacífico Sur)*. Santiago de Cali, Impresora Feriva, 2004.
- *Poesía afrocolombiana (Antología)*; Impresora Feriva, 2008.
- *El libro del buen amor (Poesía erótica y romántica)*. Feriva, 2009.
- *La piel (Poesía erótica)*. Cali, Feriva, 2009.
- *Epitafio marino (Poesía del mar)*.
- *Los sueños redivivos (Poesía del mar)*.
- *El libro abierto de los viajes (Poesía del mar)*.
- *Índice de la poesía vallecaucana (Antología crítica)*.
- *Romancero caucano (Recitales)*.
- *El diván del minusválido (Libro escrito en los últimos meses de su vida. Es esencialmente una despedida, hasta su "Catedral sumergida")*.

Tres libros de Martán Góngora se hayan perdidos: El romancero menor, *Parábola de la soledad* y una selección enviada al poeta Jorge Rojas para el concurso de Piedra y Cielo.

DECLARACIÓN DE AMOR

Entre toda la poesía de Martán, "Declaración de amor" es quizá uno de sus poemas más conocidos. En Brasil es tenido como propio, y figura en el pensum escolar. Condensa el amor que sentía por el mar. Es telúrico y romántico al tiempo:

Las algas marineras y los peces
 Testigos son de que escribí en la arena
 Tu bienamado nombre muchas veces
 Tesios las palmeras litorales,
 Porque en sus verdes troncos melodiosos
 Grabó mi amor tus claras iniciales.
 Testigos son la luna y los luceros
 Que me enseñaron a esculpir tu nombre
 Sobre la proa azul de los veleros.
 Sabe mi amor la pagina de altura
 De la gaviota en cuyas grises alas
 Definí con suspiros tu hermosura.
 Y los cielos del sur que fueron míos
 Y las islas del sur donde a buscarte
 Arribaba mi voz en los navíos.
 Y la diestra fatal del vendaval
 Y todas las criaturas del océano
 Y el paisaje total del litoral.
 Tú, sola entre la mar, niña a quien llamo,
 Ola para el naufragio de mis besos,
 Puerto de amor, no sabes que te amo.
 Para que tú lo sepas, yo lo digo
 Y pongo al mar inmenso por testigo.

Piedra y Cielo. Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia. (2017). [Fotografía]. Recuperado de <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/piedra-y-cielo/libro%20digital/creditos.html>



Los elementos telúricos aparecen también en su poema “Humano litoral”, dado a conocer en el libro del mismo nombre, en 1954:

Humano litoral, cerca del alma
 Próximo en sangre al corazón está
 Y su callada ruta de belleza
 Transita el sueño hacia la claridad.
 Va por las venas circulando
 Como heredado manantial
 En donde siempre yo me hundo
 Para encontrar la verdad
 De los varones de mi raza
 Que son hermosos como el mar
 Como los mástiles más erguidos
 Y hermanos de la tempestad
 Y las mujeres de mi stirpe
 Hechas de fuego matinal
 Archipiélago inexpresable
 Que ciñe el brazo de un cantar
 Y son morenas islas vírgenes
 Junto al islote maternal.
 Vuelto al agreste mediodía
 Ardo en la hoguera tropical
 Entre el rumor de los tambores
 Que agita un viento secular
 Y en la liturgia del ancestro
 Soy el varón elemental
 En cópula con la selva
 Y en guerra con la ciudad.

“Declaración de amor” traduce y transver-
 saliza su poesía marina. Toda la atmósfera
 del poema está concentrada en el mar, en las
 algas marineras, las grises alas de las gavio-
 tas, los cielos del sur. Su puerto de amor fue
 siempre Guapi.

En el tercer verso de la primera estrofa de
 este poema, introduce un hermoso neologis-
 mo: “Tu bienamado nombre muchas veces...”

Su irrupción en las letras nacionales se da
 entre 1935 y 1940. Entonces, la vanguardia li-
 teraria está representada por el grupo Piedra
 y Cielo, conformada por Eduardo Carranza,
 Jorge Rojas, Tomás Vargas Osorio, Arturo
 Camacho Ramírez, Darío Samper, Antonio
 Llanos, Aurelio Arturo, Gerardo Valencia y
 Carlos Martín.

La contemporaneidad y la amistad lo unió
 a ellos, pero su poética escapó de *Piedra y*
Cielo, como se ve en los versos de “Canción”:

Sabed que traigo del océano
 Peces y sal, espuma y sol
 Sobre la palma de la mano
 Solo un marino caracol.
 No me busquéis en las corolas
 De un nombre vano y musical,
 Llamadme sí, como las olas
 Nombran al tallo del coral.
 Que os traigo aquí las escolleras
 En el momento del tifón,
 Alas, palmeras y banderas
 Sobre el pavés del corazón.
 Que os traigo un viento de veleros
 Beso de yodo en el manglar
 Y una elegía de luceros
 Que naufragaron en el mar.
 Que traigo el mar en cuyo centro
 Las islas son una canción
 La marejada...y más adentro
 Como otro islote el corazón.
 Porque vengo del océano
 Sobre el esquife de un cantar,
 El caracol cabe en mi mano
 Y hasta su nombre me da el mar.



Se podría decir que en su poesía existen dos cielos: el de *Vanguardia*, y el de *Océano*. La primera fue una revista literaria, social y de comercio, que circuló en la costa Pacífica entre 1938 y 1942, fundada y dirigida por Agustín Revelo Peña, Marco Tulio Calonje, Nicolás Martán Góngora y Helcias.

Llegó al número 29, y como bien expresó el poeta, en carta dirigida al investigador Moses Harris de la Universidad de Washington en 1970: “se extinguió por ‘anemia económica”.

En *Vanguardia* aparecieron poemas de Samuel Arbeláez Lema, Guillermo Payán Archer, Alberto Mosquera, Arcelio Ramírez, Faustino Arias Reynel, Joaquín Vanín Tello, Alfredo Márquez y Guillermo Portocarrero Segura. Ejemplares de dicha publicación son conservados por el Instituto Caro y Cuervo; también en casa de la familia Revelo Hurtado y María Cuevas de Yung.

El segundo ciclo de su poesía es el de *Océano*, publicación que aparece entre 1950 y 1984. Ahí se afianza la temática de su obra; el mar, el paisaje, el amor, el dolor, el erotismo, la soledad, la muerte, el hombre negro, la infancia, la religión, los problemas sociales, el folclor.

El título de *Poeta del Mar* lo recibió en 1950, de parte del poeta vallecaucano Ricardo Nieto. En carta fechada el 26 de julio de ese año, y refiriéndose a su libro *Océano*, dice: “Bello, bellísimo su libro. Lo he leído con delectación y lo conservaré como un recuerdo de cariño del poeta y amigo. Usted es el poeta del Mar. No impunemente se nace a la orilla de enormes masas de aguas azules o tormentosas que rodean nuestro planeta. Y al lado del océano sin límites, la mujer, el eterno femenino de Goethe: *Las mujeres suspiran / Cuando en la tarde miran / La gran pasión del mar: / Toda mujer quisiera en una tarde encapotada y fiera / Estar a solas contemplando el mar*”.

En 1954 en *Humano litoral*, el poeta le cantó así a Buenaventura:

Buenaventura novia de los vientos
 Escribe con la punta de los mástiles
 Un mensaje amoroso de veleros
 Buenaventura negra,
 Ríe con la blancura de las velas.
 Puerto nocturno donde anclan
 Los marinos su sed.
 Yo he mirado en el alba
 Llorar a una mujer
 Cuando los buques zarpan
 O regresan tal vez.
 Y en la noche, he visto en La Pilota
 A más de un timonel
 Poner su rumbo hacia el pecado
 Tras un itinerario de embriaguez.
 Buenaventura, labios de agua,
 Dientes de coco en sazón
 Y una luna turista
 Sobre el malecón...



Martán Góngora. Instituto Popular de Cultura. (1978). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

La poesía marina de Helcías Martán Góngora consulta también los cantos de cuna, versos líricos para arrullar a los niños, para acompañarlos en su inocente soledad. Sus cantos de bogas son líricas de laboreo en el litoral. Se introducen en andanzas por el mar, los esteros y los ríos para vencer la corriente y acortar las distancias.

Amaneceres y atardeceres son los momentos más propicios en los que bogas, generalmente mujeres, echan al aire sus melodías, sus cantos. Dentro de esta línea literaria, el poeta realizó una paráfrasis de *La canción del boga ausente de Candelario Obeso*, la creación donde el bardo momposino registra el habla y recrea los sentimientos de los que navegan por el río Magdalena. Antes que él, Jorge Isaacs en la edición de *María* de 1867, realizó el primer registro de este género de poesía.

Martán Góngora fue también sonetista, género en el que cultivó el heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino. Recordemos que el soneto es un poema de arte mayor, compuesto por catorce versos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos, con rima consonante o asonante. Una definición del mismo está contenido en esta, su creación:

El soneto es la siempre viva llama
Cuya corola el viento no deshoja
El soneto es aquella rosa roja
Que en sangre y savia el corazón proclama.
El soneto es la lengua que te llama
Catorce veces y al silencio arroja
Pétalos de alegría o de congoja
Y emula con el pájaro en la rama.
En la real panoplia del lenguaje
El soneto es la espada del denuedo
Para el duelo verbal o el homenaje.
Flor inmortal que el tiempo no marchita
El soneto es la misma rosa escrita
Por Góngora, por Lope y por Quevedo.

En la tarde del 16 de abril de 1984 el poeta se despidió con un rezo de sus propios versos: "Dios es el mar que habita en la palabra y de la madera del silencio labra el navío final de mi esperanza..."

Amaneceres y atardeceres son los momentos más propicios en los que bogas, generalmente mujeres, echan al aire sus melodías, sus cantos.

BIBLIOGRAFÍA

- Martán Góngora, H. (1944) *Evangelios del Hombre y del paisaje (Prosas Líricas)*. Bogotá: Imprenta de la Penitenciaría Central.
- Martán Góngora, H. (1950) *Océano (Poesía de amor y mar)*. Popayán: Universidad del Cauca
- Martán Góngora, H. (1953) *Cauce (Canto a la poesía, a la religiosidad, al dolor, a la soledad, a la muerte y a los elementos de la naturaleza)*. Popayán: Talleres Editoriales del Departamento del Cauca.
- Martán Góngora, H. (1954) *Humano litoral (Poesía telúrica y de la negritud)*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Martán Góngora, H. (1955) *Lejana patria (poesía de viajes y saudades por la tierra amada)*. Bogotá: Editorial Minerva Ltda.
- Martán Góngora, H. (1957) *Memoria de la infancia (Poemas de infancia)*. Bogotá: Ediciones Espiral.
- Martán Góngora, H. (1963) *Encadenado a las palabras (Poemario donde aparece como un Prometeo Encadenado a las palabras, o como un Sísifo moderno que da luz a un nuevo verso)*. Bogotá: Ediciones Medusa.
- Martán Góngora, H. (1964) *Los pasos en la sombra (Poemas de mar, amor, sombras, claridades, olvidos, recuerdos; poesía a la poesía, dicotomía entre la vida y la muerte)*. Bogotá: Ediciones Medusa.
- Martán Góngora, H. (1965) *Casa de caracol (Poemas marinos)*. Bogotá: Editorial Guadalupe.
- Martán Góngora, H. (1966) *Treno (Poesía, cantos de amor, dolor y muerte)*. Bogotá, Editorial Bachué,
- Martán Góngora, H. (1969) *Declaración de amor. Presencia Literaria*.
- Martán Góngora, H. (1972) *Diario del crepúsculo (Poesía. Saudades de los elementos que constituyen su poética)*. Bogotá: Ediciones Revista Árbol de Fuego, N.º 57.
- Martán Góngora, H. (1974) *Música de percusión (poesía afropacífica)*. Cali: Imprenta Departamental del Valle del Cauca.
- Martán Góngora, H. (1979) *El color de Dios*. Cali. Paravel.

Mujer negra, resistencias y caminos andados



Johana Caicedo Sinisterra

Johana Caicedo Sinisterra, Profesional en Filosofía, Magíster en Educación con énfasis en Educación Popular y Desarrollo Comunitario, hoy candidata a Doctora en Humanidades en la línea de Historia, Sociedades y Culturas Afrolatinoamericanas en la Universidad del Valle. Activista, líder social y política, nacida en el municipio de Guapi, Cauca. Reside en Santiago de Cali desde el 2004.

RESUMEN

En este artículo se pretende revelar algunas de las realidades de las mujeres negras, desde la esclavización, procesos libertarios, resistencias y caminos presentes. Es importante la reflexión en torno a lo que han vivido las mujeres negras, pasando por la esclavización con toda la carga violenta que tuvo, hasta llegar a la abolición legal y de formas de explotación humana a través de la esclavización de las hijas e hijos de la trata transatlántica. Luego de ese reconocimiento doloroso y necesario, nos aventuramos a investigar sobre roles desempeñados por las mujeres en los procesos y formas de resistencia, sus aportes en la construcción de nación.

Palabras claves: Mujeres negras, esclavización, resistencia, identidad, género.

ABSTRACT

This article aims to reveal some of the realities of black women, from enslavement, libertarian processes, resistance and present paths. It is important to reflect about what black women have lived, going through enslavement with all the violent load it had, until to reach the legal abolition and forms of human exploitation through the enslavement of the daughters and sons of the transatlantic trade. After that painful and necessary recognition, we ventured to investigate the roles played by women in the processes and forms of resistance, their contributions to nation-building.

Keywords: Black women, enslavement, resistance, identity, gender.

RÁPIDO DE CONTAR

A modo de introducción, este texto intenta acercarse a la comprensión histórica y política de las realidades de las personas negras en Colombia, es importante precisar que se encuentra poca información sobre esta población, aunque hay registros de su existencia desde los siglos XVI a partir de la esclavización hasta nuestros tiempos.

Se reconoce que desde 1991, pero en especial 1993 a partir de la promulgación de la ley 70, se genera un proceso importante que va permitir el resurgimiento del autoreconocimiento de las comunidades negras como sujetos políticos poseedores de derechos, lo que a su vez incentivó la aparición y consolidación de las organizaciones de comunidades negras en el territorio nacional; estas organizaciones logran construir un entramado organizativo que da origen a investigaciones, estudios, análisis y debates que motivaron el interés nacional e internacional por conocer quiénes son estas poblaciones y el lugar que han ocupado dentro del territorio colombiano y latinoamericano.

La historia dará un giro importante permitiendo que se abran caminos para explorar, recibir y contar desde otras voces, no desde las narrativas construidas y contadas desde

la hegemonía del poder. Las voces no hegemónicas ocupan un lugar importante que permitirán la construcción de unas narrativas otras, que las y los llenará de valía, reconocimientos, autococonocimiento y nuevos caminos para fortalecer la identidad de las comunidades negras.

Ese poder narrativo posibilitó el origen a la nación, pone en debate y logra que emerjan otras formas de contar lo que fue la esclavización de las y los africanos traídos a las Américas desde la madre África. En ese caminar y contar de voces, se da la oportunidad de re-conocer los hechos históricos con más perspectivas, permitiendo la comprensión y los análisis desde las mismas comunidades. Estos análisis ofrecen nuevas herramientas que serán utilizadas por el entramado organizativo de las comunidades negras, para realizar demandas y acciones en términos del autoreconocimiento, reconstrucción de identidades, revisión de la comprensión del yo como sujeto político y social, solicitudes de reparación por los daños históricos en lo económico, político, social y cultural como mecanismo para subsanar parte de la deuda histórica¹.

1. Esta categoría de deuda histórica hace parte de las demandas sociales que realizan los grupos organizados, como exigencias por los años en los que sus ancestros fueron esclavizados y que reconocen el hecho de que la esclavización aun los tiene en estado de pobreza, exclusión y situaciones de racismo.



Niñez del Pacífico, Guapi (Cauca). Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].

2. Esta información se construye a través de las reflexiones y estudios sobre la esclavización, texto como génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia siglo XVI y XVII de María Cristina Navarrete, *La trata negrera y la esclavización: una perspectiva histórica-psicológica* de Sergio Antonio Mosquera, *Diez ensayos afrodescendientes* de Francisco U. Zuluaga R. *Cuatro siglos de esclavitud transatlántica* de Kenneth Morgan.

PENSANDO EN EL PASADO²

En ese sentido, cuando pensamos en mujeres negras, es inevitable repasar lo que fue la colonización que se vivió en las Américas y que fue denominado como la conquista del nuevo mundo llevado a cabo en el siglo XV, conocido oficialmente y mundialmente como el descubrimiento de América en 1492. Este hecho histórico trajo consecuencias positivas y negativas para unos y para otros, por ejemplo, el enriquecimiento de Europa y el empobrecimiento de las Américas y África que generaron pérdidas incalculables como la explotación de los pueblos originarios de las Américas, generando casi su exterminio.

Este hecho posibilitó el secuestro y esclavización de personas africanas, quienes fueron despojados de su humanidad, su valía y su autodeterminación. La deshumanización permitió que las y los africanos fueran tratados como objetos, parte de la propiedad personal o familiar, llegando a la categorización de “esclavos” obligándolos a reconocer a quien los poseía como “amos”; o sea, persona blanca poseedor de todos los derechos, y quien los convirtió en piezas de indias; mercancías que podían ser objeto de cambio según su interés o necesidad.

Observamos que la relación social que se estableció entre los siglos XVI y XVIII fue de sumisión total, hasta 1851 cuando se da el inicio a un cambio jurídico en el que se decretó la abolición legal de la esclavización, pero que sería implementada solo a partir de 1852, aun así, el lugar de las personas negras a pesar de la abolición legal de la “esclavitud” se sigue sosteniendo. Es por esta razón que se identifican las relaciones de poder, dominación y exclusión de las personas negras en la relación de unos sobre otros (blanco dominando y el negro dominado).

Es importante reconocer que en esta historia no todo es negro y blanco, no se debe dejar de mirar la potencia de sus matices, en ello se encontrarán procesos libertarios que pasan por la construcción de palenques, el cimarronaje, el malungaje, calaveras, ahí se configurarán procesos de resistencia y acuerdos que permitieron otras formas de vivir y construir el mundo, dando línea a modelos sociales que se gestaron en esos espacios de libertad. Es ahí donde queremos visibilizar la participación de las mujeres, que en la mayoría de los casos se invisibiliza y desconoce de manera voluntaria.

Navegando, Guapi (Cauca). Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].



...las demandas sociales de las mujeres negras no hacen parte de la agenda del movimiento de mujeres de manera global.

MUJER NEGRA EN LA HISTORIA

Cuando nos referimos a la mujer negra en la historia queremos hablar de esas voces que casi nunca escuchamos, esas voces que consideramos son importantes y que contienen aprendizajes y enorme valía para las nuevas generaciones encaminadas a construir una sociedad más justa y equitativa, es por ello que no podemos olvidar a las ancestras que nos mostraron el camino, por ejemplo, “Mary Prince, fue la primera mujer negra de las Antillas Occidentales quien publica una autobiografía, impresa en Londres y Edimburgo en 1831.” (Beckles y Shepherd, 2008, p.21) todo esto cuando estaba prohibido para las personas negras aprender a escribir y leer, y pues esta mujer negra leyó y escribió un libro.

Luego vemos como en 1806 Catalina compra su libertad:

El año pasado, en 1791, estando sujeta a la servidumbre de Doña Sofía Sipriana Palacios, contraí matrimonio con Miguel Gerónimo de Teruz, un negro bozal, nacido y criado en las Indias Portuguesas. Después de casados y cuando él empezó a trabajar conmigo, cosechamos el fruto de nuestro trabajo, él obtuvo su libertad primero, y luego procedimos a conseguir la mía. (Beckles y Shepherd, 2008, citando a Hunefeldt, 1994, p. 56)

Observamos maravillados como mujeres y hombres negros compraban su libertad, creemos que esté debe ser un mensaje para nosotros, donde se muestran los caminos para seguir en la senda de construir la libertad del pueblo negro.

Hasta ahora hemos observado a dos mujeres negras que hicieron camino desde ellas y para sus familias, ahora nos vamos a remitirnos a otras mujeres que continuaron el ejercicio de abrir espacios y caminos desde

la reflexión comunitaria y política, les presentamos a:

“Sojourner Truth”, empezó a denunciar públicamente los males de la esclavitud. Atraía a grandes muchedumbres en Ohio, Indiana, Missouri y Kansas. Pronunció discurso en la Convención estatal para los derechos de las mujeres, en Akron, Ohio, el 28 de mayo de 1851. (Beckles y Shepherd, 2008, p. 61)

Ese discurso que ella llamó “¿acaso no soy mujer?” evidenció las desigualdades que aún persisten al interior de los movimientos de mujeres, y que a la vez hacen evidente la exclusión que estás aún hoy padecen en los entornos públicos, dejando claro que las demandas sociales de las mujeres negras no hacen parte de la agenda del movimiento de mujeres de manera global.

Con Harriet Tubman, nos encontramos con una mujer negra que no solo buscó su libertad personal sino que se embarcó en la búsqueda de la libertad para otras y otros hermanos negros, recordemos que de ella se dice:

Fue una de las conductoras más activas en el movimiento secreto, Underground Railway, que ayudaba a las personas esclavizadas a huir a los estados del norte de Estados Unidos, así como a Canadá, donde ya estaba abolida la esclavitud. Ella hizo unos 19 viajes al Sur esclavista para sacar a personas esclavizadas y llevarlas al Norte. Entre los liberados por ella, estaba su propia familia. (Beckles y Shepherd, 2008, p. 64)

Ella nos muestra la potencia de la lucha por conseguir la libertad; esa potencia aún es necesaria, tanto para aplicarla como para analizarla. Estos ejemplos que son parte de la historia norteamericana, se convierten

...un ejército comandado por una mujer, quien tenía en su filas a más de 150 mujeres, obtiene la entrega tierras...

en referencia obligada a la hora de dar el debate en torno a las luchas emancipadoras y nos aportan en la comprensión del contexto del pueblo negro en el mundo.

El caso colombiano no fue ajeno a las luchas y liderazgos de mujeres negras, quienes se atrevieron en estas tierras a desafiar no solo el orden social de los roles asignados para mujeres y hombres, sino que además lo hicieron luchando contra una jerarquía racial que aún hoy ubica las mujeres negras en la base de la pirámide social. Suramérica está plagada de heroínas negras que no dudaron a la hora de exigir por los medios a su alcance el reconocimiento de su humanidad, para ello utilizaron estrategias de resistencia admirables.

Una de esas mujeres negras admirable que debemos reconocer es Wiwa, quien según se documenta históricamente, fue esposa de Benkos Biohó, por consiguiente, reina del Palenque de Sierra María, esta mujer negra y cimarrona, ayudó en la construcción de sociedad en el territorio libre conquistado por estos hombres y mujeres. De la unión de Wiwa y Benkos nos llega noticias de sus hijos, Orika y Sando a quienes al lado de su madre continúan inspirando y construyendo proyectos libertarios después del asesinato de Benkos.

Luego, nos encontramos con otra gran mujer negra quien fue parte del ejército cimarrón de Benkos Biohó y a quien conocemos como Polonia, ella organizó el ejército de la región de Malambo, en las cercanías de Cartagena. Logró el reconocimiento y la entrega de tierras para las personas negras, a través de un pacto que se logró gracias a la derrota del capitán Pedro Ordoñez Ceballos; es así, como un ejército comandado por una mujer, quien tenía en su filas a más de 150 mujeres, obtiene la entrega tierras, logrando así el poder disfrutar un poco de libertad. Por la historia oficialista, en muchos casos, tristemente en este también, se traiciona la palabra empeñada, es así como Polonia fue traicionada, emboscada y asesinada por el capitán Ordóñez. Polonia fue una líder militar que merece ser recordada y honrada por la historia³.

De Catalina Luanga nos dicen que fue una mujer cimarrona en San Basilio de Palenque, las referencias a ella en la narrativa son abordadas a menudo como si se tratará de un personaje mitológico, nos dicen que era una mujer luchadora, humanista y que protegía a las poblaciones. Nos relatan sobre sus habilidades para sanar, llevando a deducir su implicación en los procesos libertarios, pues sería la persona encargada de curar a las personas que resultaron heridas, y también nos dicen que utilizó sus conocimientos ayudando a cimarronas y cimarrones fugados o libertos.

Desde Tadó, en el Chocó encontramos a la gran Agustina quien fue esclava (1795) se dice que poseía una gran belleza, por lo que enloquecía a los hombres, sobretodo a los esclavistas, quienes

3. Es importante mencionar que uno de los primeros libros de circulación nacional con información precisa de la diáspora africana en Colombia fue Historia del pueblo afrocolombiano de CEPAC, Centro Pastoral Afrocolombiana, este texto me permitía tomar algunas referencias de mujeres afrocolombianas. (Cepac, 23 junio 2020)



Encuentro de Mujeres, Guapi (Cauca).
Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].

la violentaron sexualmente. Está desventaja, la de ser tratada como objeto de deseo, ella la transformó en una ventaja para sí misma. Pero el acoso permanente, la codicia machista y la lujuria de los esclavistas, entre los cuales estaba Miguel Gómez, la doblegaron.

Agustina fue embarazada por Miguel Gómez, quien la tortura al negarse a abortar. Agustina demanda a Gómez ante el juez Álvarez Pino y José Michaeli, gobernador en ese momento, quienes fallaron a favor del esclavista, dándole solo una amonestación. Esta y otras injusticias llevaron a que Agustina quemara varias haciendas ubicadas en pueblo viejo, lo que se conoce hoy como Tadó.

Una mujer negra que tomó la decisión de no abortar, quitándole de esta forma el derecho a tener su hijo y a demás de todo esto fue tortura, decidió ir a la justicia y como esta no fue equilibrada, fueron la injusticias que la llevaron a tomar cartas en el asunto. Pero más allá de las consideraciones morales hacia Agustina, está el hecho que llevó su caso ante los tribunales de la época.

Hablemos ahora de Delia Zapata Olivella, partiendo del reconocimiento de que el arte, especialmente la música son importantes y marcan de manera significativa las vidas de las personas negras, recordamos que Delia nació en Lorica en 1926 y murió en 2001.

Su figura era capaz de bailar con los aires de todas las músicas de las costas colombianas. Había nacido en un hogar mestizo, en territorio mestizo, desde donde se propuso entender el papel y los aportes de los negros a América, al lado de su hermano Manuel, con el que recorrió el país y el mundo mostrando las músicas y las danzas que había recogido estudiado y montado con sin igual coreografía a lo largo de muchos años de esfuerzo solitario. (Ministerio de Cultura, s.f, p. 26)

Esta mujer realizó valiosos aportes a la cultura del pueblo negro, a la vez que participó del reconocimiento mundial a las formas artísticas que las personas negras realizan.

Cómo olvidar a la maestra Oliva Arboleda⁴ (Ibarguen, 2020) que nació en el Guapi en 1953 y murió en 2020, y quien por más de 40 años, junto a su inseparable compañero Samuel Caicedo, posicionaron el baile que acompaña la música del pacífico colombiano, como unos de los máximos exponentes a nivel nacional e internacional. Olivita, como era llamada, realizó un importante trabajo en aras de exponer la belleza de las culturas negras al interior del país. De ella rescataremos el hecho que avivara año a año en Cali, la conmemoración de la fiesta patronal de su natal Guapi; las fiestas de la purísima son encuentros de hermandad de las hijas e hijos de Guapi que se encuentran en Cali y en municipios vecinos.

Como las mencionadas, hay muchas mujeres más que se encuentran ocultas en la historia, algunas como ya mencionamos y otras de las que no se tiene información, otras porque conscientemente han sido borradas, aquí mencionaremos algunas: Ana Prado, Antonia Chacón, Paulina de Eguiluz, Jacinta *la Gobernadora*, Lucía Ararat, Ana María Matamba, Estefanía, Doña Vene, Toto *la Momposina*, María Nelly Murillo Hinestroza, Ana Fabricia Córdoba, Casilda Cundumí Bembele, Doris García Hinestroza, Doris Hinestroza Gutiérrez, Graciela Salgado Valdez, Guadalupe Zapata, Juana Pabla Perez Tejedor, Madolia de Diego Parra, Margarita Hurtado, Mercedes Montaña, Ninfa Aurora Rodríguez, Teresa Martínez de Varela (Ibarguen, L. S, 2020), gratitud eterna por sus aportes en la aún construcción de una sociedad menos racista.

4. Esta información fue complementada con informaciones personales en conversaciones con la autora de dicho texto.



Día de Los Cholitos, Guapi (Cauca).
Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].

¿QUÉ PODEMOS DECIR DE COLOMBIA?

Como ya hemos dicho al inicio de este artículo, las y los africanos, y sus descendientes que fueron esclavizados durante la colonia, buscaron diversos mecanismos de libertad, se resistieron a la esclavización.

Recurrieron a variados métodos de liberación, entre ellos las fugas (cimarronas), donde construían sus propias formas sociales de organización (palenques, arcabucos). También aplicaron la resistencia en las casonas de los amos, en las minas, en las plantaciones, en los ríos cuando oficiaban como bogas, y en fin en cualquier espacios dinamizador del fortalecimiento de la colonia y mecanismo de poder económico.

Maria Cristina Navarrete en el libro *De reyes, reinas y capitanes: los dirigentes de los palenques de las sierras de María, siglos XVI y XVII*, nos dice que es importante ver cómo estos hombres y mujeres en condiciones de esclavización lograron construir mecanismos de resistencia y formas de vida distintas a las establecidas por la colonia. Por eso, cuando nos adentramos en el estudio de lo que pasó, cómo vivieron y resistieron las y los esclavizados en los siglos XVI y XVII, en lo que hoy llamamos Colombia, encontramos textos con acciones perturbadoras⁵ que sirvieron para la construcción de la colonia, en el nuevo mundo.

Navarrete (2015) nos dice que:

la historia que relatarse sobre los dirigentes de los palenques era posiblemente considerada una epopeya por los esclavizados de los siglos XVI y XVII; sin embargo, para los vecinos de la provincia de Cartagena, aquellos esclavizados fugitivos eran los causantes de su ruina, perturbadores del orden por quienes sentían un terror insospechado. (p. 44)

Esta línea narrativa se encuentran en los libros históricos, donde se narra como hechos vandálicos la búsqueda de la libertad. Se encontrarán también con procesos judiciales, confesiones públicas y/o privadas donde no se ocultan las ansias de libertad de quienes eran martirizados bajo el yugo de la esclavización.

Los palenques caribeños del norte del Nuevo Reino de Granada, es preciso rescatar la importancia de las comunidades de fugitivos por su resistencia al esclavismo, lo cual permite profundizar en la comprensión del esclavizado como sujeto histórico. Además, es urgente superar la tesis de la incapacidad política del esclavizado, percibir la dimensión política de los palenques y comprenderlos como un proyecto político que evidenciaba estrategias de autonomía pensadas y practicadas por sus miembros. (Navarrete 2015, p. 46)

5. En el territorio del Nuevo Reino de Granada, las comunidades de esclavos fugitivos fueron llamadas palenques, en Brasil quilombos o mocambos, en la isla española manieles y en Venezuela cumbes, debido a que ellas y ellos en busca de la libertad se escapaban, eran llamados perturbadores. Tomado del texto *De reyes, reinas y capitanes: los dirigentes de los palenques de las sierras de María, siglos XVI y XVII*.



Salto a la Vida, Guapi (Cauca). Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].

Esta mirada nos permite reconocer la existencia de un sujeto histórico en constante búsqueda y reconocimiento de su inherente capacidad de agenciamiento y anhelo constante de libertad. Aquí se da un giro a las versiones de la historia occidental profundamente blanca, que nos regala una suerte de narrativa donde dulcifica la cruel esclavización, bajo el supuesto de la resignación y aceptación de las personas negras a su “situación” de servidumbre. Nos quieren vender la idea que el hombre blanco obró como salvador y domesticador de quienes se encontraban en estado de bestialidad sin servir y honrar a Dios y las coronas que occidente pregonaba como únicas y verdaderas.

Esta revisión histórica, a partir del reconocimiento de mujeres y hombres negros como líderes en pro de la defensa de la vida, vida digna, nos permite comprender que los palenques no eran sitios donde los “animales” que se fugaban perdían lo ganado en cuanto domesticación, sino que eran lugares de libertad para reencontrarse con esas raíces que se negaban a morir, a la vez que propiciaban la construcción de nuevas formas de comunidad a partir del reconocimiento como iguales; compañeras y compañeros en la lucha por un bien común. Las personas en los palenques idearon formas de organizarse,

Nos quieren vender la idea que el hombre blanco obró como salvador y domesticador de quienes se encontraban en estado de bestialidad...

para ello optaron por modificar y adaptar lo que conocían, es así como:

El liderazgo de la reina, el capitán y los mandadores sugiere que los cimarrones trataron de inventar sus propias jerarquías. Para denominar a sus líderes, usaban aquella nomenclatura europea que les era familiar en la identificación de las personas con poder político, social y militar, aunque en su concepción de organización social respondiera a la de África y el Nuevo Mundo. (Navarrete, 2015, p. 54)

Un ejemplo estratégico y político que se vio fue

En el caso de El Limón o El Limonar, la reina Leonor, a pesar de ser criolla, asumió el papel de reina y fue apoyada por malembas debido a la cercanía étnica y cultural de sus padres con esta casta, aunque es posible que también se congraciara con los criollos por serlo ella misma. Leonor acudía a las empresas militares “porque ella iba a todo con su gente”, en ocasiones vestida con “hábito de hombre”. Para asistir a los combates, los milicianos, armados de arcos y flechas, machetes y lanzas, se organizaban en cuadrillas. (Navarrete, 2015, p. 54)

El liderazgo no solo era ejercido por hombres sino también por mujeres, aquí aún se caminaba de la mano con la única bandera de acabar con la esclavización y conquistar la libertad.

...la marimba, los cununos... será para siempre el transporte a otros mundos donde la libertad y la vida de los cuerpos negros es posible ser feliz

Artículos



Caminando, Guapi (Cauca). Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].

SEGUIMOS CAMINANDO

Aportes culturales importantes

Los caminos que contribuyen a la construcción del sujeto político de las mujeres negras, parte del necesario reconocimiento de su papel en la historia por la liberación del pueblo negro. Es importante no olvidar todos sus aportes a nivel cultural, de conservación de las tradiciones, de medicina; porque ¿Qué persona negra no ha sido curado de espanto o de mal de ojo? Reconocemos la importancia de esos conocimientos, por ello valoramos a quienes lo conservan y practican hoy.

Nuestra rica gastronomía tiene gran influencia de las mujeres negras. Los vínculos familiares se han perpetuado gracias a los lazos que las mujeres negras no han dejado romper y que soportan toda la carga violenta de más de quinientos años, de la marginalidad, exclusión y racismo. Una forma de continuar sintiéndose cerca es la música, a través de cantos dolorosos que relataban historias vividas se perpetuó el hermanamiento y se reivindicó la vida, es así como Estados Unidos se ha reconocido a la voz de la mujeres negras a través del blues;

El blues se convirtió en el género secular más prominente de la música negra americana de principios del siglo XX. Al desplazar a la música sagrada en la vida cotidiana de la gente negra, reflejó y ayudó a construir una nueva conciencia negra. (Davis, 2012, p. 139)

Este ritmo musical surgió durante la esclavización en los campos donde se comunicaban con canciones que animaban el alma, se confrontaban los dolores comunes. Posterior a la esclavización se expandió como forma de comunicación y empoderamiento de las y los negros, aunque algunos religiosos quisieron eliminarlo y restarle importancia en la vida de las personas, otorgando al ritmo musical un papel diabólico.

En el Pacífico colombiano también encontramos ritmos musicales propios que expresan la inconformidad, la tristeza, situación socioeconómica, política, erótica, el desamor, los amores, entre otras muchas realidades que se entrecruzan en la cotidianidad de una persona negra que se encuentra o ha sido colocado en un lugar de inferioridad.

El currulao, el tamborito, el abozao, el patacoré, la fuga, el bunde, la polca, el calipso chocoano, la contradanza, el villancico, el aguabajo, bambuco viejo, levanta polvo, el son chocoano, el bunde chocoano, la fuga grande, la funga bambuquiao, la rumba, el pasillo pacífico con sus dos versiones (sur y Chocoano), el

torero, el bereju y el agua larga⁶. Son de los aires más representativos.

La música ha ayudado a paliar las tristezas de las personas negras a lo largo del planeta, desde aquellos que se quedaron en el continente Africano y extrañaban a los que se robaron, hasta quienes hoy encuentran en los sonidos similitudes que llenan el alma y hermanan, una vez más, a las hijas e hijos de la diáspora. La música con todos sus instrumentos propios; la marimba, los cununos... será para siempre el transporte a otros mundos donde la libertad y la vida de los cuerpos negros es posible ser feliz.

También permite el viaje para quienes ya partieron de este plano terrenal, un alabao, chigualo o bunde son más que ritos mortuorios, son momentos de tránsito y trance donde las mujeres negras tienen una vez más un papel principal como conservadora, transmisora y ejecutante de las tradiciones.

LAS MUJERES NEGRAS TRATANDO DE VIVIR

El debate y problematización de las luchas de las mujeres negras y los lugares según los roles de género que les han asignado, van desde todos los trabajos u oficios dentro de la economía del cuidado (madre, esposa, hija) pasando por el de máquinas productoras de humanos, todo ellos sin remuneración y subvalorados socialmente.

Ahora bien, cuando unimos todo eso a la discriminación que sufren las mujeres negras, por el hecho de ser negras, encontramos un caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de violencias estructurales que no permiten (sin una enorme cuota de sacrificio personal) el desarrollo de las mujeres negras.

La estructura racista de la sociedad continúa ubicando a las mujeres negras en ciertos lugares, es así como encontramos que una vez una mujer negra sale de su hogar para independizarse o porque le asignan la función de ayuda económica. Igualmente, en las grandes ciudades los empleos que le ofrecen y encuentra son los de la economía del cuidado; de los cuales algunas mujeres blanco/mestizas logran salir, pero que continúan asignando a las mujeres negras empobrecidas.

6. La información a profundidad de los ritmos que se describe aquí se logra gracias a la conversación con Sebastián Cuero, músico del tradicional del pacífico reconocido como uno de los mejores intérpretes de marimba de chonta, ganador en el 2017 y 2018 en el festival de música del Pacífico denominado Petronio Álvarez como mejor intérprete de marimba de chonta.

Entre las décadas de 1950 a 1990 la migración de personas negras del Pacífico colombiano con destino al interior de país fue enorme, los hombres negros fueron empleados en labores de construcción, agrícolas y de vigilancia. Por su parte, las mujeres negras entraron a reemplazar en las labores del cuidado y mantenimiento del hogar a las mujeres blanco/mestizas, que cada vez más y en mayor número ingresaban a la universidad o empleos remunerados fuera de sus casas. Es así como se configura la nueva figura de la servidumbre que recoge los rezagos coloniales donde la “negra” se encargaba de cocinar, cuidar la casa y hasta criar a las y los hijos de los patronos, mujeres y hombres blanco/mestizos que pagaban salarios miserables, sin mayores posibilidades reales de movilidad social para ella y sus descendientes.

Y no, no estamos diciendo que las labores del cuidado que una mujer negra desempeña son de menor importancia o que ella se encuentra en una escala social menor para nosotras y nosotros, es más, reconocemos que muchas veces es gracias a ese gran

esfuerzo de estas heroínas negras, que sus descendientes lograron educarse y romper la cadena de empobrecimiento étnico que auspician o por lo menos permiten las personas blanco/mestizas, al no cuestionarse estas formas de discriminación.

Las violencias que sufre una mujer negra que se desempeñaba como “empleada de servicio” en las casas de familias blanco/mestizas, pasan a veces por la forma como llegan ahí. A veces son entregadas a estas familias que pasan por el Pacífico y prometen a las familias negras que cuidarán de ellas y las educarán, otras veces son las mujeres quienes aceptan estos trabajos pues se encuentran huyendo de matrimonios arreglados o del hambre.

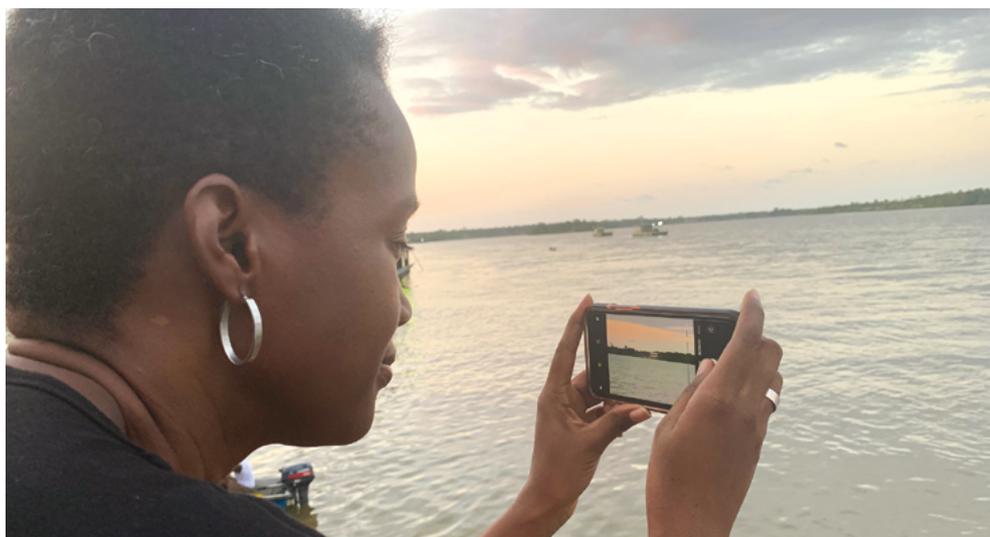
Estas décadas de los años 50, 60, 70, 80 y 90 se caracterizaron por el hecho en que la edad de quienes eran contratadas como empleadas del servicio, oscila entre los 12 y 18 años. Niñas que cumplían (algunas hoy aún lo hacen) jornadas de más de 12 horas y a quienes les “pagan” con ropa vieja o les descuentan los alimentos de comen. También se encontraba el abuso físico del que eran víctimas, ya se por parte del esposo, las y los hijos de los patrones o de la “señora de la casa” quienes las golpean⁷ para que de esta forma ellas aprendieran a las buenas o a las malas la forma como debía realizar los quehaceres.⁸

Esta situación que continúa hoy, nos muestra como los cuerpos y las vidas de las mujeres negras, son vistos y tratados como objetos; mercancías, y como en ello participan hombres y mujeres blanco/mestizos, al igual que hombres negros, quienes en algún momento dejaron de caminar de la mano de sus hermanas negras, para dejarlas atrás, traicionando esos sueños de vida digna para las personas negras. Aquí reafirmamos también lo dicho anteriormente, el movimiento feminista mundial es sordo en general en relación a las demandas de las mujeres negras.

Esto necesariamente nos lleva a reflexionar sobre lo importante de hablar y problematizar las realidades que atraviesan las vidas de las mujeres negras, debemos pensar desde la imbricación, lo que hoy conocemos como interseccionalidad, partiendo de lo necesario de conectar y revisar todas las formas de dominación, violencia y exclusiones que padecen las mujeres negras desde múltiples categorías. Es por ello que planteamos que a la mujer negra en las Américas la cruzan multiplicidad realidades que se suman a las muchas responsabilidades que se endilgan.

7. Las golpearían porque era su forma de educar a quien no sabe.

8. Es importante mencionar que Magda León en sus investigaciones y múltiples artículos, tales como, el proyecto de investigación-acción: *Trabajo doméstico y servicio doméstico en Colombia, el servicio doméstico: trabajo de la mayoría de las mujeres en América latina*. También encontramos investigaciones de Taller Abierto que están disponibles en la red, donde ahonda más sobre el trabajo doméstico.



Retratando la Vida, Guapi (Cauca). Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].

Revisando nuevamente las décadas ya mencionadas, pero ampliando con un debate que abarca desde 1980 al 2020, encontramos que las mujeres negras están siendo conscientes de las dificultades y violencias que padecen, logrando avances significativos que les permiten acceder a la educación superior. Esto conlleva a empleos mejor remunerados y al manejo de sus propios recursos, que muchas veces son invertidos en la familia o reclamados por la misma, como una suerte de obligación, por ser mujer y ser su deber dar. Las mujeres negras del ayer participaron activamente en los procesos libertarios, hoy continúa haciéndolos a través de estrategias como las acciones afirmativas como mecanismo de reparación histórica.

Para mayor claridad Dent (2019) dice que:

Harris, ella argumentaba que estos cambios y ansiedades que despiertan las acciones afirmativas en la sociedad actual no tienen que ver con los aspectos más importantes del racismo, los que se relacionan con la historia de los derechos de propiedad de los blancos en Estados Unidos. Sus derechos a comprar y vender personas negras provinieron del derecho de ser blancos, y ellos asumieron que, como tales, tenían derecho a hacerlo. Ese derecho significó que ellos (blancos) tuvieran acceso a más riquezas, a industrias, y pudieran ser capaces de tener eso que han mantenido por muchas generaciones, una mayor riqueza con respecto a los demás; pero significó también la imposibilidad de las personas negras para lidiar con la pobreza de la misma manera en que las personas blancas lo hacían. (p. 55)

La carga histórica y simbólica que generó la esclavización en el mundo no ha permitido avanzar en la construcción de una sociedad justa.

Esto nos ayuda un poco más a entender el contexto histórico donde se desenvuelven las mujeres negras, y la gran carga de violencia simbólica, económica y social que el patriarcado ejerce en las personas negras, con especial virulencia en los cuerpos de las mujeres negras y de forma extendida a sus familiares. Está violencia ubica a la mujer al frente, la coloca como quien debe responder, coadyuvando en una paulatina pérdida del yo y que restringe aún más su posibilidades de autodeterminación.

Pues cuando ganas un salario pero tienes que mantener a muchas personas, a muchas generaciones, no puedes tener tanta riqueza como tus vecinos o incluso como la persona sentada al lado tuyo en un salón de clases, si es alguien que reciben un ingreso y no sostiene a sus padres, abuelos, hermanos, sobrinos, hijos, nietos. Era necesario que alguien lo explicara, cómo lo hizo Harris, porque las teorías sociológicas y económicas habían estado tan equivocadas, por qué la teoría cultural estaba equivocada y no estaba respondiendo por la carga que dejó la historia de la propiedad. (Dent 2019, p. 55)

La carga histórica y simbólica que generó la esclavización en el mundo no ha permitido avanzar en la construcción de una sociedad justa. Aún hoy las y los hijos de la esclavización padecen esa mirada racista que las y los ubica en lugares de subalternidad, pues

Mirando hacia el Pacífico, Guapi (Cauca).
Arizabaleta, S. (Enero, 2020). [Fotografía].



el reconocimiento a regañadientes de su condición de humanos y los avances legales, no ha logrado impactar de forma positiva a las personas negras.

Al referirnos a las mujeres negras, estas cargas simbólicas se extienden al lugar de sumisión que se le exige, muchas veces, en pro de la lucha antirracista o de las consignas del heterogéneo y blanco movimiento de mujeres. Caso particular lo que sucede en Estados Unidos, donde el proceso de mestizaje fue distinto y una sola gota de sangre ubica a una persona como negra o blanca, el colorismo y las ventajas que otorga es un debate pendiente a nivel mundial.

Hoy en medio de todas las dificultades sociales que una pandemia provoca, vemos como las mujeres negras siguen siendo las mayores víctimas y a su vez de las mayores aportantes a la sociedad en su conjunto. Cuando empezó el aislamiento varias mujeres negras que viven en las periferias de las ciudades continuaron laborando a pesar de las posibles consecuencias para su salud.

En ocasiones se les ofreció tratos supremamente injustos, pues la “patrona” les ofreció quedarse en las casas sin salir, para no contagiarse o contagiar a la familia que tanto la quiere, pero para ello debía renunciar a estar con su propia familia. Familia o dinero para darle de comer a su familia, un dilema que acompaña a estas mujeres.

También está la obsoleta o inexistente infraestructura de salud, que llevó a que las personas negras que viven en el interior de país lanzarán gritos desesperados clamando atención, pues se es consciente que no se tiene con que enfrentar ni una gripe, menos un virus a nivel mundial. Aunque, sin desconocer las bondades de la medicina occidental, vemos cómo esta situación permitió un regreso en masa a las prácticas tradicionales de medicina a través de las plantas, ese es otro aporte de las mujeres negras.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los complejos mundos que habitamos se encuentran cruzados por la desigualdad creciente, el capitalismo salvaje, la exclusión, el sexismo, el machismo, el patriarcado, lesbofobia, homofobia, transfobia, y, para las personas negras además está el racismo, que ahonda aún más el hueco social y ensancha las brechas.

El llamado para que todas y todos continuemos el camino en búsqueda de una sociedad justa y equitativa es una tarea irrenunciable, y debemos hacerlo como pueblo negro unido, para ello es vital que mujeres y hombres negros vuelvan a caminar de la mano. No podemos seguir hablando de racismo mientras negamos el sexismo y la asignación de roles secundarios por el solo hecho de nacer con una vagina o convertirse en mujer, tampoco podemos pensarnos una sociedad libre de violencias basada en el género mientras se pretenda invisibilizar las prácticas racistas que ejercen las personas blancas/mestizas, incluidas, claro está, las mujeres blanca/mestizas que acallan el debate cuando se exige darlo.

Tomamos las palabras de Angela Davis en la que cita a June Jordan para decir que:

La justicia es indivisible. Y dado que la justicia indivisible no existe —señaló a lo largo de su vida— jerarquías en la justicia y en la igualdad. Cualquiera que adopte una lucha por la justicia de una comunidad debe asumir de la misma manera por todas las comunidades (Davis, 2019, p. 37-38)

De esta misma manera, hace ella el llamado para que “la justicia para las personas subordinadas por el racismo no puede aislarse de la justicia para las personas que son objeto de discriminación en virtud de su nacionalidad, género o su sexualidad” (2019, pág. 38). Es necesario el encuentro de muchas voces, en la que estas voces se planteen desde el respeto la solidaridad, la hermandad, reconocimiento y articulación de las diferentes formas de lucha que se enfrentan a las distintas formas de dominación.

El llamado para que todas y todos continuemos el camino en búsqueda de una sociedad justa y equitativa es una tarea irrenunciable, y debemos hacerlo como pueblo negro unido, para ello es vital que mujeres y hombres negros vuelvan a caminar de la mano.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín L. M (2020). *Contrapunteos diaspóricos, cartografías políticas de nuestra Afroamérica*, Universidad Externado de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, N° 144.
- Beckles H. y Shepherd V. (2008). *Las voces de los esclavizados, los sonidos de la libertad*. Jamaica: Ediciones Gráficas.
- Castillos, L. C. (2017) *Organizaciones afrocolombianas, una aproximación sociológica*. Cali: Universidad del Valle Editores.
- Centro de Pastoral Afrocolombiana. (s.f.). *Algunos héroes y heroínas de nuestra historia afrocolombiana*. Obtenido de Historia del pueblo afrocolombiano-perspectiva pastoral: <http://axe-cali.tripod.com/cepac/hispafrocol/12.htm#cl>
- Comisión Histórica del conflicto y sus víctimas. (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Colombia: Ediciones Desde Abajo.
- Curiel, O. (2008). *Superando la interseccionalidad de categorías por la construcción de un proyecto político feminista radical*. Reflexiones en torno a las estrategias políticas de las mujeres afrodescendientes: Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina, Peter Wade, Fernando Urrea y Mara Viveros (editores). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Davis A., y Dent G. (2019). *Black Feminism teoría crítica y racismo*. Colombia: Universidad Nacional.
- Davis, A. (2012). *I Used To Be Your Sweet Mama. Ideología, sexualidad y domesticidad. En Feminismos negros Una antología*. Madrid: Mercedes Jabardo y Traficantes de Sueños.
- Hunefeldt, C. (1994). *Paying the Price of Freedom: Family and Labour among Lima's Slaves 1800-1854*. Berkeley: University of California Press.
- Ibarguen, L. S. (8 de Agosto de 2020). *Historia de personajes afrocolombianos*. Obtenido de <http://historiapersonajesafro.blogspot.com/>
- Ministerio de Cultura (s, f.) *Historias Matrias. mujeres negras en la historia, República de Colombia*. Obtenido de: <https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/poblaciones/Mujeres%20negras%20en%20la%20historia.pdf>
- Navarrete M. C. (2015). *De reyes, reinas y capitanes: los dirigentes de los palenques de las sierras de María, siglos XVI y XVII*. Fronteras de la Historia, v. 20, núm. 2. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Vigoya, M. V. (2016). *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*. Debate Feminista Vol 52. Obtenido de: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>

Los pasos andados

Delia Zapata Olivella en el
Instituto Popular de Cultura

“Cuando la gente no
conoce la historia de las
cosas no puede quererlas”

— Delia Zapata Olivella



Torbellino: Se escuchan en las diferentes romerías y peregrinaciones. Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.



Leydy Muñoz

Lic. en Historia y antropóloga.
Encargada del centro de docu-
mentación del IPC.

Reflexionar sobre las artes tradicionales de las diferentes regiones del país, especialmente en la música y la danza de las costas, y su relación con la diáspora africana, hacen parte de las reflexiones de esta publicación, por el interés cultural que reviste. Es por eso que se describirá brevemente el aporte al proceso investigativo de la maestra, investigadora y folclorista Delia Zapata Olivella; quien desarrolló sus valiosas investigaciones para el folclor colombiano entre las décadas de 1960 y 1970; cimentando debates provechosos en temas de afrocolombianidad, arte popular, danzas indígenas y negras de Colombia, y quien particularmente estuvo vinculada al Instituto Popular de Cultura desde la escuelas de danzas, así como al desarrollo inicial de esta publicación: Páginas de Cultura.

Su sensibilidad por las tradiciones de los pueblos, el legado de sus conocimientos, sentimientos y emociones desde la danza y los cantos transmitidos por generaciones en nuestro país, así como su compromiso por divulgarlos y romper con paradigmas de la época, de lo que se consideró "culto", a la estridencia de lo popular; es lo que nos ha unido en el compromiso de promover la herencia cultural de nuestro mosaico raizal, y como parte de la familia ipeicana honrar su legado; conservado actualmente en la institución.



Bullerengue: Danza de origen africano, demostrado en los tambores, el palmoteo, y el canto de los que observan y bailan. Instituto Popular de Cultura. (s.f.) [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

Delia Zapata Olivella (1926-2001), pionera en movimientos dancísticos y directora de agrupaciones folclóricas, contribuyó a unir a los colombianos con sus tradiciones originarias. Oriunda de Lorica (Córdoba), fue criada en un hogar de raíces africanas (herencia paterna) e indígenas (herencia materna) y desde niña fue trasladada a Cartagena donde vivió gran parte de su vida. Su amigo y hermano, el intelectual colombiano Manuel Zapata Olivella, la motivó a seguir la carrera de artes por la que ella sentía gran pasión. Radicada en Bogotá, hacia el año de 1954 en la Universidad Nacional de Bellas Artes, inició la carrera artística con escultura y dibujo.

Atraída por las propuestas aventureras de su andariego hermano, quien reconocía en ella sus extraordinarios dones naturales, e inspirada en los grandes maestros que tuvo como Sergio Trujillo y Jacinto Jaramillo en las danzas, siguió su vocación dancística. De esa manera, desarrollando un dispendioso trabajo artístico e intelectual, preparó su propio conjunto folclórico y en el año de 1954 debutó en el Teatro Colón de Bogotá, en una época en la que en Colombia hubo reticencias por incluir las manifestaciones populares en las agendas culturales de la ciudad. Desde allí actuó en Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, además estuvo dos años de excursión por Europa como primera bailarina junto con su grupo de danzas compuesto por pescadores, campesinos, y labriegos de todas las regiones del país, los que interpretaron instrumentos típicos, entre ellos tambores, marimbas y gaitas. Así inició su gira, presentándose en escenarios grandes y abiertos, para posteriormente visitar otros países del continente asiático y americano.

Durante su trayectoria artística, la llamada “primera bailarina negra”, obtuvo reconocimientos por: talla en madera (1955), primer premio del Concurso Folclórico Latinoamericano de Cáceres (España), presentaciones en la Sala Playel (París), Teatro Bolshoi (Moscú), Teatro de Ópera (Pekín), entre otras.

En esta edición de la revista, la nueva dirección del Instituto Popular de Cultura desea hacer un sentido reconocimiento a la vida y obra de la maestra Delia Zapata Olivella; vinculada al instituto en sus primeros años, donde dejó huella por los conocimientos producidos alrededor de las culturas africanas y su aporte a las colombianas; también orientó procesos formativos de promoción y comunicación de la música y la danza colombiana, que hoy hacen parte esencial del patrimonio de nuestra nación.

En el año 1963 fue nombrada coreógrafa titular y directora del grupo de Danzas del IPC; siendo miembro de la institución viajó al Pacífico (Guapi, Cauca) y la Costa Atlántica (región de Evitar, San Basilio, etc.), conformando la comisión designada por el Departamento de Investigación Folklórica, al lado de destacados investigadores de la talla de Octavio Marulanda y Yolanda Azuero, en la cual tuvo por misión realizar investigaciones etnográficas sobre las expresiones artísticas de las regiones que visitó.

Dado que de la artista no se encuentran muchos trabajos sistematizados¹, el IPC desde su valioso acervo

1. La descripción de la trayectoria histórica del folclor ofrecida por Delia Zapata en textos como *Las danzas Negras de Colombia* (Zapata, 1965b), *La Cumbia* (Zapata, 1962), *Las razas que dan origen al folclore colombiano* (Zapata, 1964b) (Rentería, 2013).



Joropo: *Expresa el galanteo amoroso con amplia y efusiva libertad.* Instituto Popular de Cultura. (1965- 1978) [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.



Mapalé: *Juego libre con acompañamiento de tambores y clarinete.* Instituto Popular de Cultura. (1973) [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

documental tiene con el país una gran responsabilidad respecto de la conservación del material de recolección y clasificación de las prácticas culturales registradas en cintas magnetofónicas, partituras, entrevistas, fotografías y fichas técnicas de diarios de campo en los que se cuentan expediciones realizadas por Delia Zapata Olivella.

Este acervo patrimonial aún es resguardado en la que fue la morada del arte para Delia, donde cultivó el amor por nuestra historia y folclor. Según afirma Juan B. Ocampo, fotógrafo de la comisión, “tanto material y tan bueno no existe sino en el Departamento de Investigaciones Folklóricas (DIF), (hoy Centro de Investigación), del Instituto Popular de Cultura”, y es indudable que este valioso material aún sigue esperando por ser divulgado a nivel nacional (Chaves, 1984. p. 79). Actualmente, estos bienes culturales se encuentran en una fase técnica final, y desde el Centro de Investigaciones siguen aunándose esfuerzos para realizar labores de preservación, investigación y divulgación del conocimiento recogido y construido por Delia Zapata.

La reconocida artista murió en el año 2001 a su regreso de África, donde se encontraba buscando las raíces africanas del folclor Colombiano. Sus cenizas fueron lanzadas al mar, en la bahía de Cartagena.

BIBLIOGRAFÍA

Banco de la República. (Diciembre de 2019). Banrep cultural.

Obtenido de Delia Zapata Olivella: https://enciclopedia.banrep cultural.org/index.php/Delia_Zapata_Olivella
 Hoyos, B. (2001). *Especial dedicado a Delia Zapata Olivella: Programa N.º 069*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12010/8602>.

Chaves, M. (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Cali: Talleres Gráficos de Impresora Feridá.

Instituto Popular de Cultura (1964). *Danzas de Colombia, coreógrafos, Delia Zapata Olivella*.

Plata H. (Enero-junio de 2009). *Delia Zapata Olivella: las costas colombianas escritas por la danza. Ceilika. Reseñas*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad del Rosario. Recuperado de: https://www.uni atlantico.edu.co/uatlantico/pdf/arc_13065.pdf

Musicalafrolatino . (4 de marzo de 2018). *Delia Zapata Olivella, vida y obra. In Memoriam*. Obtenido de Musical Afrolatino : <https://www.youtube.com/watch?v=VtYmQrOIBIM&t=191s>
 Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. (24 de mayo de 2020). Obtenido de folclor: Delia Zapata Olivella: <https://patronatocolombiano.com/delia-zapata-olivella/>

Rentería, C. A. (Julio/diciembre de 2013). *Folclor, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político - intelectual afrocolombiano*. Obtenido de Scielo: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S2011-03242013000200009&script=sci_arttext&tlng=pt

Breve reseña histórica: del bambuco viejo al currulao

(Siglos XIX al XX)



**Juan Pablo
Romero Rentería**

Reconocido compositor, músico y percusionista. Catedrático universitario, folclorólogo e Investigador.

Currulao, Grupo de Danza Litoral Pacífico - Festival Folclórico. Instituto Popular de Cultura. (1979). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

RESUMEN

El presente artículo, presenta una pequeña reseña histórica de los orígenes del Bambuco viejo y el Currulao, aquí se describe el proceso histórico, grosso modo, desde el advenimiento de la manifestación proveniente del continente africano y traída consigo por las distintas etnias traídas a América en el proceso inhumano de la Diáspora africana. Describe cómo llegan los esclavizados, cómo se dispersan en el territorio del pacífico y los valles interandinos colombianos. Igualmente cuenta la movilidad de la transformación del Balafón a Marimba y de cómo esta se reconstruye en el andén pacífico colombiano, produciendo la manifestación musical del Bambuco, luego rebautizado como Bambuco viejo y finalmente como el célebre Teófilo Roberto Potes Moreno crea, a partir de este, su majestad: el Currulao.

Palabras clave: Bambuque, Bambuco, Mandinga, Afrodescendiente, esclavizados.

ABSTRACT

This article presents a brief historical review of the origins of the old Bambuco and the Currulao, the historical process is described roughly since the advent of the manifestation from the African continent and brought with it by the different ethnic groups brought to America in the inhuman process of the African Diaspora. It gives a vision of how the enslaved arrive, how they disperse in the territory of the Pacific and the Colombian inter-Andean valleys. Likewise, the mobility of the transformation from Balafón to Marimba is recounted and how it is rebuilt on the Colombian Pacific platform, producing the musical manifestation of Bambuco, later renamed as Old Bambuco and finally as the famous Teófilo Roberto Potes Moreno created, from this, his majesty: the Currulao.

Keywords: Bambuque, Bambuco, Mandinga, Afro-descendant, enslaved.



Cantores de río. Idarraga, G. (2013). [Fotografía].

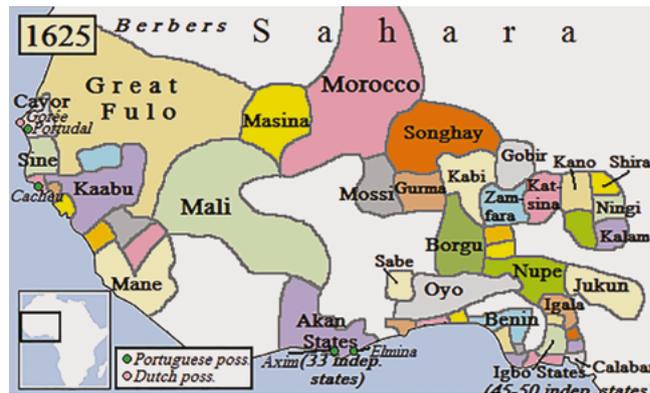
El Bambuco Viejo es una de las expresiones autóctonas de origen raizales africanas, que se reconstruye a partir de la llegada en calidad de esclavos de seres humanos africanos convertidos o degradados a animales, objetos, utensilios o cosas, mediante la diáspora de africanos, a raíz de ese brutal y animalesco proceso económico llamado esclavitud; proceso emanado de las entrañas del catolicismo, siendo el clero católico el único ideólogo del proceso económico de la esclavitud de africanos en las Américas (Fray Bartolomé de las Casas), a partir de la invasión iniciada por el Sr. Cristóbal Columbus (Colón) en el año 1492. Igualmente del exterminio de la población aborigen americana a la que los españoles llamaron peyorativamente “indios”, de igual manera que lo hicieron con los hombres africanos esclavizados, a los que llamaron peyorativamente “negros” (Etimológicamente: sucios, asquerosos, mal olientes, pestilentes, inmundos, putrefactos, etc.).

Entre las investigaciones más cercanas conocidas y que establecen una relación entre el Bambuco de ascendencia africana, principalmente con relación al bambuco andino colombiano, es de destacar la realizada por el antropólogo e historiador, John Varney, en su libro editado en idioma inglés: “An introduction to Colombian bambuco” (Varney, 1999). Igualmente, Bamouk, (Bambuco), como región histórica de África occidental, se ubica entre lo que actualmente es Senegal y Malí. Incluso hay otro territorio denominado *Bambuco* en Eritrea y una región llamada *Bambuca* en Angola.

En el proceso de captura, secuestro, transporte y comercialización de esclavos africanos de África hacia las Américas, llegan al territorio actual colombiano un sin número de esclavos desde la principal zona de extracción de los mismos, que eran los puertos ubicados en zona del Calabar, confluyente con la región antigua del “Bambuque” dentro del territorio de Sene-Gambia (Hoy Senegal y Mali).



Bambuque en el interior de Senegambia en un mapa de 1839.



Región del Bambuque (Gran Imperio de Fulo).

Respecto de la relación geopolítica del espacio, hay que decir que Bambúque es una región montañosa situada entre los afluentes del río Senegal. Aunque no lo es, se describe como una isla de 300 millas de ancho y 150 millas de longitud, dado que cuenta con dos ríos y la superficie efectiva del territorio. Está poblada mayoritariamente por comunidades Mandingas (llegados a Colombia en el proceso esclavista) los cuales se dispersan por el país¹.

1. Para ampliar, véase <https://es.wikipedia.org/wiki/Bambuque>

De dicho proceso esclavista, se debe recordar que la mayoría de los esclavos llegados a Colombia provenían de la zona del Calabar de África Occidental sobre el océano atlántico, esta zona geográficamente es la que, con mayor interés, ha sido objeto de estudio por parte de los franceses, a la cual se le denomina el "Bambuque", en francés significa bambuco. De esa zona del Bambuque, es originaria el Balafón, instrumento ancestralmente considerado por los antropólogos y

folclorólogos como ancestro primario de la marimba, en términos coloquiales: "el papá de la marimba". De este ancestral instrumento es de donde se reproduce y se retrotrae la marimba, no solo para América en el proceso de esclavización, sino para la misma África septentrional, cuando sube o baja entre los pueblos costeros del occidente africano.

El Balafón es un instrumento ancestral de las culturas africanas que se construye de madera a partir del árbol de bambú; árbol que está o se encuentra en gran parte de la zona tórrida del cercano, medio y lejano oriente hasta Asia. El origen del nombre del baile inicialmente y danza después, se presume que deriva del mismo africanismo o vocablo africano del árbol con que se construye el Balafón en África: el Bambú. En ese orden de ideas, definitivamente del vocablo o africanismo "Bambú" es de donde se deriva el nombre "bambuco".

...del vocablo o africanismo "Bambú" es de donde se deriva el nombre "bambuco".

DEL BAMBUQUE AFRICANO AL PACIFICO COLOMBIANO

De la región del Bambuque de África occidental llegaron esclavos (mandingas) en la trata transatlántica. Al ser puerto principal negrero colombiano, ingresan por Cartagena, desde allí suben por el río Magdalena hasta los mercados intermedios, usando la variante fluvial del río cauca hasta llegar a Cali. Otros ascienden por la gran arteria fluvial del Magdalena hasta llegar a Bogotá, incluso como mercado negrero. Una vez que los esclavos son comercializados, son distribuidos y los llevan a diferentes zonas del centro del país, entre ellas la zona o territorio conocido como Gran Tolima o Tolima Grande. Una vez allí, los consignan ubicándolos en las plantaciones fangosas para el cultivo del arroz; por las condiciones climáticas la mayoría de estos esclavos se enferman, mueren y tienden a extinguirse. Ante la mortal situación algunos huyen (no se registran datos de los huidos), según dice la historia (Zuluaga, 1988). Se manifiesta que incluso antes que se conociera el proceso histórico del palenque de San

Basilio con Benkos Biojo, hubo comunidades libres en lo que se denomina la bota caucana y el Patía, generado a partir de este proceso de cimarronaje incipiente que aquí se explica y a cuyo agreste territorio también llegaron esclavos cimarronados desde la región de Citar del actual departamento del Chocó.

Los esclavos huidos de la zona andina del Gran Tolima, al igual que del hoy Chocó, son los que llegan primeramente a la bota caucana y del Río Patía, donde se constituyeron los primeros y escasos palenques en el sur de Colombia, incluso contemporáneos o anteriores al palenque de San Basilio en Cartagena. Finalmente, estos esclavos fugados y libertos, llegan a las fronteras del Mar Pacífico en lo que hoy es el departamento de Nariño, especialmente a Barbacoas, emporio minero y a lo que hoy se conoce como San Andrés de Tumaco. Tumaco y Barbacoas son, definitivamente, un enclave minero de la colonia en el Pacífico Colombiano (Siglo XVII).

Tumaco y Barbacoas se convierten en la cepa del Bambuco. Posteriormente, en los años 60, se le llamó Bambuco Viejo...

De todas las migraciones internas y movimientos de la diáspora africana con los esclavos, se gestan en cada región diferentes expresiones de estos pueblos, a pesar de la lejanía respecto de su lugar de origen. La expresión musical por supuesto se vio atravesada por la influencia africana en conjunción con la americana. Por ejemplo, a mediados del Siglo XVIII ya existían Marimbas en los asentamientos mineros en Barbacoas. Se cuenta de la existencia de relatos sobre cómo los sacerdotes llegados con los esclavistas recogían las marimbas de entre los pueblos mineros, asentados en el curso medio y alto del río Barbacoas y las quemaban en “satánicas fogatas”. Igualmente, esto se dio en los ríos Yurumanguí y Timbiquí, donde los sacerdotes bajo juramento de confesión le exigían información a los feligreses respecto de qué personas tenían marimbas en el pueblo. Luego, acompañados de policías que el sacerdote mismo nombraba en el nombre de Dios, decomisaban las marimbas, bombos, cununos, guasás y los lanzaban al río. El Padre Mera se atrevió a darle a cada tabla de la marimba un nombre de diablo (Mina, 1975.). El Padre Bernardo Merizalde del Carmen, condenó despiadadamente esta diabólica práctica que tenían los negros de tocar la marimba. (Marizalde del Carmen, 1921).

No obstante lo anterior, Tumaco y Barbacoas se convierten en la cepa del Bambuco. Posteriormente, en los años 60, se le llamó Bambuco Viejo (del pacífico colombiano). Esta música, que no tenía coreografía, inicialmente se desarrollaba en bailaderos, que podríamos asimilar hoy, y guardando las proporciones, a los clubes sociales de baile; donde la gente se reunía los fines de semana a departir, socializar y celebrar todo tipo de actos sociales y eventos vernáculos, incluso algunos arrullos a sus santos patronos, como en algún momento planteó el Profesor Alexander Tenorio. Al referirnos aquí a bailar, debemos visualizar a la gente moviéndose al ritmo libre de las melodías emanadas de los instrumentos que acompañaban el delirar de la sonora marimba y el acompañamiento de los bombos, voces, cununos y guasás. Uno de los bailaderos de bambuco viejo en Buenaventura era el del sitio conocido como “Chambelona”, ubicado en el sector del hoy barrio Pueblo Nuevo.

La profusión de la Marimba como instrumento emulo o derivado del Balafón en el Pacífico colombiano, la llevan a cabo los esclavos libres, fugados (Cimarronados) y los esclavos libertos que habían adquirido su libertad mediante diversas estrategias.

Tal es el caso del esclavo liberto José de los Santos Romero en 1845, en el río Napi del departamento Cauca, quien logró comprar su libertad antes de la ley de manumisión de 1851 del Presidente de la República José Hilario López.

Por otra parte, la reconstrucción de la cultura material a través de la marimba la realizan los afrodescendientes, abstrayendo su legado guardado en sus memorias y reemplazando la madera del bambú por otras especies maderables de similar sonoridad y resistencia, como la palma chontadurillo, chonta, chontaruro y de otras 17 especies de palmas que existen en el territorio boscoso, húmedo y fangoso del pacífico colombiano. Igualmente, las sonoras calabazas del Balafón son reemplazadas por carrizos de guadua. La palma más comercial por su fácil acceso y consecución para la fabricación y/o construcción de la marimba, es la chonta, por ello siempre se está hablando de su majestad la Marimba de Chonta.

Es importante resaltar aquí otro instrumento clave para el desarrollo del ritmo que denominamos Bambuco Viejo: El Balafón. Instrumento tocado o interpretado básicamente por hombres, ya que en las culturas africanas los instrumentos musicales son interpretados de acuerdo al nombre del mismo. Dado que el Balafón es masculino, lo deben tocar hombres y no mujeres. El Balafón está clasificado como un xilófono pentatónico y a nivel local en África se le denomina *Ncegele*. Las teclas o tablillas se construyen de madera tallada de bambú y los elementos de resonancia son calabazas. Al igual que a la marimba de chonta, la UNESCO lo declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2011, en Malí, Burkina



Balafón P-12. 12 tablas: Un octeto y medio. Percusión Africana. (2020). [Fotografía]. Recuperado de <https://www.percusion-africana.com/>



Balafón P-16. 16 tablas: dos octetos. Percusión Africana. (2020). [Fotografía]. Recuperado de <https://www.percusion-africana.com/>



Balafón Burkina Faso P-20. 20 tablas: dos octetos y medio. Percusión Africana. (2020). [Fotografía]. Recuperado de <https://www.percusion-africana.com/>

En Buenaventura se crean bailaderos cuyas melodías musicales eran interpretadas por músicos de marimbas en vivo a ritmo de Bambuco viejo.

Faso y Costa de Marfil. Tanto el Balafón como su réplica en Colombia y América, la Marimba, pueden encontrarse fabricados y/o contruidos desde 12 tablas en adelante.

Con ese instrumento se interpreta el Bambuco, ritmo de origen esclavo (Escala 6x8). Hay en este punto una discusión con los académicos folcloristas en Colombia, que no aceptan ni reconocen este ritmo como identidad de ascendencia africana. Así lo manifiestan en la *Revista Nacional del Folclor Colombiano* (1950), en donde pareciera prevalecer una negación a la identidad cultural de los negros en Colombia, respecto de este asunto plantean que el Bambuco que “existe” es únicamente de origen andino, interpretado con músicas de cuerda; reconociéndolo como herencia Española apropiada por los Indígenas y desarrollada por los mestizos de la naciente burguesía colombiana. A raíz de esta conceptualización del ritmo, que podría incluso señalarse de racista, segregacionista y cargada de una absurda invisibilidad étnica y cultural, los gestores culturales de finales de los años 50 del siglo pasado toman valientemente la decisión de anexarle al Bambuco la palabra “viejo”, con la única y clara intención de ratificar que esa expresión era anterior y lógicamente más antigua que la versión andina impositiva que pretendía arrancarles y arrebatarles el nombre de Bambuco. Además de anexarle la palabra viejo al Bambuco, surge la primera coreografía asociada al Bambuco viejo creada por el gran maestro tumaqueño Agustín Francisco Tenorio.

Así, a este Bambuco se le crea coreografía y empieza a extenderse, especialmente hacia el norte (Cauca, Valle del Cauca y costa chocoana) de Colombia, haciendo casa o estaciones históricas definitivas en Guapi, Timbiquí y finalmente tomando como epicentro en lo que hoy es el distrito de Buenaventura; subiendo por las costas chocoanas hasta los límites con Panamá. Asimismo, este ritmo musical se despliega de Tumaco hacia la frontera con Ecuador como resultado del proceso de movilidad social, por lo que el Bambuco llega esporádicamente por pescadores que se radican en las playas que quedan en las estribaciones finales de los ríos, llegando al pacífico caucano, valluno y chocoano. En Buenaventura se crean bailaderos cuyas melodías musicales eran interpretadas por músicos de marimbas en vivo a ritmo de Bambuco viejo.

Según narra el Licenciado Alcides Carabali (1946), el Maestro Romilio Rodríguez crea el primer grupo de danzas que se conoce en Buenaventura, al que llamó “Estrellas del Puerto”, del cual hizo parte la Señora Mercedes Montaña De Angulo. Con este grupo se realizaban las famosas Tertulias en Radio Buenaventura. Más tarde llega a observar un ensayo del grupo, uniéndose posteriormente al mismo el Maestro Teófilo Roberto Potes Moreno. El Grupo “Estrellas del Puerto”, al poco tiempo de la llegada del Profesor Teófilo Roberto Potes Moreno y por razones aún desconocidas, se desintegra. Curiosamente la mayoría de sus integrantes, entre quienes se encontraba Mercedes Montaña, se quedan con el Profesor Teófilo Roberto Potes Moreno y conforman un nuevo grupo llamado “Acuarelas del Pacífico” (1948). En este último, las integrantes que venían del Grupo Estrellas del Puerto, estructuran las coreografías de cuatro danzas: *Bunde*, *Jota Chocoana*, *Juga* y *Bambuco Viejo* y con estas danzas el grupo Acuarelas del Pacífico, a cargo del Profesor Roberto Potes, recorre todo el Departamento del Valle y asisten a las primeras ferias de Cali.

Por situaciones de manejo administrativo presentadas al interior del grupo Acuarelas del Pacífico, la profesora Mercedes Montaña es la primera en salir del grupo. Posteriormente, en compañía de Fermín Ríos, fundan el grupo de “Danzas Folclóricas del Pacífico” entre 1955 y 1956. La madrina y quien le da el nombre o bautiza al grupo es la Miss Universo Luz Marina Zuluaga, con el apoyo

...el Patacoré representa un ataque, una epilepsia que le sucedió a alguien que no se murió, que se curó y vino la reproducción del evento para que la sociedad lo apropiara.

del otro padrino del grupo, el maestro y dramaturgo Enrique Buenaventura.

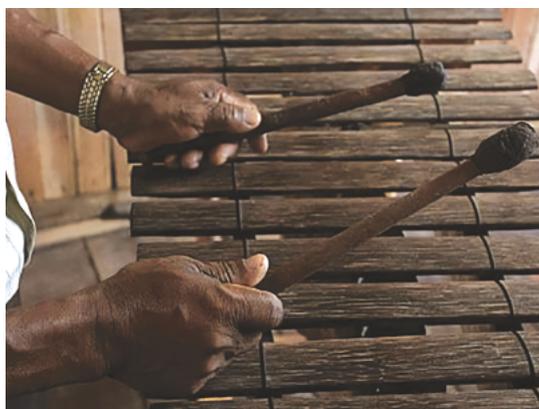
De esas agrupaciones y ejercicios folclóricos surgen algunas particularidades rítmicas. Es así que el Bambuco Viejo presenta tres tipos de tonalidades o ritmos musicales: el Bambuco Marabajeño, el Bambuco Fiestero y el Bambuco Viejo propiamente dicho.

El Bambuco Fiestero era un ritmo elegante que se dedicaba básicamente a la fiesta, al matrimonio, a los cumpleaños, etc. El Bambuco Marabajeño es el que nace de esas tonalidades de faenas asociadas a la reproducción cotidiana de nuestra gente, asociado a la pesca, minería, rocería, siembra y cosecha.

A esas tres tonalidades del bambuco se le asocian tres melodías: el Pango, el Berejú y el Patacoré. En los procesos investigativos se destaca que el Patacoré representa un ataque, una epilepsia que le sucedió a alguien que no se murió, que se curó y vino la reproducción del evento para que la sociedad lo apropiara. Entonces la música que se le adapta del Bambuco Viejo al Patacoré es producto de la aceleración que presenta el cuerpo dentro del ataque, de la enfermedad: “*Ya me va coge el patacoré, si me coge en el agua me va a jode*”, porque en un ataque como este conocido como patacoré, si la persona cae al agua se ahoga.

El Pango o Pangorita también tiene su asociación. Pangara es un africanismo, que desprende varias cosas, depende del sector o dialecto africano al que se asocie. En kikongo mandinga, panga no es la canoa

Se dice que la palabra “Curru” proviene de cununo, el cual es uno de los instrumentos de percusión que acompañan la interpretación de la música y la palabra “Lao” obedece a los círculos que conforman y construyen los bailadores o danzarines, optando por la posición de lado (hombro con hombro).



Marimba de chonta. Anónimo. (2020).
[Fotografía]. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/12/02/nota/5275146/marimba-patrimonio-inmaterial-humanidad>

como nosotros la conocemos en el pacífico. Panga es un machete, un cuchillo cortante, que también se asocia a una canoa pequeña donde se desplaza la gente Afrodescendiente en los ríos y los esteros, también hombres, mujeres y niños, pues desde que nace se acostumbra a ponerle un apodo o “chapa”; un sobrenombre amigable como panga o Pangorita, que es una mujer pequeña, robusta y hermosa pero no de alta estatura.

Igualmente “Pangora” es el tema musical de una producción audiovisual del Ministerio de Cultura, en el proceso de reconocimiento de la Marimba y los cánticos del Pacífico como Patrimonio Universal de la Humanidad.

Es importante aquí señalar que al anexarle la palabra viejo al Bambuco, surge la primera coreografía asociada al Bambuco viejo, creada por el maestro Agustín Francisco Tenorio. Es entonces cuando surge dentro del folclor la figura de gran relevancia por sus aportes al proceso: el maestro Teofilo Roberto Potes Moreno quien tomando como referencia la coreografía ya existente del Bambuco Viejo, crea con sus amplios conocimientos y sus habilidades como etnógrafo empírico; observando los movimientos de entrada y salida de las olas a los “bajos” y playas, asociadas a las faenas diarias del vivir del hombre del pacífico colombiano, resultando en la producción de esa majestuosa danza y baile: el Currulao.

El maestro Potes crea la danza del Currulao y esta se desarrolla con las mismas tonalidades rítmicas del Bambuco Viejo. Con la misma musicalidad del Bambuco Viejo, demostrando a los folclorólogos, a Colombia y al mundo que el Pacífico colombiano sí tiene una identidad cultural musical y danzaria propia, cuya trascendencia, cincuenta años después de esa ancestral manifestación, se convertiría en Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

La palabra Currulao, con la que el profesor Potes llamó a esa excepcional coreografía, no posee un

Marimba de chonta de 12 tablas: un octeto y medio. Marimba Palma Chonta. (2020). [Fotografía]. Recuperado de <http://marimbapalmachonta.com>



...el maestro Potes mide y enfrenta a esa sociedad cultural sumida en una supremacía étnica y cultural frente a lo Afro.

significado preciso. Se dice que la palabra “Curru” proviene de cununo, el cual es uno de los instrumentos de percusión que acompañan la interpretación de la música y la palabra “Lao” obedece a los círculos que conforman y construyen los bailadores o danzarines, optando por la posición de lado (hombro con hombro).

Es necesario señalar aquí que la importancia histórica de Teófilo Roberto Potes Moreno radica en el hecho de haber tenido la valentía y la astucia académica de, sin un título universitario, enfrentarse a los gurús del folclor colombiano de la época. El maestro Potes tenía ya un buen recorrido de formación empírica; terminó su bachillerato en el colegio Santa Librada de Cali. Cursó hasta sexto semestre de medicina en Bogotá, hasta que su protector y patrocinador se vio imposibilitado para seguir apoyándolo.

Dicen sus amigos contertulios y contemporáneos, que el maestro Teófilo aprendió a hablar más de cuatro idiomas, fue profesor de varias instituciones educativas, incluso de Jardines Infantiles formando bailadores desde muy temprana edad (1967). Uno que lleva su nombre: *Jardín Infantil Teófilo Roberto Potes*, ubicado en el barrio Borrero Llano o el Jorge en Buenaventura. Su dominio de la lengua francesa e inglesa le permitió ser reportero de la revista americana *National Geographic*. También hablaba varias lenguas nativas indígenas de la región. El gran Teófilo trabajó en la Biblioteca del Estado de New York en Estados Unidos de América, donde conoció a la grande y célebre Bailarina Isadora Duncan. A pedido de esta viaja a Sao Paulo, Brasil. A su regreso de Brasil, Potes crea el conjunto de músicos y danzas folclóricas de Marimba “Los de la Bahía de la Cruz”, auspiciado y patrocinado por la otrora Empresa Puertos de Colombia. Antes de su viaje a Estados Unidos y Brasil, el profesor Potes había creado otros grupos de danzas, entre ellos el grupo Infantil “Estrellitas del Pacifico” en 1967, en el Jardín Infantil que hoy lleva su nombre en el barrio el Jorge de Buenaventura (Urbanización Borrero Llano). Armado con todo este bagaje el maestro Potes mide y enfrenta a esa sociedad cultural sumida en una supremacía étnica y cultural frente a lo Afro.

El mensaje que se transmite mediante la coreografía del Currulao es lo más sublime y completo que existe, diametralmente opuesto al sistema esclavista, como resistencia y resiliencia.

CONCLUSIÓN

El Currulao en su esencia creativa no es música, sino danza y baile al mismo tiempo, el cual, al igual que el Bambuco Viejo, no pierden su semántica. El mensaje que se transmite mediante la coreografía del Currulao es lo más sublime y completo que existe, diametralmente opuesto al sistema esclavista, como resistencia y resiliencia. Cada paso, cada trance, cada puntada, cada “condongueo” y cada “condongoneo”, es un mensaje directo a la sociedad y a ese sistema del amo opresor, diciéndole que nunca lo sometió ni mental ni espiritualmente a la esclavitud. Hasta dicho análisis y creación llega la profundidad del pensamiento del gran maestro Teófilo Roberto Potes Moreno. Por eso se puede concluir que, para hablar de los orígenes del Bambuco Viejo y su majestad el Currulao, es obligación estudiar a Agustín Francisco Tenorio, Mercedes Montaña Raujo de Angulo y Teofilo Roberto Potes Moreno.

BIBLIOGRAFÍA:

- Mina M. (1975) *Esclavitud y libertad en el Valle del río Cauca*. Cali: La Rosca.
- Friedemann, N. S de. y Whitten, N. Jr. (1974) *La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano. Un modelo de adaptación étnica*. Bogotá: Revista Colombiana de Antropología. Vol. XVIII. N.º 1.
- Okón E.U.. (1989) *Historia de la esclavitud negra en las américas y el Caribe*. 2^{da}. Edición. Buenos Aires: Claridad.
- West, R.C. (1952) *Colonial Placer Mining in Colombia*. Louisiana State University. U.S.A. Baton Rouge.
- Zuluaga, F. (1988) *Guerrilla y Sociedad en el Patía. Una relación entre el clientelismo político y la insurgencia social*. Cali: Colciencias, Universidad del Valle.
- Romero, J, P., E, J. *Folclor, Resistencia, Identidad y Cultura (Formación cultural del Pacífico colombiano)*. En edición.
- Romero, Mario. 1991. “Procesos de poblamiento y organización social en la costa Pacífica colombiana” En: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. N.º 18-19. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Varney, John. (2001) *An introduction to Colombian bambuco*, Austin: Latin American Music Review.
- Merizalde del Carmen, B. (1921) *Crónicas de 1921*. University of Texas press.

Guillermo Payán Archer, poeta marinero



J. Mauricio Chaves Bustos

Escritor de poesía, cuento y ensayo. Coautor de varios libros de temas históricos, literarios, sociológicos y folclóricos. Creador, director y guionista del programa radial *Don Quijote y la Música*, emitido por UN Radio, emisora de la Universidad Nacional de Colombia. Colaborador en revistas académicas y literarias. Invitado a múltiples escenarios como conferencista y a diversos recitales poéticos.

RESUMEN

Guillermo Payán Archer es poseedor de una obra poética que lo vuelve imprescindible en los análisis serios de nuestra literatura nacional, de aquella que encuentra la profundidad y la hondura en la provincia colombiana, saliendo de los centros que desconocen las periferias para así tejer, realmente, el andamiaje de nuestro quehacer literario constante y en ocasiones también disonante, lo cual lo vuelve aún más rico y expresivo, como fue la voz de este poeta nacido en Tumaco, Nariño, y cuyas impresiones lo marcaron profundamente para asimilar su puesto de poeta navegante, poeta del mar y de las negrerías. En este ensayo buscamos re-encontrar esa sensibilidad y el compromiso de un hombre que hizo de la palabra poética y desde la dirección de varios suplementos literarios todo un velero que sigue zarpando desde nuestros puertos para volver con la experiencia del viaje pretendido y buscado.

Palabras clave: Payán Archer, poesía, pacífico, literatura, viajes.

ABSTRACT

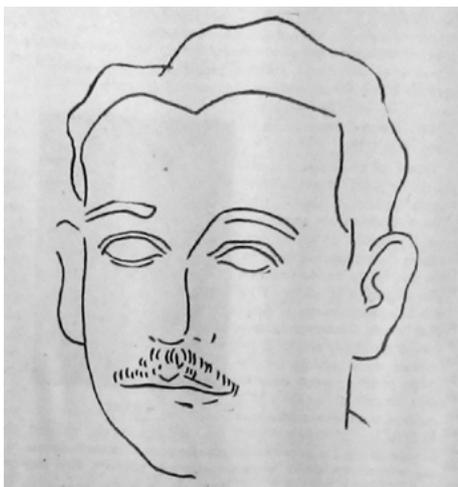
Guillermo Payán Archer is the owner of a poetic work that makes him essential in the serious analysis of our national literature, one that finds depth in the Colombian province, leaving the centers that do not know the peripheries in order to really weave , the scaffolding of our constant and sometimes dissonant literary work, which makes it even richer and more expressive, as was the voice of this poet born in Tumaco, Nariño, and whose impressions deeply marked him to assimilate his position as a navigating poet , poet of the sea and the negrerías. In this essay we seek to re-find that sensitivity and commitment of a man who made the poetic word and from the direction of various literary supplements a whole sailboat that continues to sail from our ports to return with the experience of the intended and sought trip.

Keywords: Payan Archer, poetry, pacific, literature, travel.

“Llegar a puerto seguro, descansar en la rada, mirar la luz del faro, acariciar un cuerpo de mujer y volver a seguir navegando con la mano firme sobre el timón de mando y la mirada puesta en el lejano horizonte y en la cruz del sur”.

— *La bahía iluminada* (1944)

Artículos



Caricatura de Guillermo Payán Archer, aparece en el semanario bogotano *Avante*, publicado el 25 de septiembre de 1948, aparece sin autor, aunque, por el trazo, nos inclinamos por pensar que es obra de Jorge Ruiz Linares, caricaturista de la época.

INTRODUCCIÓN

Vivimos inmersos en el tiempo, a él nos abocamos, en él nos desenvolvemos, nos marca la pauta de la vida y de la muerte, no sin razón Einstein dijo “Un ser humano es parte del todo que llamamos universo, una parte limitada en el tiempo y en el espacio” (Dávila, 2005, p. 265), que puede ser la frase de un poeta, ¿por qué no? Ahí, como posibilidad siempre presente, está la trascendencia, esa lucha constante de la humanidad por dejar constancia de su existencia, desde las delicadas manos de un niño en una caverna hecha hace miles de años, hasta la de la bota de Armstrong en la luna. Por eso siempre celebramos a nuestros poetas, a nuestros artistas, a todos aquellos que brillan aún con su luz en el firmamento, así su existencia, como en la relatividad, haya cesado.

Es el caso del poeta navegante de mares Guillermo Payán Archer, quien con su palabra sintiente y metafórica, nos labró un sentir estético desde la poesía, ahí está él, en sus libros, línea tras línea, palmo a palmo, seguimos recorriendo ese mar que lo vio nacer y que lo vio morir, en lugares distantes de una misma patria, hermanados así en la constante de una vida como fue la suya, el Pacífico con la que abrió los ojos y el Atlántico con los que los cerró para siempre. El 1 de enero de 2021 conmemoramos los 100 años de su nacimiento, de su andar como un cantor de gesta por el mundo, cantando las olas del mar, añorando a la Sulamita y reverdeciendo en cada átomo de verde que se le asomara.

Su vida, tan necesaria describirla para reconocernos humanos, demasiado humanos, como lo afirmaba el primer crítico de Occidente, F. Nietzsche (2019); la búsqueda de su esencia poética, concretada en sus poemas, en sus sonetos, en su vida que fue también una quimera de gustos y viajes; y también su prosa, especialmente sus cuentos, donde se vuelve una especie de cronista de ese litoral recóndito, como lo bautizó sabiamente Sofonías Yacup, y donde en cada cuento hay una historia de la humanidad.



En Ceniza viva. Payán, G. (1993).
[Fotografía]. Archivo propio.

HUMANO, DEMASIADO HUMANO

El escritor Guillermo Payán Archer, nació en el puerto de Tumaco, Nariño, el 1 de enero de 1921, ese es el inicio, el germen de quien siente el mundo por primera vez y siente el arrullo de nanas negras, de voces ancestrales que dan girones en las palmeras y vuelven renovadas, donde el tiempo es siempre nuevo. Nacer ahí fue su privilegio, sus ancestros habían llegado al Telembí, cuando todo esto era el Cauca Grande, pero procedía de casta libertaria, del Valle del Cauca, donde las ideas independentistas cuajaron recién iniciada la gesta patriota; atraídos por el oro, Barbacoas fue el centro donde sus antepasados empezaron a fundar pueblos y a escarbar montañas. Luego, los negocios de la tagua y de las maderas los llevaron a Tumaco, donde nació y donde aprendió a amar toda esa amalgama de colores y de aromas que se vierten desde cualquier rincón de La Perla, ese mar que preñó sus retinas,

Y un pez de rosa y plata con los ojos abiertos
aprisionando un paisaje de luces submarinas,
con la boca sangrante y desgarrada
y en su espejo de escamas
la luz verde y azul del mar...

Siendo él ese pez que quedó aprisionado de sí mismo en sus recuerdos primigenios, porque el poeta vuelve siempre a su origen, es la condena por servir como profeta y como amaute. Tumaco, el Pacífico nariñense, ahí, clavado en su pensamiento y en su corazón,

...el germen de quien
siente el mundo por
primera vez y siente
el arrullo de nanas
negras, de voces
ancestrales que
dan girones en las
palmeras y vuelven
renovadas, donde el
tiempo es siempre
nuevo.

por eso es su Bahía Iluminada, como una metáfora de un permanente ir siendo, por eso se puede decir de Payán Archer lo que se dice de García Lorca:

El poeta escribe para no dejar de estar totalmente allí, para estar unido a aquello que lo sustenta. Desde esa relación con los orígenes a los que uno pertenece, la escritura sería una forma de la ausencia. Eterno recomienzo del poema y la palabra, que oculta y a la vez abre, que hace de la ausencia el lugar de la posible presencia. Este descenso a lo informe seguido de la ascensión hacia la luz, que es la metáfora de toda poesía. (López, 2009, p. 91)

Por eso su nacimiento le rememora la Bahía Iluminada, es la luz que se divisa abierta con el sol canicular de El Morro o en el reflejo del plenilunio sobre el Mataje, escondida como una naranja que emerge de entre las hojas al mediodía en los esteros cubiertos de manglares o chispeante en las minas del Telembí.

Estudió derecho en la Universidad Javeriana de Bogotá, graduándose como abogado en 1945; ejerció como periodista en varios medios, entre otros en *El Liberal* de Bogotá, fundado por Alfonso López Pumarejo; en 1959 viaja a Nueva York, escribiendo para el periódico *Visión* de esa ciudad, siendo corresponsal en La Habana y en Buenos Aires; de regreso a Colombia escribió en *El País* de Cali, siendo director de las "Páginas Literarias"; fue cofundador

...la vida le jugó la hermosa posibilidad de que sus ojos se cerraran contemplando lo que había visto cuando nació.

y director de la revista *El Café Literario* en Bogotá. Fue gerente de publicidad de la Braniff International Airways para América del Sur y representante del *New York Times* en Colombia. Ocupó también algunos cargos públicos: Gobernador encargado de Nariño; Presidente de la Asamblea Departamental de Nariño; Representante a la Cámara por Nariño; Auditor de la Contraloría General de la República. Fue miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua. Su seudónimo permanente fue Pura Alegría.

Esta vida resumida en menos de 20 renglones no puede ser su vida, y claro que no lo es, estos datos permiten comprender un poco la existencia como si fuese un almanaque, pero es mucho más que eso, en los intersticios está, con seguridad, la riqueza de un hombre que fue navegante de mares. Que fue poeta y también necesitó lo material para vivir. Como si las dos cosas se excluyeran, y nunca ha sido así, no en vano el Aurelio Arturo en la cúspide máxima del ejercicio del derecho como magistrado, o el infeliz Constantino Kavafis oculto tras un escritorio, deseando los cuerpos semejantes. Por eso Silvio Villegas se queda con el Payán Archer del sensualismo, su visión no pasó del texto buscando el clasicismo, desconociendo que habitaba en él un hombre de carne y hueso, que extrajo de sus experiencias el hálito vital, que hace de la experiencia cotidiana el pretexto para que emerja en él el poeta que lo habita, por eso se llena de ínfulas para decir:

Detroit es un extraño paraíso
de nieve y llanto, de pasión y acero.
Yo vi su amor, pero mi amor no quiso
amarla en este ocaso de febrero.

Fábricas negras bajo el sol incierto,
bajo la tarde y en el alba pura,
el corazón de Henry Ford ha muerto
más "La Rotonda" en el cenit perdura.

Mas yo lo supe y yo lo sé: no encuentro
paz ni sedante para mi alma. El mundo
de mis sentidos confundió su centro.
Y la ciudad tiene un dolor profundo!

Su poema "Oda a Detroit bajo la nieve", nos permite comprender un tanto su puesta en otros paisajes, que hace suyos también, pero es también una muestra de la experiencia cotidiana del poeta, que vuelve canto su estar ahí en el mundo, al mejor sentido del *dasein* de Heidegger (2000), la experiencia que se vuelve transitiva en forma de poema, del creador que se sabe

consciente de su existencia. Por eso no es raro encontrar de estos *poietes* anécdotas que reafirman lo dicho, como cuando un periodista le preguntó por qué era poeta, ante lo cual afirmó “Vea, nací poeta, porque el que no nace poeta en Tumaco, es un bruto” (Chaves, 1996, p. 206), pero además es una invocación a esa luz primigenia que no se extingue, sino que se asume desde la propia *saudade*, la ciudad madre que comparte las entrañas y termina volviéndose también dendrita. O cuando, también en Bogotá, le preguntaron si alguna vez había ejercido su profesión de abogado, a lo que contestó: “Los soles negros” (Chaves, 1996, p. 208), el nombre de su libro de sonetos, respuesta que denota que Payán Archer asume su profesión de escritor, trascendiendo más allá de lo puramente oficioso para convertir su trabajo en un apostolado.

Payán Archer falleció en Riohacha (Guajira), el 16 de octubre de 1993, tenía que ser en el mar, aunque distante de su Bahía Iluminada, la vida le jugó la hermosa posibilidad de que sus ojos se cerraran contemplando lo que había visto cuando nació. Hombre con destino peregrino, así debió ser, por eso la elegía que escribió en memoria de su hermano Roberto (1948) es una premonición para sí mismo:

Bajo esta misma noche silenciosa,
y esta herida de amor y abatimiento,
y este espacio purísimo el viento
en donde siempre floreció una rosa.

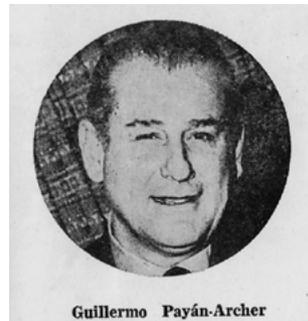
Bajo esta luz en donde cada cosa
tuvo un nuevo esplendor y un nuevo aliento
y en donde el alma de tu sufrimiento
fue tal vez por lo triste más hermosa;

Bajo esta misma estrella y esta fría
soledad, y este cielo desvelado
por la misma pasión de tu agonía.

Vengo a dejar tu corazón clavado
sobre el recuerdo, por saber que un día
quedó entre las cenizas olvidado!

Y su amigo, su gran amigo, con quien compartió copas y versos en los Cuadernícolas, Rogelio Echavarría, escribió apesadumbrado:

Guillermo aprestaba, viajero impertinente, su último equipaje, desde mucho antes de la inminencia de la fatalidad. Por algo, lo vemos ahora claro, nació en un puerto y murió en otro. Vio la luz en su bahía iluminada de Tumaco y la sombra final en el Cabo de la Vela. De las playas del Pacífico a las del Atlántico. En el mar inventaba islas, como su Gorgona, en la tierra lagos, como su retirado Guatavita. En fin, no muere un poeta más. Tenemos un poeta menos, lo que es peor que el desequilibrio ecológico aunque de ello sólo se den cuenta las estrellas. (1993)



Guillermo Payán-Archer

*Trópico de carne
y hueso.* Payán, G.
(1974). [Fotografía].

POETA DEL MAR Y DE LA ANGUSTIA

Dentro de la producción literaria de Payán Archer encontramos: *La Bahía Iluminada* (1944), *Noche que sufre* (1948), *Solitario en Manhattan* (1953), *Cinco estampas-ensayos políticos* (1957), *La palabra del hombre* (1958), *Los cuerpos amados* (1962), *Poemas de éxodo* (1971), *Trópicos de carne y hueso —cuentos—* (1974), *Los soles negros* (1980), *El mar de siempre* (1983), *La cábala y el signo* (1987) y *Ceniza viva* (1993), a más de cientos de artículos y poemas publicados a lo largo y ancho del país y fuera de él, especialmente en el periódico *El Liberal*, en el *Magazín Literario*, así como en el *Café Literario*, una apuesta colombiana para publicar a las vanguardias del país, el primer número apareció en noviembre de 1977:

En la dirección de la revista desde el primer número estaba a cargo Néstor Madrid-Malo abogado, educador, académico, dramaturgo, traductor, cuentista, ensayista, crítico literario y poeta. Entre sus obras más destacadas están: Breve noticia sobre el cuento en Colombia, Itinerario de la poesía Colombiana, Estado actual de la novela en Colombia, etc. También participó en la dirección Guillermo Payán Archer (Tumaco, Nariño 1921), abogado y poeta, cantor del mar, el amor y la muerte. Su poesía es original, humana, clara y metafórica. Algunas de sus obras son: Libros de versos, Noche que sufre, Los soles negros, La Bahía Iluminada y Selección de poemas inéditos. (Atehortúa, 2012)

Interesante en un poeta rastrear la crítica que de él se hace, de tal manera que en este aparte, a más de degustar algunos de sus poemas, veremos la recepción que tuvo su obra en Colombia. Perteneció al grupo literario denominado Los Cuadernícolas, junto con Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Rogelio Echavarría, Maruja Vieira, entre otros, buscando mostrar sus obras a través del cántico, especialmente en temas preferentes sobre la naturaleza, el sueño, la soledad, el mar; fueron románticos, pero se alimentaron con la llama vitalista, manifestando de esta forma los problemas sociales de su época, tales como la violencia, la trashumancia y la angustia frente a una modernidad que se imponía.

Silvio Villegas (1962) dice de él:

Para Payán Archer el canto ha sido el complemento de sus vicios, de sus placeres, de sus amores y de sus arrepentimientos. Nada está en su inteligencia que primero no haya estado en sus sentidos. Para él el verso no es un ejercicio retórico, sino una necesidad vital, un proceso orgánico, un mandato de la naturaleza. No escribe sino para relatarnos sus propias experiencias, para conservar una sonrisa, una mirada de mujer, una noche de fiesta, o el perfecto aroma de una tarde de amor. Este libro es su diario íntimo, notas de viaje, su propia Odisea. (p. 22)

...su poesía transcurre entre lo formal y lo informal, no en vano los Cuadernicolas son la transición entre lo que se consideraba la poesía culta y la poesía profana...

¿Y acaso la poesía no es la particular experiencia transida de humanidad? No es, ya como ilusamente pretendía anotar lo Villegas (1962), el hedonismo en el mero goce del placer, por eso su poesía transcurre entre lo formal y lo informal, no en vano los Cuadernicolas son la transición entre lo que se consideraba la poesía culta y la poesía profana, por eso, en Payán Archer, transita el verbo poético en forma de soneto o de versolibrismo; la forma le fue importante, pero más medular le fue el sentido de lo que iba poetizando.

Era la misma voz y yo sabía
que una vez me llamó desde el arcano.
En ella había todo el dolor humano
de la creación y toda su alegría.

Ahora era de fuego en la agonía
de la noche, como un temblor lejano
en el Horeb, y yo le hablaba en vano.
Tal vez me hablaba Dios y no le oía.

Era la misma voz hecha destino
y soledad y vértigo y canela,
sin principio y sin fin en el camino

del tiempo y del azar. No sé, no puedo
decir qué fue ni cómo fue. Me hiela
de pavor su misterio y me da miedo!

Este poema, titulado "Era una voz desde el Arcano" (Payán, 1979), nos permite comprender la hondura de la experiencia, que aquí parece casi mística, no para desdeñar el sensualismo de Villegas (1962), sino para comprender la hondura del pensamiento poético que lo acompañó, es la experiencia transida de angustia antes que de desespero. Poema de la madurez, que se presiente desde los primeros poemas, como en "Verdad de tu sueño", de 1948:

Dormida en el crepúsculo, una leve
línea, no más, sobre el paisaje. Y nada!
Ni el fuego de tu sangre deseada,
ni tu blancura cálida y de nieve.

¿Por qué cielo y qué luz y qué aura leve
de claridad prosigue tu mirada?
¿En qué lejano espacio aprisionada
por invisible red, tu voz se mueve?

Desnuda en el silencio, se diría
que la muerte ha cortado tu carrera
como en la flor que apenas florecía.

Y que el suelo te ha vuelto tan ligera,
que en un instante del amor podría
un ángel, levantarte, si quisiera!

1. Al pasar me saluda y tras el viento que da al aliento de su voz temprana en la cuadrada luz de una ventana se empaña, no el cristal, sino el aliento.

Es tempranera como una campana. Cabe en lo inverosímil, como un cuento y cuando corta el hilo del momento vierte su sangre blanca la mañana.

Si se viste de azul y va a la escuela, no se distingue si camina o vuela porque es como la brisa, tan liviana

que en la mañana azul no se precisa cuál de las tres que pasan es la brisa, cuál es la niña y cuál es la mañana.

— Gabriel García Márquez (1945).

Aquí el amor aparece en la mirada del enamorado que observa, como un voyerista, mientras el otro ser duerme, aquí el poeta se vuelve ligero como el viento, y esa última estrofa nos recuerda el poema de Gabo “Soneto matinal a una colegiala ingrávida” (2016)¹, donde comparte con Archer el sentirse espectadores frente a lo sintiente gustado y amado, mucho más de lo meramente sensorial, como se ha dicho ya, aquí hay levedad, hay pausa, pero hay también pulsión, vitalidad y energía que buscan salir del propio universo del poeta.

Es esencial conocer la voz del poeta, que se va transformando, conservando, eso sí, un estilo que lo va a caracterizar, en Payán Archer hay un sentimiento de saudade, de nostalgia si se quiere, que está latente, la añoranza de lo ido-perdido no dejado ir, por eso el mar resuena en su obra, aunque no lo mencione, porque es sosiego y fuerza a la vez, de ahí que, siendo un poeta viajero, entendió, quizá, que el mar le era lo único que lo mantenía conectado con lo suyo, con su esencia. Para continuar con el tema de la experiencia como posibilitante creadora, hemos escogido el poema *Agonía*, escrito en 1953 y publicado en 1962, poema que transcribimos en toda su extensión, ya que hay en él, según nuestro criterio, una profundidad filosófica donde convergen los elementos que le dan un estilo propio a su obra:



Semanario Avante. Delmar, M. (1948). [Fotografía]. Recuperado de Página Literaria.

Al cabo todo ha sido
 una cruel agonía que no termina nunca,
 que se repite ayer, hoy y mañana,
 centuria tras centuria, hora tras hora.
 La llevamos prendida en nuestra carne
 como una vergonzosa cicatriz o una llaga...
 y es cierto que una rosa nos hace sonreír
 y que una espiga recién nacida aviva la esperanza.
 Mas lo que ayer nació muere en la tarde de este día!

Agonía desde la misma hora de la razón primera
 frente a la nueva luz del Universo:
 desde la hora negra en que Caín
 manchó su diestra con la sangre del hermano;
 desde el primer gemido del hombre
 cuando besó los muslos de Pánfila enemiga;
 desde ayer, desde cuando el Profeta
 quebraba junto al muro de la ciudad
 el eco atribulado de sus lamentaciones;
 desde la última lágrima
 de Luzbel, roído por el orgullo y el rencor;
 desde la cuna hasta el sepulcro y siempre...

Siempre, como un leño en el mar,
 abandonados, de tumbo en tumbo, solitarios,
 sin meta cierta a donde llegar en la fatiga
 - pozo oscuro de amargura sin nombre,
 de hiel y de desesperanza-,
 eso ha sido el camino - el tuyo, el mío -
 desde que fui, desde que fuimos
 carne y luz y habitamos la tierra.

Agonía de Ulises, el amado, el amante,
 atado al mástil de su nave;
 agonía de Penélope tejiendo su esperanza;
 agonía de Cándido ignorado;
 agonía de Aquiles guerreando en el crepúsculo;
 agonía de Apolo que gime sobre su lira rota;
 agonía del viejo Baco primaveral y taciturno;
 agonía de Pan silbando el rudo son
 de sus amores, oculto entre la fronda.

El destino de Job no muere: el oro,
 la juventud, el sexo, la divina
 locura de la sangre, la hermosura viril
 de Adán, la hembra solícita como la Primavera,
 el poder, el respeto, el ideal de la sabiduría,
 todo, todo fue como en Job,
 sin que quedara piedra sobre piedra,

sin que quedara un sólo amigo
 con el brazo extendido,
 ni una palabra de piedad,
 ni un poco de agua fresca, ni una venda
 para estancar la sangre de todas las heridas...

Me dijeron, te dijeron cobarde y escupieron
 nuestro rostro de hombres y mataron
 nuestra fe y nuestro amor;
 cubrimos nuestro cuerpo de retazos
 y dormimos en los estercoleros de las urbes
 sin tener, nunca, donde reclinar la cabeza.
 Nadie oía nuestra súplica, nadie!
 Nadie escuchaba la melodía de nuestro cantar,
 nadie,
 —ninguna mujer—
 quiso partir en nuestro lecho su alegría.
 Fui el solitario, fuimos los solitarios,
 los eternos abandonados del mundo y de Dios.
 Fui, fuimos para todos, los eternos agonizantes!

Hasta el último fondo de esta agonía, nunca
 llega, ni llegará un destello de luz;
 nunca vendrá una voz para vencer
 estos lúgubres muros de sombra;
 ni prenderá una llama, —de nuevo,
 que enamore otra vez de tanta ceniza triste.

El mundo va muriendo, la verdura
 de la tierra, el sabor de la tierra
 tropical que anochece a lo lejos...
 El mundo, —el tuyo, el mío!—
 va muriendo, todos, todos vamos muriendo.

¿De dónde vino este dolor que nos duele en el alma,
 en el cerebro y en nuestros sueños
 de poetas, de juglares y de ángeles?
 ¿De dónde viene esta agonía
 que nunca, nunca supimos cuando se hizo presente,
 que nadie sabe —sino mi corazón—
 cómo nos mata y cómo se prolonga
 en nuestro oscuro vivir?
 ¿Quien remueve las brasas de esta hoguera
 de hiel, de lágrimas, de luto,
 de impiedad y de horror?
 Quién me hinca, —a mí, y a ti y a todos!—
 esta terrible espina
 para que muera y viva
 sin morir!

“El mundo se reveló al poeta de Tumaco, la isla jubilosa. El mundo con sus verdes y sus oros, sus corceles de viento y sus mágicas rutas. Un aro musical de olas ceñía el retazo de patria de Payán Archer y el paisaje marino sirvió de fondo a sus primeros sueños”. (del Mar, 1948)

Este poema resume esa existencia y esa experiencia compartida, es quizá donde Payán Archer se muestra más elegíaco, una premonición de lo que vivimos en este mundo de pandemias, donde los ruidos no anuncian batallas que se vuelven odas, sino desde el silencio cómplice del miedo.

En cuanto a las críticas sobre su obra, estas son infinitas, las traemos a colación porque estas permiten entender la forma en que fue asimilada su obra a través del tiempo, relativo y permisivo a veces, sobre todo cuando el olvido toma asiento de lo hecho. Desde los elogiosos, frente a un sentimiento hermanado en el espacio del nacimiento o de la muerte, hasta los que quizá no comprendieron, como Villegas (1962), que el poeta asume una voz interior, por eso es un poietes, que va tomando el dictado que siente de este universo que le habla al oído.

Meira del Mar (1948), anota sobre el libro *Noche que sufre*:

He aquí la voz nueva de Guillermo Payán Archer, alta y delgada como la luz en la mitad del día. El mundo se reveló al poeta de Tumaco, la isla jubilosa. El mundo con sus verdes y sus oros, sus corceles de viento y sus mágicas rutas. Un aro musical de olas ceñía el retazo de patria de Payán Archer y el paisaje marino sirvió de fondo a sus primeros sueños.

A veces las pequeñas cosas lo son todo. Un caracol sobre la arena, el vuelo blanco de la gaviota, una vela que pasa. Los ojos miran y se asombran. La poesía llega al corazón y el corazón se sorprende al saber que la poesía estaba allí. Y surge el poema. Así con Guillermo Payán Archer, poeta de Colombia que tiene una voz despojada de lo superfluo para decir la belleza. En “La Bahía Iluminada”, su libro inicial, el mar maravilloso, el mar de siempre, rubricó sus palabras con la línea melódica de su canto y el ángel de la poesía jugaba por las páginas llenas las manos de corales y espumas y rosa de sal. Los labios retenían, tras el verso, el sabor a menta del viento costero. Un breve, un largo silencio y Payán Archer anuncia un nuevo poemario, —“Noche que sufre”— en el cual reúne sus admirables sonetos. Ahora el mar nos será presencia viva —el poeta se ha alejado de su redonda orilla natal— sino vena subterránea. Oculto, semioculto, cruzará por el verso el recuerdo luminoso y azul de su sonrisa. Y cuando el poeta diga el amor y la angustia, el gozo y la muerte, se encenderá en el cielo del alma la estrella de los marineros. Y crecerá hasta ella la emoción! (p.4)

Voz de mujer, donde la pulsión vital aflora, no podía ser de otra manera, además, el mismo seudónimo de Olga Isabel Chams Eljach, Meira del Mar, nos da a entender ese hermanamiento que siente, formando un Cabo de Hornos de dos océanos que son uno mismo. Lo coloquial, dicen los expertos, es una de las características del grupo de los Cuadernícolas, entendemos por el término la experiencia vivida desde la cotidianidad, como los griegos, éstos observaban el mundo que los rodeaba, por eso Tumaco o Barranquilla son lugares germinales de esa experiencia llevada al plano estético en su palabra poética. En la vereda está el mundo y en la palabra su significado.

Llama la atención la crítica temprana que hace su paisano nariñense Víctor Sánchez Montenegro (1949), de Túquerres, anotando que forma parte del grupo de los post nuevos, llamados así también los Cuadernícolas inicialmente, con un rompimiento frente a los piedracielistas; anota que “se distinguen sus versos por la extraordinaria armonía dentro de un conjunto de metáforas e imágenes novedosas y excelentes. En ocasiones abusa un poco de la imaginación y sus tropos son algo acomodaticios a su elemento subjetivo, pero en general, descuella por la brillantez de las concepciones líricas” (p. 128), además anota que tiene una elevada posición social en Bogotá que le ha permitido rodearse de intelectuales que, según Sánchez Montenegro, algunos son de dudosa prosapia intelectual. Humanos, los poetas, demasiado humanos.

...había nacido en un puerto y murió en otro, del Pacífico al Atlántico, por eso se lo reconoce como el *cantor del mar*...



La rada de Tumaco.
Merizalde, B. (1921).
[Fotografía].

EN EL LITORAL RECÓNDITO

Su tema predilecto fue el mar, había nacido en un puerto y murió en otro, del Pacífico al Atlántico, por eso se lo reconoce como el *cantor del mar*; además, vivió y experimentó en carne propia los problemas sociales que aquejan al colombiano del común, sus penas fueron suyas, sus dolores los sintió como propios, máxime cuando su tierra ha permanecido en el olvido por tanto tiempo, reconocida únicamente por el narcotráfico y la violencia. Su poesía no habla explícitamente del territorio, como se vio en el apartado anterior, no tenía porque hacerlo además, ya que la poesía es simbólica, como la Ítaca de Kavafis (1983) que es y puede ser todo el mundo, el puerto desde donde se parte para llegar plétórico de experiencias.

Es en su libro de cuentos *Trópico de carne y hueso* (1974), cuya sola dedicatoria ya decanta lo que va a ser el contenido y el sentido de su libro: “A Helcías Martán Góngora, Faustino Arias y Manuel Benítez Duclerq, quienes con su poesía, su música y su palabra, me abrieron las puertas de la costa colombiana del Pacífico y me iniciaron en su belleza, en su dolor y en su misterio” (p. 7), un reconocimiento a la palabra poética de tres vates de su territorio, la palabra como potencial estético que nos reafirma, como un árbol, como un manglar, a tierra, que se sacude con el viento y se alimenta del agua sal, un recuerdo de nuestro origen primigenio.

Son 18 cuentos que nos permiten comprender ese universo que es el Pacífico, en este caso particular, el nariñense, aunque algo que resalta, es reconocer esto como un territorio común, por eso Buenaventura, Guapi, Bahía Solano, e intermedias como se dice en el lenguaje del viajero, son lugares donde se asienta el mito que va siendo relatado en estos cuentos. Además, algo que es poco común en lo que denominamos cuentos de negrerías, la advocación permanente a la raza cósmica, desde luego la presencia del negro, procedente del África, esclavizado por la ambición del

oro del Telembí y de Iscuandé, con sus dioses jamás olvidados; la presencia de los hermanos mayores, los descendientes de Tumacos, Awás y Eperaras Siapidaras, con su mitología animista, en una ilación permanente con la naturaleza, siempre parte y nunca extraídos de ella; y la presencia del blanco, a la que por herencia pertenecía el autor, pero hay una asimilación de la cultura primera que vivió, la de los afrodescendientes, de tal manera que en Payán Archer es todo ello, y esa vivencia la llevó en sus viajes, fue suya hasta el momento de su muerte en La Guajira, desde donde partió para el cosmos.

Las condiciones sociales del Pacífico, especialmente de Tumaco, son retratadas ahí, la violencia heredada, la corruptela que toma nombre propio en familias y castas que, aún hoy, siguen reinando soterradamente, como en el cuento “Trópico de carne y hueso”, que es el más social, donde la casta blanca se impone sobre los demás, despreciando el lugar donde se asentaron y se enriquecieron, la corrupción en las urnas en recuerdo de los chocorazos que aún hoy imperan e imponen gobernantes. La historia también es vista como una ucronía en el cuento “Las dos ratas”, en la medida que lo que no fue, es posible dentro de la imaginación, esa que le criticó Sánchez Montenegro a Payán Archer; hay ahí un vivo retrato de lo que fueron las guerras de los Supremos y de los Mil días y las sucesivas, con un Departamento del Pacífico que es posible en su creación, donde en Colombia gobierna Goyeneche, el célebre profesor de la Universidad Nacional que fue el candidato eterno a la presidencia de la república y cuyas propuestas rayaban en la locura; como la guerra particular, en este caso entre el Capitán José Cicerón Angulo y doña Liberata Nerete de Sequihonda, quienes resumen la vida política de este territorio. Esta cita del cuento “Esa noche hubo sangre en la frontera” resume todo lo dicho:

Como son nuestras provincias! Y hasta dónde llegó el subdesarrollo y la desgracia de nuestra costa del Pacífico. De la Cordillera Occidental hacia el centro, la ley y la justicia. De la misma Cordillera hacia el mar, el abandono, la miseria, la ignorancia, el delito impune, la arbitrariedad y el olvido. (p. 229)

En “Una nube en las aguas del Telembí” se trata, entre el erotismo y el exotismo, la cruda realidad de una ciudad de oro, donde la pobreza y el abandono imperan, como si fuese una maldición, “Pero con toda su riqueza Barbacoas era una población de mala suerte. Su riqueza no le había servido para nada útil. Apenas para el enriquecimiento de unas cuantas compañías extranjeras” (p. 304).

El cuento “El anticristo del río Tapaje”, es quizá el más surrealista, las escenas son descritas como para el guión de un cine, pero también aparece el realismo mágico, en donde se parte de una experiencia real que se vuelve irreal en el contexto del asombro, la historia de un médico que es un brujo, alguien que ha pactado con el diablo, en un sentido fáustico, para lograr lo inverosímil, como cuando cura a un mudo: “Pues le cortó la lengua al muerto y le cortó la lengua al vivo y donde estaba la lengua del vivo empató la lengua del muerto y al mes exacto comenzó a hablar como si hubiera hablado toda la vida” (p. 115).

Hay un personaje que aparece en varios de los cuentos de este libro, es “el diputado José Asunción Salahonda”, una especie de corrupto que aprovecha toda circunstancia y cualquier momento para sus fechorías, “era un cóctel de sangres, un verdadero mosaico de razas...” (p. 207), en el cuento retrata el típico caso del político que al llegar al poder se olvida de los suyos, de su madre, quien se enriquece con las ayudas que llegaron para reconstruir la ciudad después de un incendio, una premonición de un hecho real, quizá, cuando el maremoto de 1979, o una costumbre que se hizo ley.

Pero también Payán Archer recoge parte de la tradición erótica que es experiencia y arte, como en “El pájaro maldito de la mala suerte”, donde transcurre un erotismo sutil, en un sincretismo entre lo negro y lo indígena, donde el cuerpo no es satanizado ni sus sensaciones pecado. El erotismo de esa negra que se baña en el río Telembí, o de la blanca que cura a su esposo cuando se acuesta con un negro; la soledad que vive un noruego varado en Guapi, Olaf Kongsberg, quien dice que “La tristeza es una enfermedad del trópico”; la condición humana de un mentiroso que pone en riesgo la vida de su mejor amigo por ejercer su detestable oficio,

Su poesía [...] recoge, en palabras sentipensantes, su vida de marinero y de trotamundos, por eso la melancolía y el erotismo se hermanan...

son elementos constantes en su obra, de tal manera que estos cuentos transcurren con una estética que, sin jamás dejar de ser prosa, tienen apartes que parecen poemas.

CONCLUSIONES

Imposible desconocer al hombre para sobreponer al poeta, o reverenciar al poeta sin conocer al hombre. Por eso en este ensayo hemos querido mostrar parte del sustrato humano del poeta Guillermo Payán Archer, quien en su obra alimenta el espíritu andariego, así como fue su vida, llevando su experiencia al plano estético para volverla arte, palabras que permanentemente nos siguen diciendo algo a sus lectores, en sus poemas donde la palabra fluye con sus marejadas o en sus cuentos, donde la voz de denuncia, de reconocimiento del mito como un milagro, hacen que entendamos al poeta y entendamos ese territorio que es mucho más que una utopía.

Su poesía, consustancial a su experiencia, desde Tumaco, pasando por Bogotá, Nueva York o Detroit, Caracas o Panamá, recoge, en palabras sentipensantes, su vida de marinero y de trotamundos, por eso la melancolía y el erotismo se hermanan, así como la razón y la pulsión que encaran la vida y la muerte, en un eterno dualismo manifiesto también en sus cuentos, estos más telúricos, en el sentido de que ahí se asienta el sentimiento humano, lleno de contradicciones, el Pacífico colombiano que comparte un sentir común, en donde la utopía vuela pareja con la cruda realidad del día a día.

BIBLIOGRAFÍA

- Atehortúa, J. (2012) *El Café Literario*. Consultada el 1 de junio de 2020, disponible en: <https://hemerotecabpp.wordpress.com/2012/10/26/el-cafe-literario/>
- Chaves, E. (1996) *Nariño y su gente*. Pasto: Graficolor.
- Dávila, R. (2005) *El mall: del mundo al paraíso*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Echavarría, R. (17 de octubre, 1993) *Adiós a Guillermo Payán*. El Tiempo, consultado el 1 de junio de 2020, disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-242253>
- García, M. G. (Enero – abril, 2016) Gabriel García Márquez. *Arquitrave*, 62, 1-104.
- Heidegger, M. (2000) *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- Kavafis, C. (1983) *Toda su poesía*. Caracas: Miguel Castillo Didier.
- López, A. (Septiembre, 2009) *Lorca y la nostalgia del regreso al origen*. Revista Garoza, 9, 89-102.
- Meira del Mar (25 de septiembre 1948). *Guillermo Payán Archer*. Avante, Semanario de Bogotá, Página Literaria. p. 4.
- Merizalde, B. (1921) *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*. Bogotá: Imprenta del Estado Mayor General.
- Nietzsche, F. (2019) *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Tecnos.
- Payán Archer, G. (1944) *La bahía iluminada*. Bogotá: Ediciones Especial.
- Payán Archer, G. (1962) *Los cuerpos amados*. Bogotá: Ediciones Minoría.
- Payán Archer, G. (1974) *Trópica de carne y hueso*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Payán Archer, G. (1979) 4 sonetos. *Boletín cultural y bibliográfico*, Banco de la República, 16, 06, 130-132.
- Payán Archer, G. (1993) *Ceniza viva*. Bogotá: Ediciones Minoría.
- Sánchez, V. (1949) *Prólogo*. En: *Poesías de Teófilo Albán Ramos*. Pasto: Imprenta del Departamento.
- Villegas, S. (1962) *Prólogo a Los Cuerpos Amados*. Bogotá: Ediciones Minoría.

Tradiciones populares y folclor del Pacífico

Misión folclórica de 1963

Artículos



Shirley Sáenz Mosquera

Artista plástica del Instituto Popular de Cultura, con destacada trayectoria en la dirección de proyectos de investigación artísticos, culturales, producción radial y cinematográfica; ha recibido el Premio Nacional de Artes Visuales en Colombia del Ministerio de Cultura. Actualmente, trabaja para el Centro Virtual Isaacs de la Universidad del Valle como investigadora y curadora en lo relativo al Año Manuel Zapata Olivella 2020.

Fiesta de los Matachines, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

RESUMEN

El presente artículo contendrá un vasto material etnográfico sistematizado sobre *La Misión Folclórica en Guapi entre el 19 de diciembre de 1963, y el tres de enero de 1964*; realizado por el Departamento de Investigaciones Folclórica (DIF), hoy Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura de Cali¹.

Palabras claves: Misión folclórica, tradiciones populares y folclor del Pacífico, Guapi-Cauca, Museo Folclórico, festividad navideña.

ABSTRACT

This article will contain an important ethnographic material systematized on *La Misión Folclórica in Guapi between December 19, 1963, and January 3, 1964*; carried out by the Department of Folklore Research (DIF), today the Research Center of the popular Institute of Culture of Cali.

Keywords: Folk mission, popular traditions and folklore of the Pacific, Guapi-Cauca, Folk Museum, Christmas festivity.

La misión del *Departamento de Investigaciones Folclórica*, a cargo de su directora Maruja Rengifo Salcedo², fue encomendada al investigador musical y folclorólogo Octavio Marulanda³ en la dirección de la Expedición⁴, junto con los maestros: Luis Carlos Espinosa organólogo⁵ del Conservatorio Nacional en Bogotá del Centro de Investigaciones Folclóricas y Musicales de la Universidad Nacional, Cedelfin. De Delia Zapata Olivella, coreógrafa folclorista, maestra y directora de la sección de Danzas⁶ del Centro de investigaciones del IPC; el camarógrafo y fotógrafo Juan Bautista Ocampo, el electricista Jorge Sánchez, y el investigador Rafael Arboleda⁷. También concurren un grupo de técnicos auxiliares en fotografía y grabaciones como, Edelmira Massa Zapata, Berenice de Marulanda, Iván Marulanda, Lirian Marulanda, Oneida Marulanda, Jany Marulanda. Fue así, como los precursores de la investigación determinaron los factores que explicaron el origen de las expresiones de las Tradiciones Populares y Folclor del Pacífico en la *festividad navideña*, con legados negros e indígenas.

1. Carta enviada por Octavio Marulanda al señor Mario Hurtado Reina, del Comité Prodefensa de la Costa del Pacífico; en ella, Marulanda anuncia al comité el viaje de la Comisión de Investigación Folclórica. También se informan los integrantes de la comisión y se hace mención al impacto y los resultados que se esperan con esta investigación.

2. Apuntes Diversos sobre Guapi (26) Carta de la directora del IPC, Maruja Rengifo, a Octavio Mejía Marulanda, notificándole que ha sido comisionado para la excursión a Guapi y le solicita realizar los trámites correspondientes para el viaje 8 de noviembre de 1963.

3. Correspondencia (Octavio Marulanda)-4. Fechada el 27 de noviembre de 1963.

4. Correspondencia (Octavio Marulanda)-6. Se trata de una comunicación donde Marulanda solicita la confirmación del ofrecimiento de un barco para transportar a Guapi, el 19 de diciembre de ese año, a la Comisión Folclórica, fechada el 10 de diciembre de 1963.

5. Es el que se encarga de estudiar los instrumentos musicales y su tipificación. La historiografía de los instrumentos, su empleo en las distintas culturas del mundo, los aspectos prácticos de la producción de sonido y su división musical.

6. Departamento de Investigaciones Folclóricas (1960-1980). [Digitalización revistas virtuales #2]. Cali. Instituto Popular de Cultura. Pág. 7.

7. Correspondencia (Octavio Marulanda)-3. Se trata de la continuación de la carta enviada por Octavio Marulanda a Óscar Martán Góngora el 27 de noviembre de 1963, con el fin de confirmar la disponibilidad de un barco que traslade a la Comisión Folclórica rumbo a Guapi. En este documento, se anexa una lista de los catorce pasajeros que componen la comisión y que viajarían de Cali a Guapi el 19 de diciembre.

Cuna para elevar el niño en la Balsada, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.



GÉNESIS AFRODIASPÓRICA EN EL PACÍFICO COLOMBIANO

En este apartado se analiza la migración forzada de los africanos a América, en especial a Guapi (Cauca), donde los ingentes recursos mineros y agrícolas, como los que hubo en el Valle del Cauca, Patía y Mira, determinaron la traída de grandes cantidades de esclavos africanos durante la Colonia.

Este proceso de transculturalidad construyó una adaptabilidad cultural creativa en los territorios, con sus prácticas ancestrales traídas de diferentes países de África como Senegal, Valle del Níger, Volta, Gambia, Gabón, Congo, Angola y Camerún; lugares, donde, desde la antigüedad se asentaron grandes reinos dedicados a la minería, metalurgia, ganadería y agricultura⁸.

En el proceso afrodiaspórico se trazaron las rutas por el río Guapi, entendiendo los fenómenos hallados en la región, con el estudio de sus raíces y orígenes en la geografía (Zapata, Delia, 1998). De esta manera, preservaron las fronteras de las expresiones folclóricas constituidas por la comunidad negra e indígena. Estadía⁹ que les permitió entender con precisión los comportamientos de la población negra radicadas en el puerto de Guapi, en los poblados y veredas de Saija, Temuey, Chamón, Sansón, Limones, Timbiquí, Iscuandé, Guajuí, Calle Larga, Santa María, Belsitas y San Francisco. Igualmente de comunidades indígenas como los Cholos, grupo étnico de pescadores y ceramistas, los cuales recorrían las orillas de los ríos y las vegas aislados en su propio mundo selvático, y quienes poseían un sugestivo folclor literario y musical; en la actualidad han comenzado su proceso de autonomía territorial a partir de la legislación indígena (Ley 21 de 1991, Oit 169).

Desde esta perspectiva, Delia Zapata Olivella (1998) clasifica los conceptos sobre el origen de las comunidades negras en el Litoral del Pacífico, explicando que el mestizaje fue el principal requisito para la generación de la nueva sociedad.

Uno de los aspectos más resaltados por los investigadores en la zona por esa época, es que ambas culturas afro e indígena no se relacionan recíprocamente. La relación socio económica determinó el tipo de costumbres, pensamientos y actividades culturales, afrontando un medio común, el río Guapi, el cual es marco geográfico por las relaciones que se forman en los espacios ribereños estableciendo contactos mercantiles, artesanales, y simbólicos con los grupos humanos.

8. Estos pueblos están ligados lingüísticamente conformando la llamada cultura Yoruba. Entre los imperios que florecieron en la antigüedad figuran los reinos como Benín, Ife, Oyo y Chad. Ellos comprendían multitud de etnias, entre las cuales las más destacadas eran los Mandingas, los Carabalíes, Lucumíes, Minas, Araras, y Balantas; muchos de cuyos descendientes conservan todavía entre ellos sus gentilicios en el Valle del Cauca.

9. En dos telegramas fechados el 24 y 27 de diciembre de 1963, respectivamente. El primero va dirigido a Maruja Rengifo, y es firmado por Octavio Marulanda. En él informa que la excursión está trabajando y solicita diez rollos de 16 mm para filmación y 3 rollos Kodacolor. En el segundo, enviado por Maruja R. a Octavio M. al Hotel María Palma de Guapi, la directora del IPC responde con los insumos pedidos y envía un saludo de navidad y año nuevo.



La música, los músicos y los instrumentos musicales: Familia Torres, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

COMISIÓN INVESTIGATIVA FOLCLÓRICA; GUAPI EN NAVIDAD

En la curaduría de los ocho documentos anejados por Octavio Marulanda, de la Alcaldía Municipal de Guapi de noviembre 10 de 1963, encontramos una descripción de la historia, la geografía y otras informaciones de dicho municipio, como la lista de “hombres notables”, entre los que se encuentran ingenieros, abogados, químicos, odontólogos, agricultores, militares e intelectuales entre otras personalidades; así como todos los colegios y escuelas; se enuncia que el principal medio de transporte es fluvial, y que el municipio está dividido en parroquias, además que su riqueza es el oro y la agricultura.

Los límites son descritos con precisión y soportados con leyes, decretos y ordenanzas que a lo largo de la historia han configurado legal y políticamente el municipio de Guapi. Hay una mención a los Distritos de Timbiquí y San Miguel López de Micay, con igual exactitud describen y explican la legalidad con la que fueron constituidas las tres ciudades. El documento presenta un conteo de población, que informa que Guapi cuenta en ese momento con 13.940 habitantes, Timbiquí 9.719 y López de Micay 10.249. Algunas páginas están dedicadas a denunciar las carencias de la región, como la ausencia de restaurantes escolares que generan desnutrición y la falta de infraestructura donde explícitamente llaman la atención al gobierno nacional.

En este contexto, la comisión investigativa encargó la investigación así: las manifestaciones musicales a cargo de Luis Carlos Espinosa; las dancísticas a Delia Zapata Olivella; y el teatro folclórico, el habla popular y las artesanías a Octavio Marulanda. Esto en la zona negro-indígena de Guapi, Cauca.

Medios de transporte de Comunidad Indígena Los Cholos, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.



En el comentario de la *Música* hecho por Luis Espinosa clasificó los ritmos en: *Alabaos* como elementos que constituyen la funebria del sistema religioso afro, es un género vocal con connotación de espiritual negro. *Las Canciones de Boga*, que representan las relaciones espirituales a través de los cantos del sujeto con la cotidianidad y circunstancias de trabajo, con coplas octosílabas, y que frecuentemente se asocian a ritmos de danza como el currulao. Y los *Arrullos*, entendiéndose por ritmos sacros destinados a las celebraciones cristianas de navidad. También, encontró algunos indicios de la Asimilación de Formas Musicales de Origen Blanco y hallaron expresividad original en la Música Indígena de Los (indios) Cholos, que hacen alusiones a temas de magia y exaltación de los antepasados.

En cuanto a las manifestaciones dancísticas y coreográficas, Octavio Maluranda y Delia Zapata Olivella, la precursora recupera los ritmos y las coreografías: Bambuco viejo, Arrullo, Juga, Bunde, Bosto, Polka Brincadita,



Teatro Folclórico: Matachines reunidos en el parque, 28 de diciembre día de los santos inocentes, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

Pasillo; comentaron acerca de las *Danzas de Carnaval*, que se ejecutaron del 25 de diciembre y el 6 de enero, dando un lugar especial a “Los Matachines”, “Los Negritos” y al “Hojarasquín de Monte”, “el Taita Puro”; como manifestaciones de lo sagrado y lo profano, que reconstruyen las festividades guapiereñas que son particulares dentro de la amalgama de las culturas afrodiásporico como las Loas. Estas son deidades africanas en el contexto de la espiritualidad, ellas intermedian en el ser humano y en el vínculo que existe en el culto sagrado para que los desastres de la naturaleza no lleguen a los territorios, asimismo para rogar por la armoniosa convivencia que produce la vida manteniendo la armonía ontológica entre las diversas esferas del universo. Esto es una obligación moral fundamental del “Muntu”.

La autora narra desde este contexto la espiritualidad de las comunidades afroguapiereñas, con el objetivo de comprender lo real, que resignifica el territorio desde la praxis sociocultural y religiosa. En ese sentido, las prácticas culturales incluyeron las fiestas, la tradición oral, la religiosidad, la funebria, los velorios y otros ritmos dancísticos. Estos se constituyen en el “Muntu” que es la fuerza vital que interactúa con el sistema mundo vida de los afros en la región del pacífico colombiano. “Muntu” proviene de lenguas africanas bantúes y expresa la noción general del ser, elemento que designa un ser con inteligencia y voluntad. En este tipo de filosofía no existe un ser aislado, ello implica relacionarse con el mundo natural y el mundo espiritual. Esta ideología fue traída a América latina a través de la trata transatlántica de esclavizados y otros grupos culturales de la diáspora en las regiones de Guapi, Saija y veredas aledañas.

En lo referente al comentario del *Teatro Folclórico* hecho por Octavio Marulanda, él hace una descripción y lo expone como:



Delia Zapata Olivella en Río Guapi, rumbo a comunidad Indígena Los Cholos, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

Supervivencia de los instintos representativos de los cultos propios de las culturas negras, fusionando los ritos de fecundidad, de las cosechas, de la magia, con los ritmos ancestrales como las jugas, los currulaos, que conservaron valores de gregarios de afirmación colectiva de la fe y de la oportunidad para representar los dramas de los procesos de esclavización como se denota en la representación “cuadro de los esclavos” dirigida por Domingo Obregón. (IPC, 1964, p. 6)

Y del *Habla Popular* lo explica como la forma de construcción del lenguaje en la región, definido como:

Las gentes allí han venido acumulando modismos de un dialecto que presenta diversos toques de transculturación [...] Como en casi todas las comunidades negras de América la tradición que pudiéramos llamar “literaria” tiene una base oral, en la cual se entremezclan lo cotidiano, lo episódico y lo fantástico como en los “cuentos” y “leyendas” se reproducen en boca de los ancianos con la misma frondosidad de años atrás. Como Mercedes Beltrán de 92 años, sus cuentos eran para dormir niños, a don Felipe Velasco de Batán de casi 80 años, con relatos con personajes humanos de vistosa teatralidad, a Pastor castillo, poeta espontáneo y trovador. (IPC, 1964, p.6)

Y por último las Artesanías comentadas por Octavio Marulanda, donde afirma que las comunidades negras e indígenas comparten equitativamente los conocimientos, innovaciones y prácticas tradicionales con las demás culturas. Durante centenares de años han protegido y utilizado los recursos tecnológicos, biológicos de conformidad con sus prácticas culturales tradicionales que son compatibles con las exigencias de la conservación y la utilización sostenible. Esto permite la supervivencia cultural, es necesario aclarar que para las comunidades es una obligación la utilización, la conservación de los conocimientos, las innovaciones y las prácticas; de ello depende la conservación de la identidad cultural, siendo la base que las sustenta.

Artesanías, elaboración de adornos para Balsadas, sombreros de hojas de árbol Castaño, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.



10. Marulanda, Octavio.
Departamento de
Investigaciones Folclóricas
(1964). Expedición a Guapi,
diciembre 1963-1964 por: Música.
Guapi Cauca. Instituto Popular
de Cultura. P. I.

CATÁLOGO GENERAL¹⁰ 1, 2, 3 y 4

El Catálogo General de las grabaciones realizadas durante la excursión a la región de Guapi (Cauca) resguardado en el Instituto Popular de Cultura, contiene la descripción de 16 cintas de audio y video clasificadas sobre música, relatos, cuentos, reportajes, registro de la creación de instrumentos y cánticos. Con el orden del título en las siguientes categorías: N.º de carrete, Velocidad, Título y Algunos Detalles. El documento detalla los contenidos del material en el que hay como el Conjunto “litoral del Pacífico” con sus instrumentos y ritmos musicales utilizados. Refiere a fragmentos especiales para filmación, coreografía y análisis de las danzas. Cuentos y reportajes, coplas y décimas. Cuentos décimos, reportaje musical L. Torres y J.A. Torres.

Reportaje y película documental a los Cholos detalles de su vida y costumbres en cinta magnetofónica N.º 22 Pista 1 Medida 7.5 del 26 de diciembre de 1963 que trata sobre el Habla Popular, La Música y los Instrumentos Musicales, Literatura Popular, y la Artesanía, son unas de las prácticas ancestrales de los cholos, entrevista a Demetrio Mejía curandero y hechicero, y su familia de Guapi. Cantos o versos de Bogas. Cantos de Boga, Albaos y Arrullos. Alabaos y otras canciones. Albaos de un velorio auténtico, Marimba. Arrullos del Grupo del Caserío de Guajui. Grupo Guajui, grupo de los Torres, grupo de los Cruz.

Dos películas documentales: Guapi Ritmo y Balsada. A color sin sonido y a blanco y negro con sonido, tratan del estudio etnográfico de las líneas a investigar sobre lo musical, lo coreográfico, lo documental antropológico, lo sociológico y lingüístico, determinando los factores que explican todos los aspectos de las expresiones de la tradición en la festividad de la Navidad con temas como: Las Balsadas, Los Matachines, el Taita Puro, la Fiesta de los Negritos, La Mina.

Tomando como referente la Cinta magnetofónica N.º 15, el material registra cuatro letras de cuatro canciones, con el grupo de musical del Litoral Pacífico de Guapi: “Ayayay los Amadores”, “San Antonio se Embarcó”, “Adorar a Antonio”, “He Venido por tu Amor”, “Me voy a Belén”, “Ay Mama Inés”, “La Mina”, “Hojarasquín del Monte”, “Tambor Solo”, “Toque de Marimba”. La Cinta Magnetofónica N.º 33. Así, el Instituto Popular de Cultura reúne a grupo de académicos e intelectuales expertos en el estudio del folclor de Colombia, como Manuel Zapata Olivella, Enrique Buenaventura, Andrés Pardo Tovar, Miguel de Zulategui, Jesús Pinzón Urrea, Delia Zapata Olivella, Luis Carlos Espinosa, Octavio Marulanda, tratando temas sobre lo folclórico y lo popular, unidos en el rescate, la recopilación, la clasificación, y la publicación de nuestras tradiciones al funcionamiento del país, en el marco de la teoría de Delia Z. (1998).

Las deidades tienen influencia en los ritmos dancísticos con los rituales del tambor y en los instrumentos como la marimba,



Balsada, casi terminada en Temuey, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

el guasá y el cununo se tocan en las prácticas religiosas como el alabao, los velorios, el lumbalú, en la danza y en los espacios sagrados como en los ríos Iscuandé, Saija y Guapi, donde se realizan los cultos a los santos patronos como la Virgen, el Niño, San Antonio. Se hace un despliegue de vida, se realizan Balsadas, ceremonias de liturgia popular, adoratorios flotantes unidas entre seis hasta diez canoas, se construye una plataforma de madera como monumento acuático. Previamente, nativos del pueblo y en cada vereda como en Temuey, Chamón, en el Baradero de Manuel Cruz y en el sitio de los Payán, se dedican a decorar las estructuras formándose núcleos de trabajos llamados minga para proporcionar los materiales elaborados por ellos mismos, los vecinos y bogas; músicos y cantaoras acompañan al ritmo del currulao, bunde, bambuco, juga o

arrullo simple y poemas para el niño Dios, en sus ríos acompañados de lanchas, canoas, haciendo gala de un encuentro sobrenatural-terrenal, fuente inagotable de complacencias y alegrías para la realización personal y colectiva con ofrendas para entregarlas en la cuna de la iglesia, continuando la celebración en un gregarismo africano de la cosmoexistencia guapiense como lo concibe Banguero (2020).

CATÁLOGO: MÚSICOS DE GUAJUI

De otro lado, en las celebraciones folclóricas de los músicos en Guajui (Cauca), ubicados en las fichas de catalogación del Instituto Popular de Cultura; recoge los apellidos africanos para conocer los sitios de procedencia de África y sus características musicales, artísticas, educativas y poéticas. En las fichas de catalogación (IPC, 1964. Expedición a Guapi: 1 Apuntes Diversos sobre Guapi-Música. p. 1) se referencian sus ocupaciones accidentales, de quienes registran datos como nombre, edad, procedencia, habitación actual, ocupación permanente, y si sabe leer y escribir; en este apartado la folclorista Delia Zapata define lo popular y lo folclórico (Zapata, D. 1964).

Delia Zapata Olivella con Ejecutores Músicos de Guajui, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.





Teatro Folclórico: Danza de los Negritos, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

SINCRETISMO EN LAS TRADICIONES POPULARES EN GUAPI

Lo recogido en la comisión a Guapi (Cauca) muestra un sincretismo e incluso una mimesis entre la experiencia espiritual del catolicismo y tradiciones folclóricas africanas, recreadas y mistificadas a través de las representaciones e imágenes, rituales y prácticas ancestrales de la cultura negra e indígena, que constituyeron un proceso de re-existencia para pervivir como culturas. En ese sentido, se muestra la lucha por el poder contra el clero que impuso las tradiciones, las costumbres, los hábitos pertenecientes a una cultura europea, a partir de estas imposiciones que les llevó a reinventarse, es decir, poner en juego sus facultades psíquicas, cognitivas, sociales, culturales y simbólicas para compartir el territorio (Banguero, 2018).

MUSEO FOLCLÓRICO

El Centro Virtual Isaac dirigido por Darío Henao Restrepo, Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, y director general de la investigación Tradiciones Populares y Folclor Del Pacífico; continúa con la labor de la *misión folclórica de 1963* del Instituto Popular De Cultura de Cali. Con este estudio y los hallazgos de esta importante etnografía, la ampliación de la labor investigativa y divulgativa, estructurada y organizada de forma digital, crea el *Museo Folclórico Expedicionario*.

Su objetivo con relación a lo folclórico y lo popular del material estético, es disponerlo a consulta y revivir, comprender, identificar, leer y reutilizar el conocimiento del patrimonio del territorio explorado, convirtiéndolo en herramienta funcional de uso libre para consulta en la web del portal Cultural del Pacífico Colombiano¹¹.

El equipo investigativo del DIF en 1961 hizo un primer viaje con la intención de crear un mapa folclórico, preparando desde entonces el “campo de operaciones”. Los investigadores justifican la necesidad de crear un “puesto permanente de investigación folclórica a orillas del Río Guapi” y de establecer un Museo Folclórico Expedicionario en Cali, así como la ampliación de la labor investigativa y divulgativa de los hallazgos de esta curaduría.

De esta forma, el proyecto ofrece la posibilidad de consultar las diferentes aproximaciones de los recorridos e investigaciones con las comunidades del pacífico, y los diálogos que articulan las diferentes piezas que se reúnen en dos componentes;

11. Se referencia a los archivos de la Expedición a Guapi 1963 en la exposición virtual de, cintas magnetofónicas, fotografías, videos, documentos (partituras, transcripciones de textos, fichas técnicas y correspondencia).

expositivo y pedagógico, ambos con valor artístico de las obras y objetos históricos a exponer. Distinguiendo así entre las funciones generales de la exposición y lo museístico, que agrupa todo el material y objetos en dos grandes marcos: permanente y virtual, dando cuenta de la complejidad del trabajo realizado en el Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura, sus compilaciones y estudios de las manifestaciones artísticas folclóricas y populares de Colombia.

REFLEXIONES FINALES

En efecto, la curaduría como método de investigación permitió la sistematización etnográfica de registros audiovisuales y sonoros, a partir de cintas magnetofónicas, fotografías, videos, documentos (partituras, transcripciones de textos, correspondencia y fichas técnicas). En ellas, se recogen los datos sobre observaciones, nombres y apellidos, características de las personas, materiales, lugares de información, circunstancias particulares, permitiéndole “al informante” la posibilidad de responder de manera libre con dos filmadoras manuales, una magnetofónica portátil “grabadora Nagra”, tres cámaras fotográficas, equipos de iluminación portátil, 30 rollos de cinta magnetofónica tipo dinno “Standard”, cinco rollos de cinta magnetofónica, tamaño pequeño magnetofonofonica, 50 rollos de cinta film en (película de 16 mm Kodachrome II, tipo A, “For sound movies”), 10 rollos Kodachrome, 120, cámara fotográfica tipo Rolleiflex, 24 bombillos de 500 vatios, tipo Fitolita, luz de punto, 1 caja de madera liviana para protección del equipo, 1 toldo de lona tipo deput, 5 linternas corrientes, 1 docena de cuadernos corrientes de 100 hojas, dotación de lapiceros y borradores, 2 peinillas cortas envainadas, 3 paraguas, algunas navajas de bolsillo y botiquín de emergencia.



Octavio Marulanda grabando Cantos de Boga, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.



Equipo investigativo del DIF. Vivienda de Demetrio Mejía curandero y hechicero de la comunidad Los Cholos, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

Este mestizaje de culturas que subyace a esta investigación, permite reconocer la riqueza del folclor nacional popular y las relaciones interétnicas de los saberes que aún se conservan intactos, en los cuales, se evidencia la influencia del pensamiento de la cultura negra e indígena en el tránsito hacia la constitución de lo intangible de nuestro Folclor a lo vivo¹²; las leyendas negras, los episodios campesinos, los cantos de trabajo y las advocaciones funerarias. Todo expresado con el sentido de la asimilación adecuada a una función a la vez respetuosa de la verdad nativa, como del arte en que Delia Zapata Olivella, *la escultura viviente* (Massa Z. Edelmira. 1998. p. 12) como la denominaba su hermano Manuel Zapata Olivella, quien logró el rescate de las tradiciones y la fuerza ancestral, lo que significó un despeje al reconocimiento de las tradiciones del pacífico colombiano y su empeño para difundir la cultura tradicional.

Ella derivó en nuestro privilegio de admirar al Pacífico con la pureza primitiva y con la autenticidad que lo caracteriza, además de sintetizar en un espectáculo completamente nuevo, toda la labor de veinte años. La madurez de su trabajo cobra el relieve propio de una conquista del arte nacional. Sumado esto, a la trayectoria del cuerpo de danzas del Instituto Popular de Cultura que ha cultivado los ritmos del interior del país.

El espectáculo Danzas de Colombia constituye una síntesis completa del panorama folclórico en cuanto a coreografías nacionales se refiere. Como afirma Manuel Zapata en la cinta magnetofónica N.º 33 (1963):

Mientras un pueblo viva el folclore, este no va a desaparecer; es decir, desaparece la forma que uno quiere ir a buscar, pero esa forma es sustituida por otra, porque los pueblos no pueden vivir sin estas manifestaciones espontáneas.

12. Concepto dado por su hermano Manuel Zapata Olivella, por su sentido coreográfico para captar la totalidad de los componentes del baile, y su entorno, piso, luz, viento, vestido, e instrumentos musicales. Sus exploraciones de campo no debían conformarse con documentos muertos en grabaciones magnetofónicas, dibujos, notas, etc. A partir de ello, conformó grupos de bailes y música integrados por campesinos auténticos. (Zapata O. Delia y Massa Z., 1998)

BIBLIOGRAFÍA

- Banguero Velasco, Rigoberto. (2020). *Historicidad y culturalidad afro en el norte del Cauca*. Santiago de Cali. Poemia su casa editorial.
- Banguero Velasco, Rigoberto. (2018). *Territorialidades en los reales de minas en el norte del Cauca. 1851-1930*. Santiago de Cali. Programa editorial. Universidad del Valle.
- Chavez, Marco Fidel (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Secretaria de Educación, recreación y cultura del municipio de Cali.
- Departamento de investigaciones folclóricas (1963). *Simposio o mesa redonda sobre etnomusicología y folclor musical [Cinta magnetofónica]*. Santiago de Cali: Instituto Popular de Cultura.
- Departamento de investigaciones folclóricas (1963). *Simposio o mesa redonda sobre etnomusicología y folclor musical [Cinta magnetofónica 33]*.
- Departamento de investigaciones folclóricas (1963). *Instituto Popular de Cultura, Digitalización [Cinta Magnetofónica N.º 33. Simposio o Mesa redonda]*. Biblioteca Departamental. Cali.
- Departamento de investigaciones folclóricas (1964). *Expedición a Guapi, diciembre 1963 [Apuntes Diversos Sobre Guapi]*. Guapi Cauca. Instituto Popular de Cultura.
- Departamento de investigaciones folclóricas (1964). *Expedición a Guapi, diciembre 1963 [Documental Guapi a color sin sonido mp4]*. Cali. Instituto Popular de Cultura.
- Departamento de investigaciones folclóricas (1964). *Expedición a Guapi, diciembre 1963 [Documental Indígenas Cholos]*. Guapi. Instituto Popular de Cultura.
- Departamento de investigaciones folclóricas (1964-1991). *Boletín Páginas de Cultura*. Cali, Colombia.
- Departamento de investigaciones folclóricas (2009). *Páginas de Cultura*. Revista, año 2, N.º 1. ISSN: 2027-3789. Comité editorial. Edición de 500 ejemplares. Cali: Feriva S.A.
- Marulanda, Octavio. Reseña del Departamento de Investigaciones Folclóricas, en calidad de director de dicha dependencia, Cali, octubre de 1964
- Marulanda, Octavio (1964) *Investigación Folclórica*. Revista Páginas de Cultura, (1).
- Marulanda, Octavio (1963). Departamento de Investigaciones Folclóricas. *Expedición a Guapi, diciembre 1963 [2 Correspondencia Octavio Marulanda]*. Guapi Cauca. Instituto Popular de Cultura. Pág. 2
- Zapata, D. y Massa E. (1998) *Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia*. Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional de Folclor.
- Zapata, D. Centro de Investigaciones, (1960-1970). Digitalización: Revista Institucional Páginas de Cultura RPC7 (1,4). desde: <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/fonoteca/recursos/revista/RPC1.pdf>

- Zapata, D. Centro de Investigaciones, (1960-1970) *Danza y Folklore*. Centro de Investigaciones, Digitalización: Revista Institucional Páginas de Cultura 1960-1970. RPC2 (1, 4). Desde: <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/fonoteca/recursos/revista/RPC2.pdf>
- Zapata, D. Centro de Investigaciones, (1960-1970) Digitalización: *Revista Institucional Páginas de Cultura* (7), 1,5. Desde: <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/fonoteca/recursos/revista/RPC1.pdf>
- Zapata, D. Centro de Investigaciones, (1963). Departamento de Investigaciones Folclóricas (1963). *Expedición a Guapi, diciembre 1963* [1 Apuntes Diversos]. Guapi Cauca. Instituto Popular de Cultura. Pág. 1

Artículos



Teatro Folclórico: El Policía de la Danza del Horasquin de Monte, misión folclórica - Guapi (Cauca). Instituto Popular de Cultura. (1963). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

Mitos y leyendas de los afrodescendientes del Pacífico colombiano

Entre la fantasía y la realidad



Pedro Hernando González Sevillano

Nació en Guapi, Cauca y está radicado en la ciudad de Cali, Valle del Cauca, Colombia. Es profesor de la Universidad del Valle, y de la Universidad Santiago de Cali. Ha escrito diversos documentos que sirven de base para el estudio de la población afrocolombiana.

Fiesta de La Virgen del Carmen. Instituto Popular de Cultura. (Julio, 1978). [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

RESÚMEN

En la ruta África-Pacífico no solo se encontraron negros e indios, también fue un encuentro de cosmovisiones, costumbres y expresiones culturales particulares desde donde unos y otros explicaban su mundo a partir del entorno natural que los rodeaba y del cual dependían totalmente, la selva, el monte, el río, el mar, etc.

A partir de estos elementos se fueron generando mitos y leyendas mediante los cuales los habitantes del Andén Pacífico recreaban sus dioses múltiples, dotados de fuerzas sobrenaturales que les permitía interactuar con los humanos quienes, al mismo tiempo, les rendían el debido homenaje y respeto a quienes se considera estaban en un nivel superior.

En la Región Pacífico de Colombia son muy comunes las expresiones culturales que logran una verdadera simbiosis entre lo natural y lo sobrenatural, las cuales son transmitidas consuetudinariamente de generación a generación y se conservan intactas en su estructura ritual como en su concepción cosmogónica. Describir esas manifestaciones mágico-religiosas es la intención de este artículo.

Palabras claves: mitos, leyendas, costumbres, región pacífico, cosmovisión.

ABSTRACT

On the Africa-Pacific route not only were blacks and Indians found, it was also a meeting of worldviews, customs and other particular cultural expressions from where some and explained their world from the natural environment that surrounded them and on which they totally depend, the jungle, the mountain, the river, the sea, etc.

From these elements, myths and legends were generated through which the inhabitants of the Pacific Platform recreated their multiple gods, endowed with supernatural forces that allowed them to interact with humans who, at the same time, paid due tribute and respect to those who it is considered to be at a higher level.

In the Pacific Region of Colombia, cultural expressions that achieve a true symbiosis between the natural and the supernatural are very common, which are customarily transmitted from generation to generation and are preserved intact in their ritual structure as in their cosmogonic conception. Describing these magical-religious manifestations is the intention of this article.

Keywords: Myths, legends, custom, Pacific Region, worldview.

“Para el afroamericano el mundo religioso se expresa continuamente en la vida a través de manifestaciones de fe y acción”.

INTRODUCCIÓN

En el Acta de toma de posesión del Mar del Sur, firmada por Andrés de Valderrábano, escribano oficial de la Corona española en Tierra Firme el 29 de septiembre de 1513, figuran 67 europeos que estuvieron presentes en el acontecimiento conocido como Descubrimiento del Océano Pacífico. En el listado hay dos diferentes, Ñuflor de Olano y Juan de Beas, el primero era negro y el segundo mulato. Eso significa que África está presente en el Pacífico desde el primer momento.

En el artículo “Gastronomía, Música, Danza y Religión. Balance de aportes culturales compartidos entre África y la Región Pacífico de Colombia”, también de mi autoría, describo los nexos indiscutibles que hay entre las dos regiones y el proceso simbiótico que se ha generado dentro del devenir histórico de los afrodescendientes que habitan en el contexto geográfico de la selva húmeda tropical del llamado Litoral Recóndito.

Este artículo es un avance del proyecto de investigación (Sevillano, 2017), validado por la Universidad Santiago de Cali y el Grupo de Investigación Gicpoderi por la línea de investigación Población y Legislación Afrocolombianas desde donde se pretende profundizar y generar conocimiento científico sobre la región y la población y su historia teniendo en cuenta el mandato de la Ley 1874 de diciembre de 2017 que obliga nuevamente la enseñanza de la Historia de Colombia a partir del año 2020.

EL MITO COMO EXPRESIÓN DE LA RELIGIOSIDAD ANCESTRAL

La muerte

Rastreando este proceso, el profesor Sergio Antonio Mosquera de la Universidad Tecnológica del Chocó, en su libro *Visiones de la espiritualidad colombiana* (2001) afirma:

La espiritualidad constituye un legado africano recreado en el territorio donde a esta gente le tocó instalarse y fue lo único que ellos trajeron en la travesía atlántica y que a la postre les sirvió para fijarse, instalarse e ir dominando la naturaleza en principio desconocida... En el proceso de adaptación la religiosidad fue lo más importante por constituir el soporte psíquico que permitía la conversación y exteriorización del sistema de creencias en todas las cosas de la naturaleza que se hacían semejantes a las conocidas en la tierra natal.

En esta misma dirección el sacerdote John William Candelo Perea (2003), de la Diócesis de Buenaventura, en su artículo “La Muerte y sus Manifestaciones en la Costa Pacífico” afirma lo siguiente:

En la Costa Pacífica hay dos acontecimientos trascendentales: el nacimiento y la muerte. Para el afroamericano el mundo religioso se expresa continuamente en la vida a través de manifestaciones de fe y acción. Estas manifestaciones son: devoción a los santos, múltiples oraciones, leyendas, imágenes, símbolos, ritos, valores, costumbre, creencias, mitos, rituales con enseñanzas morales de gran valor y vigencia que tienen unas repercusiones de tipo económico y ético.

En ese orden de ideas, la muerte de un afrocolombiano es un ritual bastante sofisticado cuyo desarrollo incluye: el velorio, el vaso de agua, el vestido del difunto, el cordón de siete nudos, las joyas, el no barrer la casa, la novena y el “cabo de año”. Cada uno de estos elementos tiene intrínsecamente su propio

La muerte no es el fin de la vida sino su paso hacia otra vida diferente.

significado pero todos, en conjunto, participan de una cosmovisión generalizada: la muerte no es el fin de la vida sino su paso hacia otra vida diferente.

El velorio es un encuentro social caracterizado por un sentimiento profundamente arraigado en la idiosincrasia del hombre y la mujer afropacífico: la solidaridad. Por ser una reunión de carácter social, donde el difunto participa “de cuerpo presente” en su condición de invitado especial, se desarrollan actividades de la cotidianidad. Se brinda comida en algunos casos, se ingieren bebidas alcohólicas, se cantan “alabaos” o canciones fúnebres para el difunto adulto, se juega dominó, parqués o cartas pero fundamentalmente se “conversa” sobre la experiencia personal o colectiva de amistad con él o la fallecida.

El funeral o “entierro” es otra manifestación de solidaridad. Cargar el féretro es un acto que expresa un sentimiento de amistad hacia los dolientes y el posterior acompañamiento durante el novenario ratifica este sentimiento. La “última noche” es otra oportunidad de encuentro social y familiar con manifestaciones rituales bien definidas donde cada “paso” tiene su propio significado. Equivale, en términos generales, a un hasta luego. El proceso culmina con el “cabo de año” o primer aniversario.

Esta concepción y práctica religiosa está íntimamente ligada al mito de las ánimas sobre las cuales se han tejido y contado innumerables historias. En su acepción popular las “ánimas de los difuntos” son seres reales pero intangibles (almas-espíritus) que, en algunas oportunidades y bajo ciertas condiciones especiales, pueden ser perceptibles a los sentidos de ciertas personas. Se cree que ellas salen en procesiones nocturnas desde los cementerios hacia los templos o iglesias a rezar y a recoger las oraciones que por ellas han depositado sus amigos y familiares. Estas oraciones, especialmente los “responsos”, se constituyen en los avales o pasaportes para el tránsito definitivo desde el purgatorio hacia su destino final en el cielo. De ahí su nombre genérico de ánimas del purgatorio.

Ahora bien, a las ánimas se les atribuye poderes especiales de intermediación (intercesión) ante Dios y los Santos para el logro de favores divinos. De ahí el tan arraigado culto y devoción que le merece a todo el pueblo afropacífico el contacto permanente con el recuerdo de los muertos a quienes se les llama por su nombre, pero anteponiéndoles el apelativo de “finado o finada”.



Misión Folclórica. Instituto Popular de Cultura. (1963-1970) [Fotografía]. Archivo Centro de Documentación.

El mito se convierte en leyenda en su proceso natural de transmisión consuetudinaria de padres a hijos.

RELIGIÓN, MITO Y MEDIO AMBIENTE. UN TRÍPTICO PERDURABLE EN LA REGIÓN PACÍFICO DE COLOMBIA

Como un legado de la concepción religiosa ancestral de los africanos, la selva es el centro y la fuente del conocimiento, es el templo de la sabiduría donde se concentran los saberes que explican las relaciones hombre-medio ambiente expresadas mediante creencias generalizadas en fuerzas superiores que actúan directamente sobre los humanos en forma positiva o negativa según sea el caso.

Es importante hacer la distinción entre selva y monte. En el imaginario popular se puede establecer la diferencia a partir de la explicación que da un joven curandero chocono: “el monte es un lugar donde ya otra persona lo ha trabajado. La selva es una materia bruta que nadie la ha trabajado, por eso es más misteriosa, lo que está en ella está virgen”.

Efectivamente, el monte se convierte entonces en una porción de la selva de carácter particular considerado como propiedad individual o familiar donde habitan los espíritus, las almas, los dioses y todas aquellas fuerzas y energías que superviven en la cosmovisión o imaginario colectivo de los afrodescendientes del Pacífico colombiano.

El carácter sacro de la selva lo expresa el Profesor Mosquera de la siguiente manera:

La sacralidad hacia la selva se observa cuando se obtiene una porción de esta para convertirla en “mi monte”, en “mi colino”, es decir en “mi templo”, pues en él habitan los dioses, los espíritus, las plantas con quienes se mantienen en permanente contacto. Nadie ingresa al monte ajeno a recolectar plantas medicinales, alimenticias o maderables porque es una violación, una profanación de un lugar sagrado el cual regularmente está vigilado por los espíritus del propietario y estos se convierten en avispas, culebras, hormigas congas que ‘ofenden’ al profanador por la violación causada.

En Guapi, por ejemplo, se recuerda con humor y cierta nostalgia el aviso que “cuidaba” la finca de Don Dionisio Torres: PELIGRO “LAGRONES” COMAN. Este sencillo letrero ubicado a la entrada del terreno generaba en los posibles interesados el respeto y la intimidación suficiente para persuadirlos de cualquier intento de usurpación.

Para contrarrestar los maleficios existen los rezos y oraciones popularmente denominados “secretos”.

El mito se convierte en leyenda en su proceso natural de transmisión consuetudinaria de padres a hijos. El Profesor Mosquera nos presenta el siguiente relato contado por un viejo curandero de Quibdo:

El monte lo cuidan con muchas cositas como avispas y culebras buenas y malas. Con las culebras es muy peligroso porque el dueño pasa mucho trabajo, él tiene que ir siempre con la misma ropa porque sino lo desconoce y le tira. Cuando uno amansa la culebra tiene que pasársela por todo el cuerpo p'a que ella le conozca el humor, también tiene que pasársela por todos los linderos p'a que ella conozca lo que va a cuidar, en lo que uno le señala ella no se pasa. Le voy a contar un caso que nos sucedió en Tutunendo donde teníamos una platanera y se nos cortaban las matas. Un día un cuñado dijo: 'le voy a poner una culebra porque eso tiene que acabarse y p'a sabe quien es el autor'. Puso la culebra y después supimos que era Manuel Bejarano el que sin permiso entraba a cogerse las cosas. Eso se regó por pueblo y en lo sucesivo la comida se dañaba en el monte porque nadie se metía. [sic]

La “cogida del rastro” de la huella del pie es la génesis de muchas creencias en el Pacífico colombiano. Al Profesor Mosquera le contaron la siguiente:

El rastro se lo cogen a aquellas personas que se meten a las parcelas ajenas, el dueño p'a prevenirse pone esto p'a saber quién está abusando de su parcela. Yo he oído que al rastro le ponen hueso de culebra, cuando no, hueso de sapo y un secreto, por eso la piel de la pierna se pone como la de esos animales. Yo he visto personas que les han cogido el rastro, se le hinchan los pies y se les va brotando. Yo no tengo esa idea de cogerle el rastro a la gente, hay unos que sí saben coger el rastro, la cogida del rastro existe. [sic]

Para contrarrestar los maleficios existen los rezos y oraciones popularmente denominados “secretos”. Esta práctica mágico-religiosa es desarrollada por ciertas personas “elegidas” quienes guardan con denodado celo su secreto y se abrogan el derecho de escoger el depositario de su conocimiento. El siguiente relato nos ilustra al respecto:

pues uno al monte dentro y se santigua, por que uno cuando dentro al monte lo que más piensa es en la culebra. Entonces uno se santigua, se encomienda a San Pedro y San Pablo que esa es la oración de la culebra. Y dice así: San Pedro cayó la peña, San Pedro se levantó, San Pedro por ser San Pedro y un señor tan poderoso, líbralos de culebras y animales ponzoñosos. No mueres de culebra por que a San Pedro mentás y esta palabra la digo, con toda fe en el nombre de mi padre San Pedro y San Pablo. [sic]

Definitivamente, la cosmovisión del mundo afropacífico está sustentado en dos pilares relacionados entre sí en forma indisoluble: la religiosidad ancestral transportada desde su África natal y el entorno ambiental taxonómicamente denominado selva húmeda tropical. De esta simbiosis, unida a la ilimitada capacidad creativa del afrodescendiente, surge una gama de personajes que son la expresión de una filosofía de la vida extraordinariamente embellecida por la riqueza de matices en su concepción cosmogónica y por la naturalidad de su práctica cotidiana.

LOS ESPANTOS. OTRA EXPRESIÓN CULTURAL MUY ARRAIGADA EN EL PACÍFICO

A lo largo y ancho del Pacífico colombiano son comunes las leyendas y caracterizaciones de personajes sacados de la imaginación popular a quienes se les asignan poderes sobrenaturales y existencia real. Lo cierto es que estos personajes son utilizados de cierta manera como “control social”, especialmente para corregir comportamientos inadecuados de los “niños malcriados”. También se escucha de manera velada que trataba de disfraces muy bien logrados utilizados por los amantes que necesitaban desplazarse en las horas de la noche y no les convenía ser reconocidos. El disfraz les garantizaba las calles vacías y absoluta reserva de su nombre y su reputación.

Algunos de estos personajes mitológicos son conocidos y aceptados a nivel regional: La Tunda o Pata de Molinillo, el Duende, el Riviel, el Maravelí o Buque Fantasma, la Madre de Agua, el Hojarasquín del Monte, la Patasola. Pero a nivel local existen también creaciones mitológicas unidas a leyendas que retratan vivencias y personas típicas de los pueblos del Pacífico. En Guapi, por mencionar un solo caso, se habla de La Mona, La Culoemotor, La Mula y otros.

Finalmente, penetrar al rico mundo de los mitos y leyendas del Pacífico colombiano es una experiencia fascinante que hoy cobra mucha actualidad dada la urgente necesidad de romper definitivamente los rasgos de invisibilidad y exclusión a que tradicionalmente se ha sometido a un grupo humano formado por mujeres y hombres valientes, pacíficos y trabajadores que le han aportado al país toda su capacidad de trabajo y toda su historia en la búsqueda de un ideal común: la construcción de una Nueva Colombia realmente pluriétnica y multicultural.

...son comunes las leyendas y caracterizaciones de personajes [...] estos personajes son utilizados de cierta manera como “control social”, especialmente para corregir comportamientos inadecuados de los “niños malcriados”.

BIBLIOGRAFÍA

- Mosquera, S. A. (2001). *Visiones de la Espiritualidad Afrocolombiana*. Colombia: La Patria.
- Perea, J. W. (Noviembre de 2003). *La Muerte y sus manifestaciones en la Costa del Pacífico*. Obtenido de La voz catolica: <http://axe-cali.tripod.com/muerte-candelo.htm>
- Sevillano, P. H. (2017). *Descubrimiento del Océano Pacífico: quinientos años después : 1513-2013*. Colombia: Apidama Ediciones.

Afroralidad libertaria desde el tambor



De Izquierda a derecha Gilberto Martínez (padre), Ihan Martínez (nieto), Gilberth Martínez (hijo) - Casa de citas, Bogotá.



Gilberth Martínez

Es uno de los músicos más relevantes en la construcción del sonido contemporáneo en la música colombiana. Desde muy temprana edad estuvo en los escenarios más importantes de la escena colombiana y representó el folclor del país en innumerables giras con los hermanos Zapata Olivella. Participó de estudios, producciones, giras de músicas tradicionales andinas y colombianas con importantes agrupaciones y músicos de la talla de Totó la Momposina, Carlos Vives y Aterciopelados. En el año 2009 recibió el premio Grammy al mejor álbum infantil.

RESUMEN

Este documento tiene tres momentos a través de los cuales narro apartes de la vida de un tamborero portador del mensaje libertario, pertinente a las artes africanas y su desarrollo en Colombia, presente en la vida y obra literaria de Manuel Zapata Olivella y su hermana, la maestra Delia Zapata Olivella, así como en la obra musical del maestro Paulino Salgado Batata.

Es la concreción de la experiencia propia de un músico y su experiencia alrededor del mundo en diferentes contextos como festivales de danzas tradicionales, intercambio con músicos percusionistas de lugares de diferentes latitudes, permitiendo una profunda comprensión del lenguaje de los tambores en buena parte de la humanidad.

Nacido en casa de músicos y luego apadrinado musicalmente por el legado radicado en San Basilio de Palenque, el cual ha sido preservado gracias a su tradición oral; el tamborero abandona su discurrir sonoro en el ritual legendario y brinda este escrito con la finalidad de reafirmar el grito libertario de los mayores africanos, hecho tradición en la oralidad del tambor.

Palabras claves:Oralidad, artes, libertad, humanidad, tambor.

ABSTRACT

This document has three moments through which he narrated sections of the life of a drummer who carried the libertarian message, pertinent to the African arts and its development in Colombia, present in the life and literary work of Manuel Zapata Olivella and his sister, the teacher Delia Zapata Olivella, as well as in the musical work of the teacher Paulino Salgado Batata.

It is the concretion of a musician's own experience and his experience around the world in different contexts such as festivals of traditional dances, exchange with percussionist musicians from places of different latitudes, allowing a deep understanding of the language of drums in a good part of humanity.

Born in the house of musicians and then musically sponsored by the legacy based in San Basilio de Palenque, which has been preserved thanks to its oral tradition; the drummer abandons his sonorous flow in the legendary ritual and offers this writing in order to reaffirm the libertarian cry of the greatest Africans, made tradition in the orality of the drum.

Keywords: Orality, arts, freedom, humanity, drum.

LOS HERMANOS OLIVELLA

El cerebro humano nunca acaba su desarrollo evolutivo o involutivo, es tal vez el órgano más dinámico en cuanto a sus conexiones energéticas y químicas; es impresionante ver personas a una edad avanzada reencontrarse con sus destrezas motrices al bailar y realizar ejercicios de acondicionamiento físico, o recordar los momentos, nombres, olores, imágenes, sentimientos; con los intervalos melódicos de aquella canción que escucharon en el hogar durante su infancia y probablemente sentían antes de nacer desde el vientre. Ese es el caso de un músico.

Nací en un hogar de artistas formados en una escuela fundamental en la consolidación de la identidad cultural colombiana como lo es la de los hermanos Zapata Olivella. El amor de mis progenitores surgió en el grupo de danzas folclóricas de la U.N. después de pasar sus juventudes en la emblemática U. Nacional de Colombia en Bogotá. Reunidos allí, desde lugares con culturas diferentes, mi madre oriunda de Casanare, región de la Orinoquía, zona ganadera y plana; graduada en trabajo social y

Delia y Manuel refundaron, reconocían la patria a cada palabra, a cada paso, incluso fuera del territorio.

mi padre nacido en la Buga del Señor de los Milagros, graduado como ingeniero mecánico.

Mis padres, dos jóvenes provenientes de culturas distintas, hogares con estructuras tradicionales (madre soltera, trabajadora, patriarcado costumbrista) sienten la grandeza de la historia cultural hecha movimiento en la implacable maestría de la directora y fundadora de las danzas universitarias Delia Zapata Olivella.

Delia y Manuel refundaron, reconocían la patria a cada palabra, a cada paso, incluso fuera del territorio. Su misión de vida es clara, y digo “es” porque, como lo explicaré luego, la oralidad es atemporal y omnipotente. Si se me ocurre una imagen quijotesca esta es “Yeya” cabalgando, caminando por trochas, ríos, veredas de nuestro exuberante accidentado territorio buscando danzas, vestuario, historias y cantos, tejiendo con los sabedores la palabra. O Manuel dando y recibiendo golpes por seguir estudiando y narrando el legado de su trasplantada vejada cultura que se recrea hasta proponer una cultura naciente que nos abarca a todos como “hombres colombianos”.

A cada paso caminado los maestros se iban encontrando, interactuando con el reflejo de seres maravillosos que aportaron y aportan a la escuela la misión que es vivir; esos miles de reflejos conformaron los colectivos artísticos, dancísticos, musicales y literarios que nutren la escena artística en Colombia. Estos reflejos nutrieron mi ser desde antes de ser concebido. Los dialectos que estos magníficos seres traían consigo, su historia, el cúmulo de información que se transmite a cada paso, cada palabra, cada vuelta, cada nota; un nutriente flujo eterno que vendría siendo la misión y columna vertebral de este escrito en el cual podré expresar la inmensa libertad que he heredado de la escuela de los maestros Zapata Olivella.

Siempre están los conteos, los gritos que señalan cambios, la interacción artística entre la música, danza, teatro, poesía, público, luces, sonido y un acompañamiento logístico muy básico de transporte, coordinación de vestuario, requerimientos de recursos físicos, refrigerios, bebidas, escenografía, todos los momentos que rodean el acto creativo: los ensayos, la escena y la celebración post-función. Se presentan con un marcado relieve los eventos específicos que pasaré a narrar conectando las dimensiones del recuerdo vivo de los desencarnados que han dejado en mí y de esa forma, lo he plasmado en mi vida al servicio de la música en grabaciones fonográficas que de seguro usted ha disfrutado y se ha visto reflejado en ello.



Paulino Salgado Batata III. Silva, Lucas. (s.f.).
[Fotografía]. Recuperado de Hollywood films.

PAULINO SALGADO BATATA III

Mi maestro lloraba mucho, pero bebía más: “ay mi pae mano; mi berraco pae; popita, popita, popita, popita... dame un trago, dame un trago; ron blanco... mi pae BATATA”. Sus incansables plañideras con voces antifonas solo acalladas algunos segundos por el “ñeque”.

Ese recuerdo se mezcla con el de ver sus manos fuertes, carrasposas por los callos del trabajo pesado de la construcción, sumado a la exigente y entregada forma de tocar el tambor. En esas mismas manos encontraron las mías la sagrada sonoridad del tambor, de esa forma me transmitió la fórmula de soportar las incontenibles injusticias que marcan la vida mundana actual; que privilegiado soy al poder ser receptor y transmisor de tan inefable razón: “saca, saca una berraca cigarreta mano”.

Paulino Salgado acompañaba a mi madrina Toto *La Momposina* recorriendo el mundo con mi padre; siempre los vi en los escenarios y ensayos, narrando la historia de nuestro hermoso Palenque liberado por Benkos Biohó a través del tambor interpretado por la familia Batata. En las comunidades tribales los viejos son la voz de mando, hay sabedores de botánica, de pesca, gestas de caza, resolución de conflictos, caminos espirituales, y allí la familia Batata es la sabedora del tambor en el primer pueblo liberto del nuevo mundo.

También recuerdo que un tiempo después, caminando por una de las instalaciones universitarias en donde yo trabajaba como percusionista, salí con una talentosa

bailarina afrodescendiente del grupo universitario —tal vez retomando los pasos de mi familia—, y en un bar de esa calle fui a tocar tambor con el maestro Paulino Batata. Yo llevé a mi enamorada corriendo el riesgo de que el maestro se le insinuara: “Yibbe hazle un berraco hijo, ella ej mi sangre. Mana si yibbe quiere culia contigo: culea con e”. Hoy es la madre de mis hijos y compañera de vida, es decir, que “Pao” fue mi “celestino”, el ángel de mi familia y mi maestro.

Años después le prohibieron el cigarrillo y se le veía como capataz de impecable blanco en el verde sabanero Cundiboyacense y así fueron sus días postreros.

“Aquí no entra
ningún tamborero ni
amarrao”

...con el tambor se anunciaba la lectura de bando o edictos del gobierno; también en el campo de batalla transmitía las órdenes que ejecutaban miles de soldados en los campos de batalla...

CONJUNCIÓN DE SABERES

Así llegó el tambor a mi vida, pues a muy temprana edad supe por boca de “Yeya” que en las comunidades africanas el tambor es la llave al más allá, “comunica al hombre con los espíritus”; pues en las presentaciones con su grupo de danzas folclóricas siempre lo repetía. Desde que lo comprendí, sé que el tambor es el internet milenario, lo equiparo con el santo grial contenedor del “secreto para la vida eterna”, la línea infinita de la vivencia humana. El cuerpo es un árbol macizo transformado por la mano del hombre para el servicio de la comunicación. Su sangre era la sabia que nutría la planta ahora es reemplazada por el aire que nutre el universo sonoro; el espíritu es el cuero de un animal joven, que es cazado o sacrificado para el consumo comunitario en un ritual o ceremonia con muchos tintes que van desde el mitigar el hambre de los individuos hasta el hacer una ofrenda a los seres superiores.

En la cosmovisión de los pueblos africanos, el tambor es un pacto entre el mundo (reinos) vegetal y animal, atados por la inventiva humana que forja el hierro (antes era una liana) dándole la forma redonda ahí donde se le tensiona con sogas o tiras de cuero, afinado (templado) con clavos, cuñas o estacas, que con el calor del fuego o al sol se tensiona y con el frío o el agua se contrae.

En sus diversas formas: cilíndricas, cónicas, abarriladas o como el reloj de arena con una cintura menuda, es una herramienta al servicio del universo en todas sus dimensiones posibles. En el tiempo de esclavitud legítima, los esclavos en sus pocos encuentros durante el día del “descanso”, se servían de tambores y cantos para frenar el tiempo sintiéndose libres del yugo, del tiempo al reencontrarse con la vivencia, la refundación de una nueva comunidad en unas nuevas condiciones, todo un reto para la humanidad. Para la comunicación terrenal entre pueblos vecinos, el *tamborero*, *tambolero* o *tamborilero* dirige el desfogue del tambor en dirección hacia el pueblo receptor e inicia su elocuente toque en el que va codificada la información y el mensaje: si se va a celebrar un velorio, un casamiento, una ceremonia para pedir o agradecer, un bautizo, la presentación a la sociedad de las púberas, o simplemente el hecho de compartir la existencia.

En el contexto oficial con el tambor se anunciaba la lectura de bando o edictos del gobierno; también en el campo de batalla transmitía las órdenes que ejecutaban miles de soldados en los campos de batalla, que eran comunicadas por el estridente redoble de los tambores; de esta forma, el espíritu del tambor gana su lugar en las bandas marciales transculturizando el sentir de sus intérpretes en la manifestación artística que da forma al sonido correspondiente a su cultura. Este formato es global, deja entrever el carácter bélico de algunos estados. Así mismo, el espíritu musical de la humanidad que se funda entre gestas guerreristas

conquistadoras, colonizadoras en compañía de la iglesia, empresas herederas de la cultura greco-romana, que por su afán de conquista desconocen, expropian y usurpan el desarrollo de otras culturas dando lugar a la hegemonía unidireccional. Algunas comunidades fueron acalladas en sus manifestaciones artísticas arrojando sus artesanías al agua, al fuego o asesinando los brotes de liderazgo crítico.

Podemos encontrar ejemplos en el mundo entero de la importancia del tambor en la construcción de los ritmos tradicionales y populares. Así, las bandas marciales o semejantes encarnan la “afrooralidad libertaria”, es la chirimía chocona, las bandas a orillas de los ríos Sinú y Atrato, las que alegran a las comunidades que en medio del constante saqueo y desgobierno que se refleja en temas sensibles como la salud, educación e infraestructura, entre muchos más, sufren y tienen a la música como su herramienta de lucha y libertad. Estos ritmos enaltecen la región y el país, siendo un gran aporte tanto a la economía como al patrimonio inmaterial de nuestra humanidad. Esta realidad es similar con las riberas del río Misisipi en el estado de Louisiana en EE. UU.; las “*marching band*” nutren la cultura norteamericana y mundial, siendo portadoras del profundo mensaje de “afrooralidad” que encarnó el spiritual, gospel, blues, jazz; que le da la identidad imborrable a New Orleans, la profunda huella desde Luis Armstrong, pasando por Michael Jackson hasta Beyonce. Entonces, haciendo consciencia del inagotable aporte de la diáspora africana a la expresión y construcción del imperio, nuevamente veo en los pies de

Elvis Presley la vigorosa danza inspirada en Little Richard; al igual que la grandeza del capitalismo soportado en el oro que salió de nuestros ríos en Colombia en manos del “mazamorreo” de las bateas en el Pacífico. La oralidad transmitió los secretos que liberaron la avaricia aurífera que da origen al capital; los rituales de danza, música, canto, liberan la humanidad de la realidad inocua; el tambor nos libera.

Es así como por mis manos pasan infinidad de instrumentos percutivos con los cuales emprendo el viaje. El llamador también conocido como tambor macho, el tambor mayor, alegre o tambor hembra. También la tambora, el cununo macho o marcante y el cununo repicado o hembra; siempre el macho lleva una base tranquila, ostinato, repetitivo, estable, que aterriza el ritmo y abre las puertas a la sensación de seguridad del estar vivo, similar al mantra palpitante del corazón; mientras la función de los tambores hembra en las músicas afrocolombianas es la de excitar, exaltar, irrumpir, adornar, tejer, estallar y un sinfín de sentimientos que pueden generar las manos expertas de un percusionista en el momento de la interpretación juguetona, creativa, maestra de los portadores del legado en el tambor africano. En los “*Kuissis*” (las flautas que los españoles llamaron gaitas porque la sonoridad la encontraron similar a las gaitas de Galicia) también aparecen los roles de género: Siji y Bunci, macho y hembra; el macho tiene dos orificios, el desempeño musical es similar pero en su mano derecha lleva un sonajero llamado maracón; la hembra tiene cinco orificios y se encarga de elaborar la línea melódica; estas líneas en la tradición

los rituales de danza, música, canto, liberan la humanidad de la realidad inocua; el tambor nos libera.

...los grupos afro que llegaron a “America” son multiculturales; no tienen manifestaciones homogéneas, esta es la razón de nuestra exuberante diversidad...

son ancestrales y se tramiten al igual que el tambor gracias a la tradición oral, hay líneas fúnebres, melodías de cosechas, siembras, labores varias, a los pájaros, a los animales en general; su sentido holístico vela por el equilibrio entre los hombres, la tierra y el universo.

La flauta *Kuisi bunci* da inicio con la tonada, enseguida se le suma el *kuisi siji* con sus notas largas que coinciden con el tono final donde llega al descanso la gaita hembra (*bunci*) y toma aire mientras el macho soporta el tono y espera una nueva frase de la hembra que muestra la melodía juguetona; al poco tiempo el “machero introduce el vientre receptáculo (un calabazo) lleno de semillas (el maracon) dando al traste con el imparables ritmo, el maracón es la fertilidad, la abundancia, es el conector entre el aire y la tierra; una vez en marcha los kuisis y el maracon, llegan los tambores. Así fue el mestizaje en el nuevo continente antes llamado por los amerindios el “*ABYAYALA*”... sus aerófonos y sonajeros armonizaban la tierra y el universo y luego el espíritu transoceánico del tambor.

En otra latitud la afroralidad es la columna vertebral de la cultura; quiero decir que los grupos afro que llegaron a “America” son multiculturales; no tienen manifestaciones homogéneas, esta es la razón de nuestra exuberante diversidad: el voodoo, el samba, la santería, el bullerengue, el currulao, la macumba y el blues son la manifestación emancipadora de una oralidad nunca esclavizada, son las rutas hacia la libertad de vivir. Una ruta que el tambor madre (*Iya*) llama, el padre (*Itotele*) responde y el juguete de los dioses (*Okonkolo*) completa la trinidad; la madre sabe cuál es el camino a recorrer y por donde debe llevar el trasegar de las ceremonias desde su instalación, pasando por la apertura del portal que comunica la interdimensionalidad, hasta que los ancestros hagan lo debido. Mediante un denso y antiguo lenguaje polimétrico alcanzan niveles energéticos impensables para los no creyentes.

POLIMETRÍA PRÁCTICA

Compás o medida (6)	1	2	3	4	5	6
Tambor 1	COGE, Célula de 3 unidades			COGE, Repetición		
Tambor 2	,Q´TE PA SA VO					
Golpeador	T O , C A D U R O , Célula de 6 unidades					

El ritmo es un mantra que hipnotiza las células de quien lo aprecia, de quien lo interpreta; lo lleva a cantar y bailar fuera de sí entrando en una atmósfera sin tiempo ni lugar; cada tambor tiene su frase con diferente duración; metafóricamente hablando es como el calendario lunar, el solar, el chino en un mismo contexto (polimetría) y , a través de esta dinámica se construye la cultura. Los niños aprecian esto desde su vida intrauterina, los sabios golpes del batalero mayor interpretando el *iya*, las respuestas del *Itotele* y el incansable *Okonkolo*, se suma el canto que precede la antifona, luego un baile desenfundado junto a la viveza de los colores representativos correspondientes a cada deidad marcan las máximas expresiones de libertad en el ser. Así se transmite un legado infinito que con orgullo se porta e interpreta llegado el debido momento; solo los mayores pueden interpretarlo y poco a poco se va impregnando en los jóvenes y niños, garantizando la supervivencia de la identidad cultura, la supervivencia de lo que no es de este mundo, de lo que no se puede ver, solo se siente con profunda devoción; no hay patria para estos rituales por que los dueños de los rituales son el mar, el rayo, el monte, el machete, los caminos, el cementerio, el río.

Como tamborero concentro mi energía en la forma de mis manos que percuten la tensionada membrana mencionada, esa

vibración es mi energía transformada en sonido que adquiere fuerza y forma de aire en el vaso del tambor, escapando por la parte inferior para llevar esa energía que deja de ser mía para volver al universo por donde esté el aire. Ese es el poder del sonido que ha acompañado desde los inicios de las comunidades a la humanidad, los sonidos entrelazados de mi tambor describen mi cultura, mis influencias, mi ser, mis hábitos, mis intenciones; cuando decido irrumpir el silencio doy inicio al acto creativo musical que comunica los aspectos mencionados a la audiencia y si este encuentro se da de forma presencial sus células estarán vinculadas a las vibraciones producidas por la membrana del tambor, encontrándose estimuladas mediante el aire; si el tímpano envía al cerebro información que asimile familiar, habremos conectado con la memoria colectiva y psico-afectiva; seremos familia, compañeros y compatriotas, un solo cuerpo coincidente en el flujo energético del tambor hasta que finalice la interpretación. Cuando mis manos percuten están presentes las enseñanzas de mis maestros, al mismo tiempo los maestros de mis maestros, todo el proceso de formación en música con lo que pude y decidí practicar, también las incontables horas de práctica en diferentes tiempos y lugares, así mismo los músicos que he podido apreciar.

Mediante la práctica de una ancestral técnica oriental llamada “limpieza de la médula” conocí un ejercicio llamado “el tambor del cielo”; consiste en llevar hacia adelante con el talón de las manos hacia adelante las orejas (aurícula) *fig.1*, sellando la entrada de sonidos externos, permitiendo la autoescucha del propio cuerpo *fig.2*. Luego se percute la base del cráneo con los dedos índice y corazón *fig.3*; primero se frena con el dedo corazón el dedo índice, luego se libera y percute la base del cráneo *fig.4*, acto seguido se invierte este movimiento; el dedo índice sostiene al dedo corazón *fig.5* y se libera para percudir nuevamente la base del cráneo; al acercar las orejas hacia adelante percibo mi circulación, luego mi respiración, al fondo inicio a percibir el ritmo cardiaco. Esta cantidad de sonidos lleva a mi cerebro hasta mi vida intrauterina (tal vez la sensación más confortable, amorosa, y segura en nuestra existencia), es el concierto de mi vida y cuando inicio a percudir los dedos estalla en mi cerebro el sentido de la escucha en su máxima expresión.

Los latidos del corazón, (el motor de nuestra vida) son estables, regularmente no hay sobresaltos, con la respiración podemos controlar nuestro ritmo cardiaco; nuestro razonar nos permite organizar grupos de eventos periódicos para poder establecer consensos: segundos, minutos, horas, días, años, lustros, siglos y las estaciones, así, a los tambores plantean una organización rítmica que el cerebro capta gracias a su estabilidad y su condición repetitiva nos brinda un efecto mántrico; tan pronto el cerebro de la audiencia identifica esta familiaridad llegamos a un estado de seguridad, confort que se puede modificar mediante variaciones como la velocidad, la intensidad y subdivisiones, un sinnúmero de herramientas musicales disponibles gracias a las influencias antes mencionadas. Estas herramientas que están en el universo serán reveladas en el aquí y ahora, entonces alguien bailará acariciando con el ritmo del universo el suelo que pisamos y que nos da de comer, ahora el aire llevará el oxígeno y el sonido que los árboles nos han ayudado a conservar para la vida; el tambor nos abrirá la puerta al rito de la danza y música como expresión del vivir, del sentir la cultura, el cosmos y la tierra. Esto hace de los tambores la ruta liberadora de la realidad del mundo concebido por las hegemonías subjetivas de los humanos.

Y cuando el tambor comenzó a tocarse a sí mismo se levantaron todos los que desde hacía cientos de años estaban muertos y vinieron para ser testigos de cómo el tambor tocaba el tambor

— Amos Tutuola (Zapata, 1983)

Figuras N.º 1-5. Martínez. G. (2020). [Figuras]. Archivo Propio.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

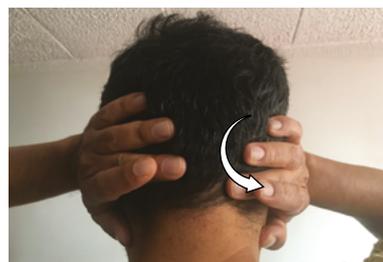


Fig. 5



Álbum familiar. Centro Virtual Isaacs. (2017).
[Fotografía]. Recuperado de <http://zapataolivella.univalle.edu.co/galeria/afrodescendiente-en-colombia>

EL LEGADO

Como ya he descrito, desde antes de nacer el arte concebía mi existir; tal vez por eso de joven no entendía el profundo lugar de los artistas para la existencia de la humanidad, su desarrollo, el convivir y el nutrirse del espíritu cosmos. Nada de esto hubiese sido posible sin la profunda huella que dejan en mi formación los estudios de los hermanos Zapata Olivella. La poesía de Juan, la danza y grupos de proyección folclórica gestados y dirigidos por la obra e inspiración de “Yeya”, la “escultora de cuerpos vivientes”, con los cuales he podido conocer el mundo como también la esencia de las artes en la humanidad.

Para la comprensión, el autoreconocimiento, también el sentirse hermanado, identificado en la opresión infringida a las comunidades afrodescendientes al igual que a las comunidades amerindias, observar cómo se transmite y se mantiene hasta nuestros días como una recurrente pesadilla de herencia colonial, impuesta solamente por la razón de la imperfección natural a la humanidad. La incapacidad de poder sentirnos seres vivos alimentados por el mismo planeta e iluminados por la energía primigenia del sol, dividiéndonos en colores, religiones, estados políticos, económicos, superfluos que nos ocultan el poder mónada de la vida. Por eso en mí, fue muy reveladora la obra del hombre centenario Manuel Zapata O. un ilustrado antropólogo, médico, boxeador, investigador, político y escritor.

La novela más reveladora de la condición del racismo, segregación y opresión histórica escrita en español por un hijo trasplantado



Manuel Zapata Olivella. López, Nereo (s.f.). [Fotografía].

de la África, sufrida por los pueblos africanos, está contenida en *Changó, el gran putas*, en la cual narra con lujo de detalles los hechos inhumanos por decir lo poco, cometidos por la sedienta “raza blanca” a la humanidad, al continente madre, a la justicia, dejando entrever nuevamente al arte desde la literatura como vía libertaria, incluso narrando al milímetro el cotidiano de la trata, la esclavitud, el secuestro, asesinato y tantos vejámenes que solo denotan la pobreza espiritual e intransigente de nuestra mal contada historia.

Veo en Potenciana (la mamá de Benkos) la madre del joven armado que busca la independencia libertaria de su imaginario de país; en los jóvenes veo a Benkos que pese a los golpes sueñan con su realidad libre. Hoy en pleno confinamiento por un virus (Covid-19), veo el hambre de la “rata blanca” disfrazada de ente gubernamental exprimiendo los recursos del estado, enviando sus trabajadores a la muerte, asesinando los Benkos campesinos, líderes, violando sus niñas; la veo pasearse por el globo en forma de biotecnología, segregando a aquellos que no tienen los recursos para acceder al mundo virtual o los viejos que le brindaron sus mejores años, pero hoy, ya no “aportan” nada más que gastos a una cadena de valor.

Al acercarme y comprender por mi propia vivencia, este reflejo de sentirme identificado con mis expresiones artísticas sub-valoradas y/o ignoradas floreció en mi ser, “el hombre colombiano”, (ensayo de M. Z. O.) Ese ideal que se reconoce multiétnico ciudadano del mundo; conocedor, amante, portador orgulloso de las manifestaciones legadas por sus ancestros, con una incansable alma resiliente ante las constantes embestidas de la opresión. De viva voz lo escuché decirme al oírme interpretar el *kuisi* (la gaita): “haz entonado el clarín de guerra Taino”. Hoy recuerdo esa frase y no me da el cálculo para comprender hasta dónde va la misión de mi vida; lo que sí es claro para mí es de donde vengo, lo que represento y lo que soy, por consiguiente voy de la mano del conocimiento que me legó la escuela y lo llevaré hasta donde ellos me lleven.

Los invito a apreciar la canción póstuma que hice para la maestra Delia llamada “A Yeya” que está incluida en un CD con el mismo nombre; en esa producción hay una canción cuyo título es “Canción de amor y paz” en el coro canto: “Te voy a matar” Manuel me dijo: es interesante la figura literaria y la fuerza musical, pero no digas te voy a matar, di: te voy a besar, te voy a abrazar; algo así, pero no digas te voy a matar. Es difícil, dije, porque ya está grabada así; a lo que él me contestó: cámbiale eso, si quieres di te voy a clavar; tenía que decírtelo. Hoy, al ver las noticias repletas de sangre le doy la razón y comprendo que el arte benigno es aquel utilizado para construir.

Al final del camino hay una luz que nos guía hacia la libertad, perderla de vista es renunciar al ser; ese es el mejor presente para nuestros hijos, para nuestros nietos, para nuestro paradisíaco territorio.

También hay un video para el cual participé con la música hecha para Manuel llamado “El abridor de caminos”¹. En el aparecemos en la ceremonia de “lumbalú” que celebramos para despedir la existencia de su cuerpo físico, en esos momentos únicos podemos apreciar el espíritu de su obra, días y noches tocando tambor, ilustres personajes dando su despedida, varias generaciones convergentes en el auditorio León de Greiff de la U. Nal en Bogotá; el humano por encima de la raza, estuvo presente para ese adiós corpóreo. En ese momento nos saluda la dimensión energética para continuar en el trabajo de construcción de este realmente “nuevo mundo” donde el indígena, el afro, y el europeo nos reconocemos como el fruto de un mestizaje que debe vivir agradecido por poblar este ilimitado paraíso terrenal que nos sigue negando la pobreza humana.

Los maestros Zapata Olivella son mi inspiración, avivan mi guerrero para afrontar

1. <https://www.youtube.com/watch?v=3Dpc4w2Kp6I>

la vida y ser, como Manuel el boxeador que viajó por el mundo y ante las trompadas supo reponerse, fue un embajador ejemplar del África y agregado cultural de Colombia; o como la bailarina de pies descalzos que nos enseñó cómo se mueve la diversidad de la vida para todos los seres vivos sin excepción; que la función del estudio es abrir caminos. Al compartir los caminos aseguramos que aquel quien los camine lo encontrara dispuesto para su deleite, así como también debe mantenerlo y embellecerlo a cada paso; nuestros ancestros están durante el camino de la oralidad para emancipar nuestra raza oprimida. Al final del camino hay una luz que nos guía hacia la libertad, perderla de vista es renunciar al ser; ese es el mejor presente para nuestros hijos, para nuestros nietos, para nuestro paradisíaco territorio.

El contenido de la tradición oral va estrechamente ligado al desarrollo afectivo que, mediante rituales consolidan la identidad...

CONCLUSIÓN

La historia que escrita es una fracción con la cual nos preparamos, convergiendo en la realidad académica impuesta por el estado; las fracciones complementarias de la historia están contenidas en la tradición oral que está presente en el hogar, en nuestro entorno comunitario, el entorno laboral; es una relación transversal en el cual los roles están determinados por la experiencia, el respeto; a diferencia del entorno académico escolar en el cual el rol se determina por el poder, la competencia, la evaluación cuantitativa.

El contenido de la tradición oral va estrechamente ligado al desarrollo afectivo que, mediante rituales consolidan la identidad; a partir de esa identidad, el individuo aporta a la comunidad en armonía con su formación; aportes pertinentes a su cultura, tiempo y desarrollo generando un espacio de libertad y crecimiento particular y general.

De esta forma la cultura ha vivido a pesar de los constantes embates propinados por las hegemonías; la expresión artística reluciente en la identidad de las comunidades son su libre realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Henríquez M. A. & Bidot A. J. M. (1991). *Historia de la música I*. La Habana: Editorial pueblo y educación.
- Burgos C. (2011). *Rutas de libertad 500 años de travesía*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Muntu J. J. (1963). *Las culturas neoafricanas*. México: Fondo de cultura económica.
- Olivella, M. Z. (1983). *Changó, El gran putas*. Bogotá: Oveja Negra.
- La tambora de Gilbert. (2019). "A yeya". Recuperado de, <https://www.youtube.com/watch?v=3XOIDEQOCWg>.
- López M. A. Abridor de Caminos. (2007). Recuperado de, <https://www.youtube.com/watch?v=3Dpc4w2Kp6I>.
- Escuela Universal del Ritmo. Recuperado de, https://www.facebook.com/Escuela-Universal-del-Ritmo-102150451465708/?modal=admin_todo_tour

Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas

Un evento de trascendencia mundial



Sheila Walker

Docente universitaria y Directora Ejecutiva de Afro-Diáspora, organización que crea materiales audiovisuales y educativos para difusión internacional sobre la diáspora africana en el mundo.

Mis antepasados llegaron a América en un barco negrero, pero nunca tuvieron la oportunidad de decidir en qué país querían vivir y trabajar. Por eso, pese a que tengo un pasaporte de los Estados Unidos, puedo decir que provengo de toda la diáspora; que mi identidad pertenece a la diáspora africana.

Hoy nos reunimos para conmemorar el primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, maravilloso evento organizado en Cali por el doctor Manuel Zapata Olivella y Abdías do Nascimento, y que congregó gente de muchos lugares del mundo: africanos de Senegal y Nigeria; de América Central y Panamá, también gente del Caribe, como Martinica y Trinidad; de los Estados Unidos, y claro, de otros países suramericanos como Venezuela, Perú y Ecuador. Yo también participé en este congreso, que no solo me abrió los ojos, sino que me cambió la vida. Esto se debe principalmente a que, para ese entonces, yo sabía que en algunos países de las Américas había afrodescendientes, pero no que era así en todo el continente. Por ejemplo, confieso que cuando conocí a un señor que venía del Ecuador le dije: “¡Yo no sabía que había afroecuatorianos!” Y él me respondió: “Baila conmigo, así vas a saber”. Imagino que aún hay mucha gente que no lo sabe, pero así es: en todos los países de América hay afrodescendientes.

Como parte de las actividades del congreso visitamos Buenaventura, ciudad localizada en la costa Pacífica de Colombia. Yo sabía que había afrodescendientes en todos los países del Caribe y, por lo tanto, asumía que los había también en todas las costas caribeñas de América del Sur. ¿Pero en la costa Pacífica? ¡No tenía idea! Por eso, para mí fue una sorpresa cuando llegué a Buenaventura y vi tanta negritud. Como pueden ver, en ese congreso mi mundo se amplió.

Se dice que no hay afrodescendientes en países como Chile, Paraguay, Bolivia y Argentina, pero es falso. Hay afrodescendientes en todo el continente y, por ello, hicimos un libro publicado primero en Bolivia y luego en Colombia por la Universidad del Cauca titulado *Conocimiento desde adentro. Los afroamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. Ahí todos los países de América son representados: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Venezuela, Uruguay. Todos.



Movimiento Social Afrodescendiente en Colombia. Osejo, M. (2020). [Fotografía]. Recuperado de www.timetoast.com/timelines/movimiento-social-afrodescendiente-en-colombia

Artículos

Este evento, entre otras cosas, también fue importante por ser la primera vez que un grupo de afrodescendientes y de estudiosos de los afrodescendientes se reunió para hablar de las Américas. En Estados Unidos habíamos tenido muchos congresos sobre nuestra cultura y realidad como afronorteamericanos,

pero el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas nos convocó como una unidad y con el propósito de comparar nuestras experiencias. Además, el contexto colombiano en el que se desarrolló era muy interesante: antes de llegar a Cali estuve en Cartagena, y allí, en la calle, vi un letrero enorme que decía: "Vote por el candidato de las negritudes y el mestizaje". Un afrocolombiano fue candidato para la presidencia del país en 1977, ¡mucho antes de Obama! Juan Zapata Olivella, coorganizador del primer congreso y hermano de Manuel, se lanzó a la presidencia de Colombia en ese año.

Empecé entonces a interesarme por la cultura afrodescendiente de Colombia y aprendí mucho sobre la africanidad en este país, por ejemplo, cómo se manifiesta en los apellidos. Visité Santander de Quilichao en el Cauca y allí encontré gente que se apellidaba Mina, Lucumí y Carabalí. Así mismo fue una sorpresa encontrarme en Colombia con una enorme cantidad de apellidos africanos, relacionados con etnias, lugares e imperios (como el de los mandinga, por ejemplo), pero también con que hay muchos lugares en Colombia que tienen nombres africanos y que, generalmente, la gente no sabe de dónde provienen ni qué representan. Me decían: "Eso es puro castellano". Se equivocaban. Entonces, les contaba qué representaban en realidad esos apellidos y nombres, y que provenían de África Occidental y Central, entre otros lugares.

Actualmente me encuentro haciendo un estudio con un colega en Panamá en el que realizamos un mapa de topónimos, es decir, de los nombres africanos en ese país, y hemos encontrado al menos ochenta. En el proceso hemos preguntado a quienes los llevan qué quiere decir "Mandinga", por ejemplo. "Ah, debe haber sido un cacique indígena", responden. Pero no es así. Mandinga es una etnia africana.

Como mencioné, en Colombia hay lugares que llevan nombres africanos. Aquí en la región de Cartagena, por ejemplo, hay un lugar que se llama Juan Congo y otro que se llama Mozambique.

Cerca de Barranquilla hay uno que se llama Malambo, etc. Y así en otros lugares del país, hay todo un mapa africano: de África Oriental, como Mandinga, Guinea, Carabalí; de África Occidental como Mozambique, y de África Centro-occidental como Congo, Malambo y Angola. Es muy interesante este mapa africano de Colombia, tanto de apellidos como de lugares, y lo que dice sobre la gente y la cultura afrocolombiana.

El apellido “Mina”, por ejemplo, tiene mucho significado. A partir la mitad del siglo XIV los portugueses empezaron a comerciar con los habitantes de lo que ahora es Ghana, anteriormente conocida como la Costa de Oro, a quienes llamaron “negros minas”. Más tarde, cuando los colonizadores encontraron el oro de los indígenas en las Américas y no supieron cómo extraerlo de la tierra, empezaron también a esclavizar africanos, pues ellos sí conocían y dominaban el oficio de la minería. Si alguna vez les enseñaron algo sobre la esclavitud, no me extrañaría que les hayan

Por eso trajeron africanos: no por su ignorancia, sino por todo lo contrario, su conocimiento.

dicho que los africanos llegaron a América sin nada en la cabeza, que vinieron como cuerpos para trabajar y nada más. Esto no es cierto. Los europeos querían construir nuevas sociedades en una tierra desconocida, en el mundo tropical, que para ellos era una incógnita. Por eso trajeron africanos: no por su ignorancia, sino por todo lo contrario, su conocimiento. Si alguien quiere construir una nueva sociedad necesita gente que conozca las tecnologías adecuadas para el lugar donde se construirá. Por eso, para extraer el oro necesitaban negros minas, que sabían de minería. Percibir el comercio de africanos esclavizados como una simple migración involuntaria de gente sin conocimiento es ilógico; en cambio, es más natural entender que los africanos trajeron sus conocimientos consigo. De esa forma, la mayoría de africanos que vinieron a las Américas, llegaron a las partes tropicales, pues eran los lugares donde se podía cultivar algodón, café, azúcar, etcétera.

Harris realizó un mapa de la diáspora africana en el mundo [...]. Estaba fascinada por la cantidad de flechas que se dirigían desde África hacia tantos lugares del mundo...

DIÁSPORA GLOBAL

El primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas también abrió la puerta a otros congresos sobre la diáspora africana. Un segundo congreso que fue importantísimo para mi conocimiento e investigaciones fue organizado por el historiador Joseph Harris en Washington, en la Universidad Howard, una institución históricamente afroamericana. Este segundo congreso diaspórico se llamó Dimensiones Globales de la Diáspora Africana. La idea era discutir, no solamente en torno a las Américas, sino a la diáspora africana en el mundo. Harris realizó un mapa de la diáspora africana en el mundo y yo fui a todas las conferencias que dio sobre este trabajo. Estaba fascinada por la cantidad de flechas que se dirigían desde África hacia tantos lugares del mundo: tanto a las Américas como al norte de África, a Turquía o al este, a las islas del océano Índico. Inmediatamente quise visitar también esos lugares, descubrir la diáspora mundial; así que empecé con las Américas y seguí con el resto del mundo. Uno de los resultados de mis esfuerzos por comprender las Américas fue lograr organizar un grupo de afrodescendientes, suramericanos, hispanohablantes, que investigaran sobre su propia cultura afrodescendientes, en todos los países de América. Con ellos nos reunimos de forma continua para trabajar conjuntamente.

Finalmente, el congreso que me ayudó a comprender las dimensiones mundiales de la diáspora africana fue uno organizado en la India por la Sociedad de Estudios de la Diáspora Africana en Asia. El resultado fue un libro que lleva el mismo nombre: *La diáspora africana en Asia*. Gracias a este evento comencé a descubrir la existencia de otros afrodescendientes en diferentes partes de la India y en Turquía.

Pero, sin lugar a dudas, fue el primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, organizado por don Manuel Zapata Olivella y Abdías do Nascimento, el evento que realmente abrió la puerta al estudio de la diáspora mundial.

BIBLIOGRAFÍA

Walker, S. (2012). *Conocimiento desde adentro. Los afrosuramericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. Popayán: Universidad del Cauca.

Ejercicios de investigación



Semilleros de investigación 2021-2023

La revolución del conocimiento en el IPC



Luis Eduardo Duarte Valverde

Doctor en Filosofía del arte contemporáneo (UAB).
Coordinador del Centro de Investigaciones del IPC.

LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO E INVESTIGACIÓN EN EL IPC

Si algo está en el corazón de la educación es justamente su capacidad de producir conocimiento, y en ese sentido, el Instituto Popular de Cultura, como centro de formación en artes populares, tiene un papel fundamental para la sociedad, pues, además, sus prácticas se refieren a expresiones que son patrimonio de todos. Por eso, sin duda, una de las noticias más importantes del IPC en las últimas décadas es la meta que ahora reposa en el plan de desarrollo del distrito de Santiago de Cali “Unidos por la vida” de formar semilleros de investigación en todas las escuelas para los próximos años (2021-2023).

Pensando en este enorme reto y desafío, desde la Coordinación del Centro de Investigaciones se han emprendido unas actividades previas de formación para docentes de cada escuela, un seminario taller en formación de investigación artística para docentes con el propósito ir trazando una ruta, pero principalmente establecer coincidencias conceptuales en la concepción de lo popular. No se trata de un proyecto mas, sino del momento más interesante a nivel

conceptual para reestructurar el sentido y razón de ser del instituto, dándole el protagonismo a su carácter popular. Por lo cual, y desde ya, se vienen llevando ejercicios de suma importancia como repensar la labor docente a nivel pedagógico e investigativo, así como la necesidad de ir a las comunidades donde realmente se asienta lo popular de las prácticas artísticas.

Esta meta se propone, entre otras cosas, desmarcar la función académica de la reproducción de modelos teóricos y técnicos, pues la importancia de lo técnico solo tiene una función en las artes, esto es, el ser una herramienta entre muchas posibles siempre al servicio de una concepción de la realidad, y en la noción de las artes populares lo que importa de una práctica es que existe, principalmente, como expresión comunitaria de formas de vida y no como discurso académico. Así, este proyecto pretende, además, ubicar al docente como el primer aprendiz y no como el erudito que espera en un salón de clases a un alumnado con la mente en blanco. Por el contrario, el primer estudiante debe ser, bajo esta concepción, el mismo profesor quien tiene el reto de establecer los diálogos desde su formación, atendiendo en todo momento



Centro de investigaciones del IPC.
Pineda, J. (2020). [Fotografía].

las necesidades de las prácticas que ya traen los estudiantes en sus comunidades.

No se trata pues de reproducir técnicas, sino de producir, experimentar y sistematizar, como bien caracteriza el devenir de la historia de las artes desde ya hace más de un siglo, lo contrario sería ubicarse en la clasificación ilustrada, racionista y europeísta de las artes (bellas artes) desde criterios universales que desconocen los contextos y sus maneras de vivir y expresar. Esa misma que pone la abstracción y la teoría en el lugar central de la práctica y la pedagogía en artes, no en vano aún persisten algunas ofertas basadas en técnicas del siglo XV y XVI de la Europa renacentista que pueden ser bien valoradas pero no como prioritario dentro de programas concebidos desde y para las artes populares.

Así pues, el arte no sería tanto una **Tékne** que se ocupa primordialmente del **cómo** sino mejor una **Episteme** que se ocupa del **por qué**, por ello, en sentido clásico, la forma más excelsa de la Tékne es la Episteme, pues, en sí, la técnica no es un fin sino un medio. La técnica es un medio para un fin que no es técnico, pues la técnica en sí misma no es un fin. Lo contrario nos ubica en la visión platónica, bastante pesimista, moralista y conservadora por cierto, pues para el discípulo de Sócrates, la imaginación y la exaltación de las pasiones que pueda producir un artista que crea realidades puede ser motivo de desorden y caos social. Por ello debe limitarse a reproducir, imitar (mimesis) la realidad desde modelos para exaltar un Dios (Demiurgo) que estaría detrás de esas creaciones, ubicando así al arte y los artistas en una escala social bastante inferior donde parece haber permanecido durante mucho tiempo, reducidos a ser unos repetidores y no unos creadores.

Se trata entonces de emparentar este sentido de la concepción de lo popular en las artes y las artes populares con la metodología de la “Investigación artística”, pues

esta última se refiere a privilegiar la práctica desde donde surgen los problemas y no obligar a las prácticas a lo que digan modelos técnicos teóricos. Dicho esto, se pretende abolir debates y oposiciones inexistentes que en vez de construir e incluir muchas veces resultan excluyentes y polarizan. Un ejemplo de ello es la oposición entre lo tradicional y lo actual, entre lo teórico y lo práctico, entre lo popular y lo contemporáneo, que usualmente se deben a estereotipos y prejuicios infundados, pues una cosa no excluye la otra; no se trata de una cosa o la otra sino de una cosa con la otra, de una cosa gracias a la otra, de una cosa a través de la otra.

Por eso, se busca indagar en lo que ya tienen las comunidades, pues no se le dice a las prácticas y expresiones artísticas de la comunidades como ser lo que son, sino que a lo sumo se enriquece tales prácticas abriendo incluso posibilidades de experimentación y diálogos transdisciplinares, históricos y también académicos sin que estos últimos ya se erijan como los poseedores de una verdad que no existe en artes, se debe recordar que ese es el terreno de la religión y ciencia.

Dicho esto, se entiende entonces que por arte no pensamos solamente el resultado o un producto artístico que se exhibe a los espectadores, sino, principalmente, sendos procesos de construcción, debates, búsquedas y actores diversos que participan en tal construcción y que a la postre permite construir nuevas maneras de vivir incluso las mismas cosas. Es decir, maneras de conocimiento, aunque se deba decir que el arte en sí no es conocimiento, pero sí que hace las veces de dispositivo que permite el conocimiento, de resignificar la existencia y vivencia comunitaria compartida, pues se trata de un pensamiento desde la sensibilidad. Esto cobra mayor importancia en un momento como el que vivimos ahora, de pandemia y confinamiento, en el que las artes permiten no solo



Centro de investigaciones del IPC. Pineda, J. (2020). [Fotografía].

escapar de la realidad sino reconfigurar la misma con sus metáforas desde las danzas, el teatro, la música y las plásticas.

Así pues, se debe decir que actualmente una destreza técnica no convierte necesariamente en artista a nadie, eso hoy sería el equivalente a decir que alguien que posee elementos retóricos tenga, necesariamente, algo interesante que decir. Por ello, lamentablemente la reproducción de modelos nos ha impedido la producción de realidades y dialogar con otras disciplinas. Académicamente, se trata de ayudar a establecer diálogos entre las prácticas y las tradiciones para reconocer retroalimentaciones que contribuyan al enriquecimiento creativo y la experimentación. De esta manera, el instituto Popular de Cultura de Cali, en esta nueva administración y bajo la meta de semilleros de investigación, concibe las artes y en especial las populares, como una actividad con finalidad estética y comunicativa, reflexiva y crítica en la experimentación y creación, que expresa ideas y emociones dentro de una visión del mundo a través de los recursos que ofrece cada práctica como resultado de formas de vida comunitarias.

LA META SEMILLEROS 2021-2023

Sabiendo que la misión del IPC es: “Formar integralmente sujetos autónomos y críticos, con principios éticos y estéticos, en campos específicos de las artes. Capaces de construir conocimientos y saberes artísticos, mediante procesos de investigación e innovación y de proyección social, que involucren la reflexión crítica y actuante, en razón de lograr promover el desarrollo artístico y cultural que demandan las realidades de nuestra ciudad-región”, así, se entiende además que en su visión considere: “agenciando proyectos y procesos de investigación, desarrollo cultural y de producción artística que promuevan

y fortalezcan desde el arte las expresiones populares en el orden local y regional”.

Lo anterior quiere decir que el modelo educativo¹ que orienta la labor académica y formativa del IPC, está centrado en los postulados de la escuela de pensamiento pragmatista-constructivista, donde el estudiante construye su propio conocimiento, en una interacción y acción constante de intercambio y diálogo de saberes, en escenarios que exigen una actitud reflexiva, investigativa y de búsqueda constante. “La didáctica está centrada en la actividad del educando como constructor de su propio aprendizaje”.

Se interpreta de esta forma en clave de la cultura a los Semilleros de Investigación como una oportunidad de resistencia frente a un sistema educativo cerrado, concepto desde el que se presenta al Semillero de Investigación como grupo de sujetos que tienen una voluntad de acción dentro de la realidad educativa, que atendiendo las necesidades de una comunidad desde una disciplina en este caso artística, se orienta a la solución de tales problemas y vacíos desde la producción de conocimiento, sistematización y gestión de los mismos.

Así pues, se define como semillero de investigación al espacio formativo y de entrenamiento en la función de investigación, que permite forjar en el estudiante la cultura investigativa, un acercamiento creativo a las epistemologías de las prácticas artísticas, los métodos de investigación, la fundamentación teórico-conceptual y su participación en actividades de producción y circulación de

1. El modelo educativo es el conjunto de elementos estructurados a través de los cuales una institución educativa cumple sus metas de formación de los estudiantes. En él se integran los propósitos de la misión institucional y los valores que promueve, las prácticas pedagógicas que lo hacen operativo, así como los mecanismos y recursos en que se apoya.

conocimiento a través de proyectos inscritos en el Centro de Investigaciones.

La conformación de los semilleros está concebida, principalmente, para la participación de los estudiantes, con el acompañamiento de profesores y también egresados de las diferentes escuelas que se vinculen a los semilleros de investigación formalmente reconocidos por el IPC. En dichos semilleros uno de los estudiantes hará las veces de monitor y contarán con el acompañamiento y asesoría de al menos un profesor que hará las veces de coordinador del semillero. Es posible que participen personas externas al Instituto Popular de Cultura, y su vinculación al semillero deberá establecerse a partir de un acuerdo interinstitucional con la entidad a la que pertenezca.

El Centro de Investigaciones y sus distintas instancias diseñarán las políticas, los procedimientos y lineamientos para la creación, fomento y desarrollo de los semilleros de investigación. La definición, objetivos, retos, proyectos y planes de acción de los semilleros de investigación serán definidos por los líderes, monitores y miembros de los mismos bajo la constante supervisión y asesoría del Centro de investigaciones del IPC. Para la creación y aval de los semilleros de investigación del Instituto, deben estar insertos según los lineamientos y políticas institucionales, de los cuales vale destacar los siguientes:

- Garantizar la conformación de semilleros bajo el cumplimiento de los requisitos establecidos por la institución y demás normativas a las cuales se deban acoger.
- Fortalecer la estructura formativa de los integrantes de los semilleros de investigación en epistemología y metodología, aspecto fundamental para el desarrollo de proyectos de investigación.
- Desarrollar proyectos de investigación, adscritos a las líneas establecidas institucionalmente, que respondan a los propósitos del centro de investigaciones y den respuesta a problemas

de las artes tradicionales y populares para la ciudad y la región.

- Socializar los productos resultantes del proceso formativo e investigativo de los semilleros de investigación a la comunidad académica del IPC y a otras instituciones.
- Vincular a través de alianzas estratégicas procesos con otras instituciones para la formación, participación y actualización permanente de los integrantes de los semilleros de investigación.

En atención a lo anterior, dentro del procedimiento metodológico para implementar semilleros de investigación en artes tradicionales y populares, se deberá:

- Diseñar las cátedras en formación básica y especializada en metodología de la investigación en artes y epistemología de las prácticas artísticas
- Realizar formación especializada en metodología de la investigación artística y epistemología de las prácticas artísticas
- Participar en actividades interinstitucionales de formación e interacción con otros semilleros de investigación
- Apoyar la formación complementaria para los estudiantes vinculados a los semilleros de investigación del IPC
- Realizar eventos académicos de promoción y difusión del proceso de investigación artística de los semilleros del IPC
- Desarrollar las cátedras en formación básica en metodología de la investigación artística y epistemología de las prácticas artísticas
- Participar en actividades interinstitucionales de formación e interacción con otros semilleros de investigación
- Publicar los productos de los semilleros de investigación del IPC.

CONTRIBUCIÓN A LA POLÍTICA PÚBLICA

Contribución al Plan Nacional de Desarrollo

Plan Nacional de Desarrollo	Plan Nacional de Desarrollo 2018-2022 “Pacto por Colombia, Pacto por la Equidad”.
Estrategia Transversal	Artículo 114°. Formación para el Trabajo.
Objetivo	Crear el subsistema de formación para el trabajo por competencias como parte de la oferta en el Sistema Nacional de Cualificaciones.

Contribución al Plan de Desarrollo Departamental o Sectorial

Plan de Desarrollo Departamental	Plan de Desarrollo Departamental 2020-2023 - “Valle Invencible”.
Línea estratégica territorial	Turismo, patrimonio territorial e identidad vallecaucana.
Línea de acción	Cultura y arte para la identidad vallecaucana.
Programa	Patrimonio e Identidad Vallecaucana.
Subprograma	Promoción, Difusión, Creación, Circulación e Investigación del Arte y la Cultura.
Meta	Apoyar financieramente 50 escuelas de formación artística y cultural del Valle del Cauca, durante cada año de gobierno, a partir del año 2021.

Contribución al Plan de Desarrollo Distrital o Municipal

Plan de Desarrollo del Distrito	Plan de Desarrollo del Distrito Especial Deportivo, Cultural, Turístico, Empresarial y de Servicios de Santiago de Cali 2020-2023 “Unidos por la vida”.
Dimensión	Protección Solidaria de la Vida.
Línea Estratégica	Cali Corazón de las Culturas.
Programa	Ecosistema Artístico.
Proyecto Movilizador	Reactivación del Instituto Popular de Cultura.

Semillero de investigación y creación en artes escénicas al aire libre



Misael Torres Pineda

Coordinador del Colectivo de Investigación de Artes Escénicas del Instituto Popular de Cultura de Cali.

El semillero de investigación y creación de artes escénicas al aire libre, perteneciente a la Escuela de Teatro del IPC de Cali, es un proyecto en formación que nace a partir de una necesidad del teatro caleño: fortalecer, dinamizar y formar actores y actrices que ven en el espacio público, al aire libre, la oportunidad de hacer de la ciudad un escenario abierto para la circulación de las artes escénicas. Intervenir con la acción escénica los espacios al aire libre es una invitación a reflexionar, investigar en torno a los diferentes espacios que conforman lo que hoy en el siglo XXI llamamos espacios públicos.

Hacen parte de este semillero, como asesores, el Maestro Carlos Araque, Doctor en Artes de la Atlantic International University (EE. UU.) y Director del grupo de investigación de La Academia Superior De Artes De Bogotá, ASAB, de la facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá y Alexander Llerena, Maestro en Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia y Magíster en escrituras creativas de la Universidad Nacional De Colombia, Director de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio

Nariño de Bogotá —Investigador asociado y par evaluador asociado a Minciencias.

Como egresados del IPC, hacen parte de este proyecto; Edgar Barrera, reconocido gestor del teatro de calle en Cali y Director de Amauta Teatro; Carmen Helena Caicedo, Directora de la Asociación Eslabón Cultural; Miller Meneses, artista plástico y escenógrafo y Diana Carolina Estupiñan, artista plástica invitada de la Universidad de Tunja.

Los estudiantes que inicialmente conforman este naciente semillero pertenecen a la Escuela de Teatro del IPC y se han destacado por su interés, creatividad y disciplina en las prácticas que ha desarrollado la actividad de la comparsa institucional “Los Hijos del Cóndor”. Nataly Martínez, Oscar Fernando Montoya, Andrea Cuenca, Juan Camilo Castaño, Jazmin Andrea Muñoz, Angie Yurani García y Adriana Manrique. Ellos son los estudiantes que nos acompañarán en esta “aventura” de investigar la circunstancia escénica al aire libre.

Con motivo de la celebración de los cien años del nacimiento del Maestro Manuel Zapata Olivella, este semillero dirige su

mirada a la experiencia realizada por el gran pensador afrocolombiano en torno a sus postulados del Teatro Anónimo Identificador, que tuvo como su máxima expresión investigativa la creación y puesta en escena de dos obras emblemáticas: *El Bolívar Descalzo* y *Rambao*, estrenadas en 1975. Producto de esta experiencia, El Teatro Anónimo Identificador que nos propone Manuel Zapata Olivella se nos presenta como una guía, un camino que el semillero de investigación y creación en artes escénicas al aire libre de la Escuela de Teatro del IPC recorrerá

en la búsqueda de desarrollar su objetivo: la creación de un teatro popular al aire libre, depositario de las tradiciones y expresiones populares de nuestros pueblos.

Acompañan este proceso el coordinador de comparsas del IPC, Maestro Leonardo Rivas, bajo la coordinación de Misael Torres, reconocido creador e investigador de las artes escénicas al aire libre y de las expresiones populares de nuestra geografía festiva. Un semillero que irá dando sus frutos, abonándolo de preguntas y trabajo constante.

COLECTIVO DE INVESTIGACIÓN DE CALLE IPC



Misael Torres
Coordinador



Alex Llerena
Asesor



Carlos Araque
Asesor



Edgar Barrera
Egresado



Carmen Helena Caicedo
Egresada



Wilkin Rojas
Egresado



Nataly Martínez
Estudiante



Carmen Helena Díaz
Estudiante



Angie García
Estudiante



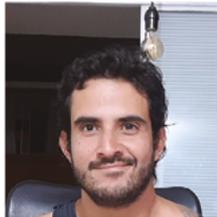
Adriana Manrique A.
Estudiante



Jazmín Muñoz
Estudiante



Diana C. Estupiñán L.
Estudiante



Oscar F. Montoya
Estudiante



Andrea Cuenca
Estudiante

Memorias de nuestro teatro

Colectivo Skené



Colectivo Skené. Correa J. (2019). [Fotografía].
Archivo Propio.

“¿Qué hacer con el teatro? Mi respuesta, si tengo que traducirla en palabras es la siguiente: una isla flotante, una isla de libertad. Irrisoria, porque es un grano de arena en el torbellino de la historia y no cambia al mundo. Pero es sacra, porque nos cambia a nosotros.”

Eugenio Barba

Allí donde lo popular converge con la academia, en la antigua casona ubicada en el barrio Jorge Isaacs y que el voz a voz reconoció como la Sede El Porvenir, se ha escrito una historia no contada del teatro en Santiago de Cali. Esta sede ha sido desde 1972 cuna de actores, actrices, dramaturgos, directores, luminotécnicos, grandes artífices de procesos artísticos, académicos y comunitarios no sólo de nuestra ciudad, sino de diversas latitudes del mundo.

Descorrer las cortinas del tiempo permite reconocer acontecimientos del ayer, cuando

desde la esquina de la calle 15 con carrera 5ª, ese primer refugio de las incipientes escuelas, recogía procesos que venían del Orfeón Obrero. Pernoctando por el teatrino de la Casa Cural del barrio San Nicolás, alojamiento provisional otorgado por el sacerdote belga Cirilo De Paw, quien complacido al presenciar la obra infantil “El tigrudo”, presentada por la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura, hizo remodelar el espacio del altar de la iglesia, para que entrara el teatro. Posteriormente, de la mano de la directora de esa época, Leonor Salazar, el

espacio de la escuela se trasladó al convento de la 28 en el barrio El Porvenir en donde permanece actualmente.

Por más de 50 años, la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura ha formado un sinnúmero de hombres y mujeres de diversas procedencias, edades y ocupaciones, jóvenes perfilando sus vidas, personas trabajadoras, madres, padres de familia, profesionales de diferentes áreas; artistas empíricos, quienes encuentran la oportunidad de acceder a una oferta educativa en artes escénicas favorable en cuanto a costos y horarios. Lo que les posibilita cursar sus estudios mientras trabajan, ya que es el único instituto popular de cultura que se mantiene en el país, ofertando, además, un horario nocturno, una oportunidad única que se brinda en la ciudad y municipios vecinos para aquellos que quieren cumplir su sueño de ser actores, educadores o directores.

La permanencia de la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura a lo largo de la historia no ha sido fácil, si bien, ha sido merecedora de reconocimientos por sus logros, ha soportado tormentas políticas, administrativas y especialmente económicas. Su naturaleza misma, como parte de una institución cultural, le ha obligado a transformarse ante cada momento de su historia, hallando fortaleza en su misión y especialmente en la multitud de estudiantes, egresados, docentes y administrativos, quienes, con su quehacer, encarnan el legado de la Escuela.

Pensando en esta historia y gracias al confinamiento, tiempo en que retomamos prácticas que la inacabable carrera del día a día nos impedía hacer, entre ellas, llamar

a los viejos amigos, nos encontramos Luis Jorge Vanegas Barreto, docente y director de la Escuela entre los años 1972 y 2000; Julián Alfredo Correa Patiño, egresado en el año de 1996, docente y actual coordinador de la Escuela; Aurelia Ximena Venegas, egresada de la Escuela en el año 2010; Francisco Domínguez, candidato a certificarse por la Escuela en el 2020 y Diana Carolina Mendoza Hernández, estudiante de IV semestre de la Escuela de Teatro, con el fin de liderar el proceso de sistematización y propiciar el hallazgo de información, experiencias y anécdotas de estudiantes, egresados y docentes, en cuyo archivo personal reposa gran parte de la información del devenir de la escuela.

Nos unimos para hablar, escribir, recordar y proyectar lo que ha sido, es y será nuestra Escuela de Teatro. Coincidimos en que muchos hemos llegado al teatro, con intención o por accidente, o tal vez el teatro ha llegado a nosotros en los momentos menos esperados, mostrando algo de sus extrañas y particulares formas de decir las cosas, encantándonos al confrontarnos, pero también al darnos la oportunidad de jugar y de crear situaciones desde la ficción, pero con el corazón a mil porque lo que se hace es real, es visceral. Finalmente coincidimos, hay que hacerlo, desde las historias particulares, desde lo que somos, desde las circunstancias que nos llevaron a convertirnos en ipechianos. En estos tiempos en que todo es tan incierto, efímero y cambiante, nace la necesidad de volver tras nuestra historia, reconocer lo que somos y lo que hacemos a través de los testimonios y experiencias vividas, y para ello debemos hablar de nuestra Escuela, esa que nos ha

recibido en diferentes momentos, pero que de una u otra manera ha transformado nuestra existencia.

Nace así el proyecto *“Memorias de Teatro en el Instituto Popular de Cultura, una obra para contar”*, para dar respuesta a la necesidad de recuperar y sistematizar el archivo histórico de los procesos creativos realizados en la Escuela de Teatro IPC entre los años 1970-2020, reconociendo la importancia de los mismos en el desarrollo teatral de la ciudad y su incidencia en la escena nacional e internacional. Se trata de un viaje de antaño a hogaño, un diálogo de la memoria y de la expresión, de la emoción y la imagen, de la rebeldía y la búsqueda de la sensatez, del aprendizaje de pasos temerosos a la creación de metodologías, un encuentro de tiempos y edades, que suscitará interrogantes y nuevas aventuras de la intuición, al ejercicio analítico, del quehacer dramático y la interpretación escénica, a la creación colectiva, siempre en conexión estética y discursiva con la raíz latinoamericana, reconociendo por supuesto, los aportes del teatro mundial.

Esta sistematización configura una ruta retadora para explorar en los sueños que se cristalizan en la escena, rebobinar cassettes que atesoran personajes, textos y músicas, reconocer también el esfuerzo sostenido en el tiempo, la búsqueda incesante del presupuesto para mantener vivo el sueño, el temor latente por el cierre de las escuelas, la defensa del quehacer de lo que nos apasiona, el arte y el teatro. Revivir el fragor de los estrenos, los ensayos, la elaboración de vestuarios, escenografías, máscaras y hasta las giras. Este proyecto es más que un recuerdo

del pasado, es nuestro aporte al tejido de la memoria histórica por años oculta y que soporta el presente y el futuro de la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura.

Haciendo honor a la práctica colaborativa que ha sido permanente en la Escuela, hemos iniciado este proceso contando con fuentes de información primarias como los archivos que reposan en el Centro de Documentación del IPC, archivos personales del equipo líder del proceso y los aportes de estudiantes, egresados y docentes que de una u otra manera han aportado a la construcción de esta obra. Esperamos que los interesados en compartir material para nutrir este proyecto, puedan contactarnos o enviar material filmico y/o fotográfico que tengan a su haber.

Seguimos repasando caminos, yendo de la esquina del movimiento a la Rosa de los Vientos. Escudriñando las ventanas con aire de mariposa, habitando los portones que encerraban o esperaban abrirse a los misterios de la escena. Buscando temas locales, creyendo por ello encontrar lo universal, acercándonos a personajes íntimos, temerosos, desafiantes, inconclusos, para agitar las banderas en medio de la plaza desierta avivando el espíritu de lo popular.

Así como la vieja edificación del Porvenir se ha transformado físicamente a lo largo de tantos años, el proyecto educativo de la Escuela, se modifica y se fortalece, pensando, creando y avivando procesos artísticos y culturales con todos aquellos que por variados motivos convergen en el propósito vital de HACER TEATRO.

Embeleko Teatro

Grupo representativo de la escuela de teatro del IPC



Lida Fernanda Cardona Díaz

Directora artística del colectivo Embeleko Teatro del IPC.



Karol Tatiana Cardona Hoyos

Dramaturga del colectivo Embeleko Teatro del IPC.

La escuela de teatro del Instituto Popular de Cultura nace el año 1959, con el soplo creador del que es considerado uno de los hombres más importantes del teatro en Cali: Enrique Buenaventura. El marinero de marco, el minero, el poeta que hizo posible el teatro en un contexto obrero, en el barrio El Porvenir, un nombre de barrio tan lleno de futuro como “La Esperanza” de su obra *La Maestra*. Durante casi 73 años, y gracias a la terquedad que caracteriza al teatrero, la tradición colombiana de hacer grupos de teatro se materializó de diferentes formas en el Instituto Popular de Cultura.

En este ejercicio se pretende contar la conformación del grupo Embeleko Teatro, que desde el año 2015 dio inicio a la aventura de revitalizar el ejercicio actoral en la escuela de teatro del IPC. Por eso, en el año 2015, las Maestras Lida Fernanda Cardona y Karol Tatiana Cardona se dieron a la tarea de conformar el grupo representativo de la Institución. Llegó con la tarea de dirigir la escuela y el “embeleko” de formar un grupo que representara a la escuela de teatro e hiciera realidad nuevamente un grupo representativo, al que llamaron “Embeleko Teatro”. En medio de la incertidumbre y la reserva con la que miraban dicha empresa egresados

y estudiantes, 12 personas quedaron en la audición que se realizó para el ingreso y así conformaron el naciente grupo representativo de la escuela de teatro del IPC.

Las maestras Lida Cardona y Karol Cardona, especializadas en Europa: Madrid y Barcelona respectivamente, tomaron las riendas de iniciar el proceso artístico, encontrándose con el reto de complementar procesos de la formación académica que ofrece la escuela en sus transformaciones artísticas. Lo anterior las llevó a involucrar sus conocimientos y experiencias personales como intérpretes y docentes, para generar un equilibrio escénico y una ética profesional, que desde esos días hasta la actualidad continúan desarrollando.

Iniciaron con un primer montaje con la obra: *Nuestra señora de las nubes*, del Maestro Aristides Vargas del teatro Malayerba de Ecuador, estrenada en el teatrino Enrique Buenaventura de la sede el porvenir el 22 de junio de 2016 y a ese montaje se le sumó la creación de la obra *El día que Macondo se tiñó de insomnio* creación colectiva, dramaturgia de Karol Cardona estrenada el 5 de abril de 2018 en el teatrino Enrique Buenaventura.

Cinco años cumple Embeleko Teatro en este turbulento 2020, y es importante



El día que macondo se tiñó de insomnio - Beca de Circulación, Itinerancias artísticas por Colombia. Ministerio de Cultura. (2019). [Fotografía].

reflexionar el camino andado hasta ahora. Las directoras vemos con gratitud todo lo transitado: funciones en el Teatro Salamandra del Barco Ebrío, Teatro Esquina Latina, Corporación Casa Naranja, Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, el teatro La Concha, el Centro Cultural del barrio La Unión, la Casa de la Cultura de Sevilla (Valle), Fundación teatro Cazamáscaras de El Cerrito (Valle), escenarios internacionales como el Teatro Jaime Torres Bodet, Casa de la cultura de Etzatlan en México. También hemos tenido la experiencia en escenarios y lugares de otras regiones de Colombia como el Teatro Municipal de Sibaté, Casa TEA, Fábrica de Teatro El Parche Nacional de Ensamblaje Teatro en Cundinamarca y Bogotá, Casa Amarilla de Bayunca, Corporación Cultural Kilele Son, Centro Cultural Carlos Gamarra y la Fundación Proclade en el departamento de Bolívar y desde luego en nuestra casa: el teatrino Enrique Buenaventura de la sede El Porvenir.

Nuestro vuelo fuera de Cali inicia alto, apostándole a salir de nuestras fronteras, y es así como la producción gestiona un circuito internacional por Guadalajara-Jalisco (México), con la productora Cultura Mercadológica, del 25 de marzo al 6 de abril de 2019. La mayoría de los actores que hacían parte del grupo no habían salido de gira internacional y este gran impulso, apoyado artística y económicamente por la institución, nos permitió presentarnos en distintos escenarios en Guadalajara: una cancha de barrio popular, una fundación social, una

institución de rehabilitación, una casa de la cultura de un pueblo y también un teatro con todas las condiciones en Guadalajara. Dichas experiencias fortalecieron la posibilidad de adaptar las creaciones teatrales de embeleko a cualquier escenario, pues nuestra propuesta está pensada para escenarios populares, igualmente para salas y espectadores avezados. No solo por el escenario que nos recibe, sino también porque en nuestro último montaje, *El día que Macondo se tiñó de insomnio*, la impronta Ipeciana fundamentada en el reconocimiento de los saberes tradicionales se reafirmó al incluir música folclórica colombiana en vivo, bailes de la costa caribe colombiana; proveniente inspiración de la obra García Marquiana.

Esta obra nos llevó a México y con ese impulso, el mismo año, nos ganamos dos becas de circulación de grupos de teatro: la beca de circulación para grupos de teatro, otorgada por la Secretaría de Cultura de Santiago de Cali, con el proyecto Circuito de teatro: “El día que Macondo se tiñó de insomnio”, que incluyó un recorrido por Sevilla, Sibate y Bogotá, ejecutado del 21 al 25 de septiembre de 2019; así como la beca de Circulación Nacional Itinerancias Artísticas por Colombia del Ministerio de Cultura que incluía la misma obra con el proyecto: *Embeleko Teatro “Memoria, Reconciliación y Paz por el departamento de Bolívar”* ejecutado del 25 de febrero al 4 de marzo de 2020.

En estas tres itinerancias llevamos nuestra última creación contribuyendo al crecimiento cultural de las regiones, así como también

fortalecimos la formación actoral de nuestros egresados y estudiantes. También orientamos al equipo de actores para dictar talleres vinculando el componente artístico al componente pedagógico para las comunidades. En todos los eventos los integrantes han participado los talleres, han vivido la experiencia de viajar con su equipo de trabajo, de presentarse en diferentes escenarios y “coger cancha”. Así, la oportunidad de tener contacto con diferentes públicos y espacios, y sostener una agrupación que deja en alto el quehacer misional y la imagen de la institución.

La agrupación cuenta con un teatrino para sus ensayos y la institución proporciona los recursos para vestir los espectáculos. Se cuenta con dos maestras para direccionar su trabajo desde la dirección y la dramaturgia, así como con un técnico en escenotecnia e iluminación, el docente Alex Andrei Duque, quien tiene la responsabilidad del audiovisual, sonido y luces de los montajes.

Embeleko no es un grupo profesional, pero ha participado en convocatorias y festivales donde entran exclusivamente grupos de ese calibre. No es un grupo independiente, ya que depende y representa a la escuela de teatro del Instituto popular de Cultura. Es un grupo académico, cuya condición y función es experimentar, aprender, crear y complementar su proceso formativo en teatro.

Desde su creación han participado diferentes egresados, estudiantes y profesores, entre ellos: Lady Andrea Marín, Camila Osorio, Carlos David Barona, Bayrón Quintero, Azrael Capote, Miguel Estrada, Leonardo Rivas y Valentina Portilla. En la actualidad el grupo cuenta con 7 integrantes entre los que se encuentran: Harlen Hinestroza, Geraldine Aguilar, Katherine Hernández, Paola Sánchez, Ingrid Perez, Juan

Camilo Villegas y Duban Meneces. Producto del proceso de semillero que dirige la maestra Lida Cardona, se integrarán al grupo Ingrid Pérez, Oswaldo Londoño y Duban Meneses, de modo que la agrupación cuenta actualmente con 12 integrantes.

El grupo ha participado en los siguientes festivales:

- **1 de julio de 2020**
FESTA Virtual. Festival de Teatro Alternativo de Bogotá.
- **11 de noviembre de 2019**
IV festival de teatro comunitario. Cerrito (Valle).
- **26 de junio de 2018**
I Festival de dramaturgia femenina: FEDRA, en la sala del teatro La Concha.
- **16 y 18 de junio de 2018**
Festival Internacional de Teatro de Cali, en el Teatro de la Unión comuna 16 y el Teatro Salamandra del Barco Ebrio.
- **8 de junio de 2018**
Encuentro IPC y las culturas populares: Teatro del postconflicto y la memoria.

CRÓNICAS DE VIAJE

Circuito internacional Jalisco-México: Guadalajara, Etzatlan, Chapala del 25 de marzo al 6 de abril de 2019.

Muchos de los integrantes no habían salido del país, por lo tanto la experiencia de hacer teatro en un país tan exuberante como México, no sólo significó una gran logro para la agrupación, sino una experiencia individual de todo tipo y el fortalecimiento de nuestro grupo. La gira realizó cinco funciones teatrales a distintos públicos mexicanos, escenarios propicios para llevar la obra *El*

día que Macondo se tiñó de insomnio, junto con nuestro folclor, tradiciones, sueños y la alegría de compartir nuestros aprendizajes.

Beca de Circulación para Grupos de Teatro de la Secretaría de Cultura de Cali, Sevilla, Sibaté y Bogotá. Del 21 al 25 de septiembre de 2019. *El día que Macondo se tiñó de insomnio*

Se propuso un circuito desde el Valle del Cauca hasta la ciudad de Bogotá. Estuvimos en la Casa de la Cultura del Municipio de Sevilla (Valle) y realizamos una función el día 21 de septiembre en el auditorio. El día 22 de septiembre realizamos dos talleres gratuitos: Taller de transformación escénica impartido por la maestra Lida Cardona y taller de teatro físico impartido por la maestra Karol Cardona, para el grupo de teatro representativo de la Casa de Cultura y público en general.

El día 22 nos desplazamos al municipio de Sibaté en Cundinamarca. El día 23 se realiza el taller de teatro físico y Taller de transformaciones dictado por las directoras para la comunidad artística del municipio de manera gratuita. En la noche se presenta función de la obra en el Teatro Municipal de Sibaté y nos desplazamos a la ciudad de Bogotá. El 24 de septiembre nos presentamos en Casa TEA y el día 25 de septiembre en La Fábrica de Teatro El Parche Nacional de Ensamblaje Teatro.

El circuito permitió llegar a distintos públicos a los que no habíamos podido llegar. La obra fue vista en salas de teatro de agrupaciones reconocidas de Bogotá. Fortalecimos relaciones de cooperación cultural con organizaciones como las casas de la cultura de Sibaté y Sevilla. Llevamos el mensaje de esperanza, reconciliación y paz que la obra propone. El grupo, la obra y el teatro caleño se fortalecieron con este circuito de

teatro. Pudimos compartir sobre lo que hacemos en los talleres que impartimos en Sevilla y Sibaté. Se logra impactar a 350 espectadores y 50 participantes en los talleres.

Beca de Circulación Nacional: Itinerancias Artísticas por Colombia del Ministerio de Cultura. Memoria, Reconciliación y Paz por el departamento de Bolívar. Del 25 de febrero al 4 de marzo de 2020. *El día que Macondo se tiñó de insomnio*

La itinerancia que realizamos por el departamento de Bolívar, en Bayunca (corregimiento de Cartagena), La Boquilla (corregimiento de Cartagena), el municipio de Santa Rosa de Lima, y el barrio La Candelaria en Cartagena del 25 de febrero al 4 de marzo de 2020, fue una experiencia que nos dejó enormes aprendizajes a nivel grupal, individual, como hombres y mujeres de teatro y como personas.

Previamente, nos tomamos a la tarea de investigar sobre los lugares a los que iríamos, de ahí que hayamos elegido estos espacios en el departamento de Bolívar. Atendiendo las recomendaciones del Ministerio de Cultura para proponer las itinerancias en lugares donde se hayan construido y/o rehabilitados espacios culturales, como lugares prioritarios contamos en Cartagena de Indias, con el Teatro Adolfo Mejía. Encontramos que la Ciudad Heroica tenía bastante programación cultural, pero hay otra Cartagena, la que queda fuera de la ciudad amurallada, la olvidada, y a esa Cartagena a la que no le llegan los festivales ni las grandes compañías fuimos nosotros.

Esa elección fue pertinente, pues cuando llegamos a los sitios encontramos la precariedad de sus casas, las escasas opciones de diversión, el olvido y abandono al que se ven sumidos, junto con algunas necesidades básicas no suplidas (como tener un sistema

de alcantarillado o el servicio de agua potable permanente), nos hicieron saber que habíamos llegado a lugares donde serían bien recibidas las actividades propuestas para la itinerancia.

En nuestra obra uno de los personajes dice: *“tuvimos conciencia por primera vez de la desolación de nuestras calles, la aridez de sus patios, la estrechez de nuestros sueños, frente al esplendor y la hermosura del ahogado más hermoso del mundo [...]”*. En nuestra experiencia, ir a la costa Caribe de nuestro país representó tener conciencia de esa desolación de las calles y aridez de los patios, ir a la fuente donde se habían generado esos relatos que García Márquez retrató magistralmente en sus escritos y que dieron pie a nuestro montaje. Ir a la fuente de creación, conocer de primera mano la idiosincrasia del ser costeño, sus paisajes, sus costumbres, su identidad y memoria representó un regalo para todos y cada uno de los que integramos la agrupación Embeleko Teatro. En la mayoría de lugares donde llegábamos, los pobladores nos preguntaban: *¿Por qué vienen aquí? “Aquí no viene nadie”*. Precisamente, por aquello que García Márquez había relatado. Lo que habíamos creado en nuestro montaje era la respuesta a esa repetida pregunta. Queríamos contrastar nuestro montaje, que de manera osada se había metido con una cultura ajena a nosotros, con esa realidad tan común, tan parecida a nuestro pacífico, al que pertenecemos. Queríamos reconocer esa poética García Marquiana y era necesario para nosotros reconocer si habíamos hecho bien la tarea con nuestro montaje.

Nada más halagador al recibir comentarios amorosos sobre el montaje, incluso escuchamos decir que habíamos manejado muy bien el acento costeño. Los espectadores se sintieron bien representados y para nada caricaturizados. La música, los bailes del folclor caribeño y los instrumentos ejecutados de manera acertada para ellos, resaltando la estética y la identidad costeña en el manejo de la obra.

MEMORIA, RECONCILIACIÓN Y PAZ

Ahora bien, el tema con la cual llamamos nuestra itinerancia: la Memoria, Reconciliación y Paz, además de oportuno en la Colombia del posacuerdo, fue para muchos espectadores una necesaria reflexión acerca de la importancia de preservar la memoria de nuestra historia reciente, de reconciliarnos a través del arte con estos hechos que nos robaron los sueños y apostarle a la paz. Y es que en cada lugar donde fuimos nos encontramos soñadores, artistas apostándole a dicha empresa, a la construcción de un país nuevo, insistiendo en medio de tanta precariedad y adversidad en crear desde las danzas folclóricas y el teatro unas nuevas realidades.

En cada lugar había un grupo de danzas, un profesor de teatro, un espacio cultural que, desde su quehacer, contribuye día a día a la revitalización cultural de su comunidad, a la formación de futuros artistas y tozudamente a la formación de público; lo que sin duda favorece a la construcción de Paz.

MÁS QUE UN GRUPO REPRESENTATIVO

Embeleko teatro ha sido durante estos últimos cinco años el grupo que representa a la escuela de teatro del Instituto Popular de Cultura, creando dos montajes teatrales, cuarenta funciones, once talleres de formación y participación en cinco festivales. Se ha presentado en teatros, salas de teatro, Centros Culturales, Fundaciones, Casas de la Cultura, parques, canchas, iglesias y escenarios donde las obras han podido ser apreciadas. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que superamos la expectativa de la creación artística, yendo más allá de los objetivos de un grupo representativo. El camino creativo continúa, en virtualidad y presencialidad. Sus directoras tienen la firme intención de continuar con nuevos montajes que conserven la identidad, la memoria y el patrimonio de la impronta escénica ipeciana.

Semillero paisajismo: Una estrategia creativa

Sem. 2020-A



Juan Fernando Noreña Quesada

Artista Plástico Universidad Nacional, Magíster en Artes Visuales UFBA, Candidato a Magíster en Educación UNINI.
Docente de cátedra en Instituto Departamental de Bellas Artes e Instituto Popular de Cultura.

INTRODUCCIÓN

El semillero en Paisajismo surge en el Instituto Popular de Cultura como un proceso de investigación-creación que pretende generar sensibilidades y reflexiones en torno al habitar, a partir de la experiencia estética del paisaje.

Podemos afirmar con el respaldo de varios autores, que en la modernidad, el género del paisaje pasó de ser un género menor a ser un tema de gran importancia, dada la significación de lo que Berque (1999) llama la cultura paisajista. Siguiendo a Marchan-Fiz, podemos decir que a través del desarrollo del género, podemos ver las formas de cómo la humanidad se ha relacionado con la tierra y ha configurado el territorio. De modo que la experiencia paisajista es una forma de educar nuestra mirada, de hacernos ver el mundo de formas nuevas.

En este punto, se abre una discusión sobre la modernidad y una crítica del Paradigma Occidental Moderno Clásico (POMC) (Berque, 1999), que al transformar el mundo en objeto, medible, cuantificable,

y explotable, genera una pérdida del sentido profundo de existir, pues ya no habitamos el mundo desde visiones míticas o poéticas. Este semillero tiene un componente experimental en cuanto explora una pregunta aún sin responder, dada la paradoja de que poseer una cultura paisajista no nos ha librado de esa pérdida de una relación entrañable con el mundo. ¿Puede un ejercicio paisajista devolvernos a un habitar el mundo desde el goce de la existencia? ¿Podemos ver la Tierra como algo más que un objeto del que podemos extraer recursos? Este semillero pretende responder a esas y otras interrogantes que surgen en el estudio del paisaje.

Para estos fines, proponemos un ejercicio estético de la mirada paisajista, combinando lecturas con ejercicios de creación, experimentación y escritura. Estudiamos autores como Roger, Berque, Maderuelo, Marchan-Fiz, en busca de sustentos teóricos en esta investigación.

LA ESTRATEGIA DEL SEMILLERO

La esencia de la mirada paisajista se estructura en dos componentes básicos: uno personal y subjetivo, el otro, cultural. A través de lo cultural se va configurando lo subjetivo, que a su vez aporta a lo cultural. Podemos decir que la experiencia estética del paisaje se articula en dos dimensiones: una interna, la sensibilidad del sujeto, otra externa, la realidad y la cultura.

En este ejercicio colectivo de pensar el paisaje, hemos propuesto varios ejercicios que en últimas comienzan a configurar un campo de acción y reflexión estética. A grandes rasgos, los ejercicios se denominan por temas: La ventana, Conjugación de signos, Operaciones *in-visu* e *in-situ*, ejercicios con técnicas húmedas y un tema de elección libre, que puede retomar alguno de los ejercicios anteriores.

Según varios autores (Berque [2008], Roger [1997], Maderuelo [2005]), nuestra visión del mundo, la forma de entenderlo y de conocerlo pasa por muchos procesos, entre los cuales, la palabra juega un papel fundamental, pues al nombrar las cosas estas comienzan a existir como conceptos, al salir de ese campo indeterminado donde no tienen nombre. En referencia al concepto de paisaje, podemos afirmar que es relativamente reciente en occidente, donde vino a ser nombrado apenas en el siglo XVII (Maderuelo, 2005).

Berque (2008) también confiere importancia al lenguaje y a los procedimientos por los cuales nombramos las cosas. Respecto al paisaje, es importante resaltar que la palabra china *shan-shui* que significa paisaje, surge de la conjunción de dos términos, montaña y río, que conjugados expresan toda una serie de experiencias relacionadas

con la contemplación de la Naturaleza, y nos develan la experiencia del paisaje. Es así como deducimos que el paisaje como experiencia estética procede de la conjunción de signos en el espacio pictórico. Igualmente, en Occidente, podemos apreciar esta forma de construir paisajes a partir de la forma como los artistas nombran sus cuadros de este género. Aquí algunos ejemplos: *Campo de trigo con ciprés* (van Gogh), *Monje junto al mar* (Friedrich), *Camino y campos de trigo* (Ruisdael), *El gran pino* (Cezanne); nos confirman que uno de los procedimientos por los cuales los artistas construyen sus paisajes, consisten en la conjugación de signos, que diferente a los otros géneros estos signos no tienen un carácter simbólico, alegórico o narrativo, sino descriptivo y contemplativo. Lo anterior nos lleva a concordar con Marchan-Fiz (1992) respecto de que el paisaje es una experiencia que nace de la contemplación, y que el arte del paisaje, aunque puede hoy en día interpretarse de diferentes maneras, está hecho para conocer el mundo desde una perspectiva de la contemplación desinteresada.

En el grupo de investigación en Paisajismo, seguimos esta estrategia de creación, en la cual damos protagonismo a los elementos del entorno, para ir construyendo una serie de paisajes que nos aproximen a la experiencia paisajista desde esta estrategia de creación. Es así como los primeros paisajes realizados por el grupo ponen de manifiesto esta mirada, al nombrar los elementos del paisaje y al conjugar en las diferentes creaciones los elementos nube, montaña, árbol, campo, ave, río, figura, elementos que conjugados nos darán una aproximación sensible a los paisajes locales y cotidianos (imágenes 1 y 2).



Imagen 1. Amanda Caicedo. *Conjugar signos* (palmeras, follaje, cielo).



Imagen 2. Juan Noreña. *Conjugar signos* (plantas, nubes, muro).



Imagen 3. Alberto Durero. *Autorretrato*.
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b>

Sobre la ventana podemos decir que es, como afirma Roger (2003, pp. 80-83), el lugar donde nace el paisaje en occidente. A partir de la ventana se realiza el ejercicio de conjugar signos al recortar el paisaje, encuadrándolo. De este modo, el acto de limitar el campo de visión, sería la primera operación artística que inaugura la mirada paisajista (imagen 1). La ventana es el artificio por medio del cual el paisaje aparece en pintura. La ventana es un cuadro, como el cuadro es una ventana.

Es así como en el semillero realizamos ejercicios que exploran las posibilidades de la ventana en el ejercicio de conjugar signos. Mirar a la ventana y desde la ventana cobra mucha más relevancia en tiempos actuales donde una pandemia ha cambiado la realidad y la cotidianidad, obligándonos a permanecer en casa. La ventana sería ese punto donde se encuentran el interior y el exterior. Nuestra realidad íntima, personal y subjetiva, con la realidad exterior, contextual y global.

A continuación se presentan algunas de las obras realizadas en el semillero, todas en esta estrategia de proponer visibilidades al paisaje.



Imagen 4. Patricia Loaiza.
Ventana.



Imagen 5. Amanda Caicedo.
Ventana, conjuar signos. A partir de fotos de Jose Arias.



Imagen 6. Sonia Rey. *Mi ventana.*



Imagen 7. Sonia Rey. *Ventana.*



Imagen 8. Andrea Zapata.
Ventana.



Imagen 9. Jose Arias. *Ventana.*

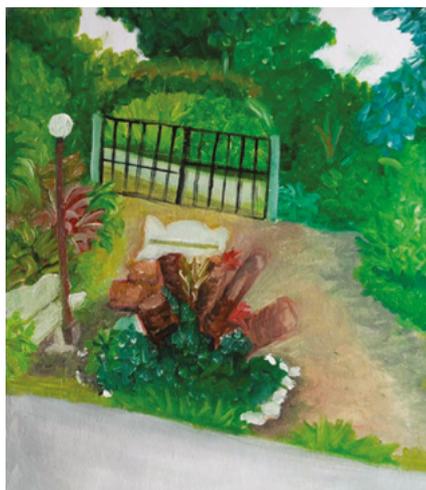


Imagen 10. Andrea Zapata.
Ventana.



Imagen 11. Liliana Ospina.
Ventana. Donde también se aprecia la estrategia de conjuar signos.

Además de la estrategia mencionada, la lectura del Breve tratado del paisaje (Roger, 1997), nos ha aportado ideas en la línea de pensamiento estético que queremos desarrollar. La tesis de Roger es que por medio de las operaciones del arte aprendemos a ver el mundo. Estas son de dos tipos: *in-visu* e *in-situ*. Las primeras son las representaciones gráficas, pictóricas y fotográficas que nos hacemos del paisaje. Las segundas son las acciones directas en el terreno. Un ejemplo de estas intervenciones es el arte del jardín, que transforma la Naturaleza. En esta operación de transformar la Naturaleza, igual que en la representación, acontece lo que el autor llama "La revolución copernicana de Wilde", según la cual, la Naturaleza pasa de ser el Modelo, a ser algo que el arte inventa. La Naturaleza como invención del Arte. En otros géneros como el retrato, el maquillaje sería la operación *in-situ*.

Otro ejemplo de operaciones *in-situ* en el arte es el Land Art que realiza intervenciones, la mayoría de veces efímeras, en las que entra a jugar el paso del tiempo, los fenómenos atmosféricos y la realidad cambiante de los entornos (imagen 12).

En esta línea, propusimos ejercicios *in-situ*: hacer un cambio en el entorno que se configure como una operación de este tipo. Es así como se abre otro campo de acción artística, que pretendemos desarrollar en los siguientes semestres.



Imagen 12. Andy Goldsworthy. Fuente: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/andy-goldsworthy-book-ephemeral-works>

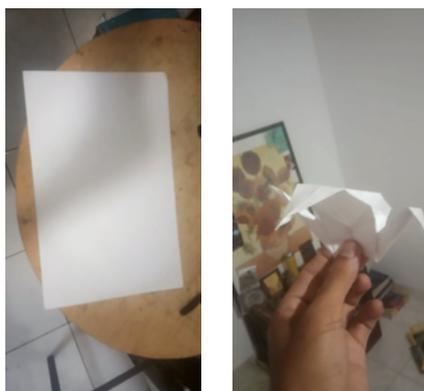


Imagen 13. Jose Arias. Ejercicio *in-situ*.



Imagen 14. Juan Noreña. Ejercicio *in-situ*.

Además de estas estrategias, y explorando la subjetividad de cada uno, hemos trabajado técnicas húmedas y ejercicios de libre creación. En las últimas sesiones se ha hablado del arte como un ejercicio de libertad, por eso se ha dejado un margen para que el grupo explore otras estrategias de creación, complementado por clases técnicas.

La estrategia a futuro será realizar una alternancia entre ejercicios *in-visu* e *in-situ*, explorando el Land Art y otras formas de intervención *in-situ* en la búsqueda de una mayor interacción con los fenómenos, buscando una línea de pensamiento que nos guíe hacia lo que Berque (2008) llamó el “pensamiento paisajero”.

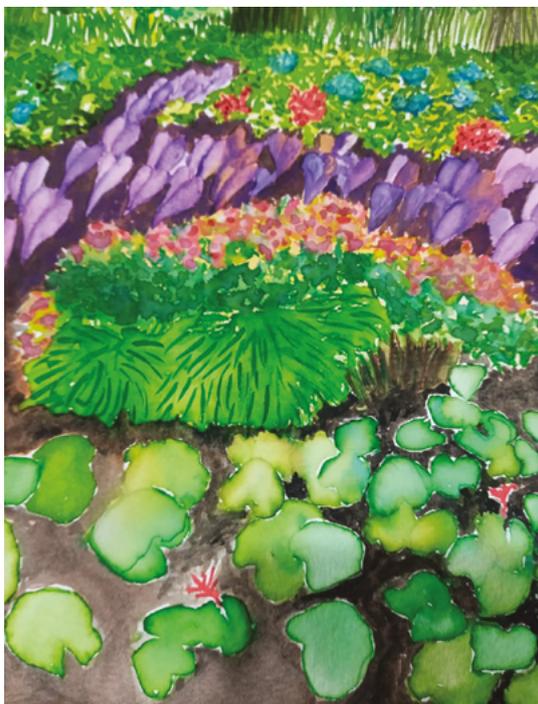


Imagen 15. Andrea Zapata. Ejercicio de técnicas húmedas.

BIBLIOGRAFÍA

- Berque, A (2008). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Ábada.
- Maderuelo, J (2005). *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: Ábada.
- Maderuelo, J (Dir). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.
- Marchan-Fiz, Simón. *La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje*. In: Maderuelo, (Dir). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.
- Marchan-Fiz, S (1992). *Los orígenes de la pintura contemplativa*. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. N° 90, pp. 30-43.
- Roger, A (1997). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lucernario Multigráfica. ¡Somos Luces!



Herman Yusti

Coordinador Colectivo Lucernario, Asesor Visual, Director de Arte en proyectos teatrales, cofundador del espacio colectivo Objeto Workshops.

La Gráfica puede ser una herramienta y excusa poderosa para poder aprehender el mundo del otro, sus particularidades y obsesiones, una práctica para relacionarse e inmiscuirse con las ideas y procesos desde la singularidad de las miradas del artista, para la elaboración de una reflexión estética de una imagen múltiple.

En mis 13 años de experiencia como artista, impresor y editor de obra gráfica sobre papel y múltiples he tenido la oportunidad, desde el Taller de Grabado como espacio de creación, de compartir con un sin número de artistas contemporáneos colombianos y extranjeros, creando un vínculo muy cercano y una química casi familiar. Mis propuestas visuales parten desde el concepto de sinergias entre el maestro impresor y el artista, con la realización de diversos workshops, proyectos colaborativos, residencias artísticas e intercambio de nuevos procesos técnicas de gráfica contemporánea.

Vinculado al Instituto Popular de Cultura desde el año 2016, me lanzo a formar un crisol de resiliencia y resignificación de un espacio opacado —en ese entonces— pero con un gran potencial. Desde el 2018, bajo las noches y largas jornadas de clases de Grabado y Serigrafía en el tercer piso del antiguo

Taller, se empezaba lo que hoy es el Atelier de Serigrafía y el Jardín Andy Warhol. Con la ayuda de muchas manos de estudiantes de la escuela de Artes Plásticas, Fotografía Artística e incluso de Teatro, Danzas y Música; se logró llenar de luz y luminosidad un recinto que tenía una magia inexplicable. Un espacio rodeado de vitrales antiguos y coloridos de la Parroquia Nuestra Señora de la Valvanera, en el que por las noches se reflejan palpitantes dichas obras religiosas sobre las desteñidas ventanas del Taller.

Gracias a la empatía de los estudiantes Michel Díaz y David Papamija, se impulsó el llevar a cabo mingas de colaboración, trabajando desinteresadamente para crear un espacio más amigable con el medio ambiente en medio de un sector agreste por su ubicación industrial y contaminación auditiva y visual, que ofrece a los visitantes un pequeño oasis para toda la comunidad del Instituto Popular de Cultura. El Jardín Andy Warhol es una suma de pequeñas y grandes voluntades, que junto con las abejas y otros polinizadores llegaron cuando en las largas macetas de los años cincuenta se fue formando el pequeño modelo a escala de un Bosque Seco Tropical que es hoy en día.



Lucernario Multigrafica. Instituto Popular de Cultura.
(2018). [Fotografía].

Nace así la idea de formar un pequeño grupo que se fue decantando con el tiempo y que fuera un aliado y apoyo para desarrollar y diseñar proyectos que, desde la Gráfica y Técnicas de Impresión, venía impartiendo desde años atrás en diversos espacios artísticos de Cali y otras ciudades en Colombia, los Laboratorios Itinerantes de Gráfica Experimental.

Es así como desde este nuevo espacio de creación colectiva nace Lucernario Multigráfica, que gracias a las diversas habilidades y particularidades personales logró crear una sinergia y vínculos con algunos colectivos ambientales, sociales y culturales de la ciudad. Bajo la vocería y logística comunicacional liderada por el carisma de Michel Díaz Agudelo y el trabajo infatigable de David Papamija, quien en sus procesos artísticos se ha involucrado desde las prácticas y saberes ancestrales. De esta forma se logró una amalgama de procesos, de nuevos conocimientos, en el que la gráfica impresa fue un detonante para dar a conocer historias y memorias colectivas; acrecentando la relación profesor estudiante, llevándolos a experimentar sus primeras experiencias extracurriculares en el campo de las artes plásticas.

Mediante el diseño de *Workshops*, laboratorios, publicaciones impresas independientes e intervenciones desde la gráfica contemporánea y experimental, procuramos reivindicar el espíritu de los procedimientos gráficos populares y la imagen múltiple. Esto, gracias a la cercanía con el Barrio San Nicolás, donde tintas, impresores y resmas de papel hacen parte de nuestra cotidianidad, buscando generar diálogos, intercambios,

articulaciones y saberes entre diversos grupos poblacionales y colectivos. Se invita así como primer encuentro a algunos líderes de la comunidad del Barrio Jorge Isaacs y el Porvenir a conocer el Atelier y a desarrollar juntos una pieza impresa en Serigrafía, el primer paso para volver a vincular a las nuevas prácticas relacionales del arte al barrio en el que otros colectivos como Descarrilados, lograron desarrollar propuestas como *El tren de los curados*, dándole nuevamente la visibilidad al Instituto en el barrio el porvenir, que nos ha albergado durante décadas.

Uno de nuestros intereses es empoderar mediante la creación artística colectiva en el concepto de Taller Itinerante a las nuevas ciudadanías para el cuidado del medio ambiente, usando las prácticas de **grabado ecológico** para ir encaminando a corto plazo al Atelier de Serigrafía del Instituto Popular de Cultura como el primer Taller en el país donde toda su producción involucre estos procedimientos amigables con el planeta. Muestra de ello, es el proyecto realizado en el año 2019 de Gestión Ambiental del Instituto Popular de Cultura y PGIRS y su Mini Museo Portátil de las Abejas, una pequeña caja de pandora didáctica contenedora de técnicas de impresión y muestra entomológica de estos insectos, compartiendo saberes desde la cultura de la siembra de flores para las abejas nativas de nuestra región y reutilización artística de los desechos generados por la comunidad.

En nuestro primer año de vida hemos sido invitados a desarrollar Laboratorios y *Workshops* de la mano con aliados y colectivos artísticos-sociales como: Sembrando

Huerta de la Universidad del Valle, Lunas de Papel, el Observatorio de Realidades Sociales y sus programas como el Nodo de Justicia Ambiental, Ecosistemas Vecinales (Red Amplía La Colcha). También la masiva convocatoria del Grito del 26 de julio de 2019 en la Plazoleta San Francisco, con un proyecto de cartel e intervención urbana, al Encuentro de Experiencias en Educación Ambiental Ciudadanas, Sustentabilidad y Buen Vivir Proyectos Ambientales Universitarios PAU del Dagma y procesos desde la virtualidad como el Laboratorio Digital Internacional de Cultura de la Secretaría de Cultura de Querétaro y la Universidad Autónoma de Guerrero (México) gracias al vínculo con la Fundación Cultural México Orgullo y Tradición.

También hemos sido seleccionados mediante convocatorias para desarrollar una serie de laboratorios, uno denominado *Bestiarios del Nuevo Mundo Flotante*, una publicación impresa tipo libro de artista que se construye colectivamente mediante el *collage*, serigrafía y encuadernación. Este se presentó en el Pasaje Alameda, Emprendimientos Gráficos, Movimiento de Empresas Creativa MEC 2019, VI Bienal de Facultad de Artes y Diseño IMAGEN palabra 2019 Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá) y la 4^{ta} Muestra del Libro Autogestionado MULA 2019 Conspiradero / SALA Estrecha (Pereira).

Igualmente, hicimos parte del proyecto *Weirdo/Bicho Raro* en el marco del XIX Muestra de Cómic Sin Fronteras realizado en el Taller de Grabado de la Universidad Tecnológica de Pereira, Umbrales, proyecto que involucró la memoria y archivos

fotográficos, seleccionado en el IV Festival Internacional de Arte Contemporáneo en el Palacio de Bellas Artes, Universidad de Caldas (Manizales), y articulándose con un espacio de creación en Bogotá: Maleza Proyectos, con el que compartimos el *workshop* “Memorias del Barrio” con material de archivo fotográfico de los vecinos del sector Belalcázar (Galerías). Durante dicho evento se hicieron intercambios de historias sobre el barrio entre los asistentes quienes han vivido en él durante décadas.

Finalmente, una de las propuestas actualmente es desarrollar y crear una plataforma para dar a conocer las obras de estudiantes y egresados del Instituto Popular de Cultura, donde puedan comercializar también algunos emprendimientos artesanales, ser referente y apoyo para las nuevas propuestas y proyectos comunitarios que puedan desarrollarse con los semilleros de investigación y creación del Instituto, así como diseñar muestras de gráfica en algunos municipios y casas de cultura del departamento.

Orquesta de Guitarras del IPC



Nelson Mera

Músico y magíster en Historia de la Universidad del Valle.
Director de la Orquesta de Guitarras del IPC.

La Orquesta de Guitarras del Instituto Popular de Cultura (IPC) surge como consecuencia del proceso formativo en el área de cuerdas pulsadas, congregando a estudiantes y egresados del programa de Formación Académica de Músicas Tradicionales y Populares de la Institución.

Así pues, la Orquesta de Guitarras se configura como una propuesta que busca recobrar el paisaje musical colombiano a través de la interpretación de ritmos propios como Bambucos, Contradanzas, Porros, entre otros ritmos latinoamericanos y de repertorio universal, por medio de arreglos o de recursos estilísticos en el que se reflexiona sobre los diferentes ritmos y armonías que componen aquellas melodías, otrora cantadas bien sea por voces o distintos instrumentos. Estas se han transmitido por generaciones convirtiéndose en himnos populares; no obstante, en la institución ya habían surgido agrupaciones similares como las instituidas por el maestro Gustavo Sierra en décadas anteriores.

Desde su nacimiento como agrupación en el año 2017, la Orquesta ha sido invitada al 7° Concurso Interveredal de Música Andina Colombiana “Solitario Andino”, realizado entre el 23 y 25 de junio de 2017, en la Vereda Chicoral (Municipio de la Cumbre, Colombia),

al II Festival Internacional de Orquestas de Guitarras realizado en la Ciudad de Cali entre el 21 y 25 de agosto de 2017 e invitada especial en el II Congreso de Investigación en música del 20 al 22 de septiembre de 2017 en la misma ciudad. En el año 2018 la Orquesta vuelve a ser invitada al III Festival Internacional de Orquestas de Guitarras, en el que se logró realizar la interpretación del arreglo *Alma llanera* con el ensamble mexicano Segunda Especie, bajo la dirección de la maestra Laura Paz.

El grupo está dirigido por el maestro Nelson Andrés Mera Idárraga, quien realizó estudios en la Universidad del Valle obteniendo el título de Maestro en Música en el área de interpretación en guitarra clásica bajo la dirección del maestro, compositor e intérprete Clemente Díaz, también es Magíster en Historia de la misma universidad. Ha participado en diversas actividades musicales como el VII Encuentro Internacional de Guitarra Compensar (Bogotá, Colombia), en seminarios de dirección, adaptación y arreglos organizados por el Ministerio de Cultura y en el II Encuentro Nacional de FLADEM (Colombia).

En la actualidad es profesor de exploración y laboratorio instrumental en el área de guitarra y dirige la Orquesta de Guitarras en el Instituto Popular de Cultura,

Tercer Festival Internacional de Orquesta de Guitarras -
Biblioteca Departamental. Rosales, M. (Agosto, 2018).
[Fotografía].



contribuyendo a la formación técnica instrumental de los estudiantes combinando elementos contrapuntísticos en arreglos propios con un gran carácter interpretativo.

De este modo, el Instituto Popular de Cultura, en cumplimiento de su vocación misional en sus 73 años, pone al servicio de la comunidad una agrupación de alta calidad interpretativa con la cual continúa aportando a la salvaguarda, no solo de las artes populares y tradicionales nacionales, sino contribuyendo al capital inmaterial del campo académico, como una necesidad de exponer esos saberes en actividades que nos mantienen en constante actuación; para seguir ejercitando la técnica y puesta en escena que permiten su vigencia artística y profesional. Esta se beneficia no solo al figurar dentro de las diferentes programaciones locales, sino al compartir escenarios con otros artistas, retroalimentándose de la riqueza de nuestra música nacional, del continente y el mundo, para así demostrar lo permeada que se encuentra por esa diversidad de ritmos y melodías que han regresado a través de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Díaz, C. (2019) *Interpretación de la guitarra. Secretos técnicos*, Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

