

# Cuadernos de Investigación Ipeciana



## Alcalde de Santiago de Cali

Jorge Iván Ospina

## Instituto Popular de Cultura

Carolina Romero Jaramillo

Directora

### Dirección y edición:

Luis Eduardo Duarte Valverde

### Asistente editorial:

Christian Benavides Portilla

### Comité editorial:

Carolina Romero Jaramillo

Luis Eduardo Duarte Valverde

Luisa Esperanza Gómez

Nabil Bechara

Raquel Hernández

### Diseño y diagramación:

Edgar Andrés Bolaños

Alexander Velasco Díaz

.....  
*Cuadernos de Investigación Ipeciana N° 3 (Edición anual)*

Diciembre de 2022

Santiago de Cali

ISSN: 2744-9734

Edición de 500 ejemplares

### Impresión:

Litografía Dinámica

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



### Autores

© Carolina Romero Jaramillo

© Raúl Andrés Mejía Arango

© Julián Reyes

© Edith "Dita" Martina

© Julieth León Britto

© María Camila Robayo

© Fabián Sánchez Vásquez

© Lina Riascos

© Paola Andrea Salazar Caicedo

© Francia Helena Buzzy

### Tipografías:

TT Tricks (Cuerpo de texto y titulares)

### Papel:

Bond 90 gr. blanco (internas)

Propalcote 300 gr. (carátula)

## CONTENIDO

### IDENTIDAD TEATRAL DESDE LO *QUEER*

Raúl Andrés Mejía Arango..... 8

### APUNTES SOBRE EL ARTE MURAL EN COLOMBIA

Julián Reyes..... 16

### EL CANTO CORAL EN MI PASO POR EL IPC

Por Edith “Dita” Martina..... 24

### LA REVOLUCIÓN EN LOS LENGUAJES POPULARES DE HOY

Julieth León Britto / María Camila Robayo..... 30

### LA PERCUSIÓN EN EL IPC. RELATO AUTOETNOGRÁFICO.

Fabián Sánchez Vásquez ..... 40

### MITO, LEYENDA O REALIDAD ESCÉNICA: APUNTES DE DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN

Lina Riascos ..... 52

### EL VALOR DE LA MEDIACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE, LA CULTURA Y LA EDUCACIÓN

Paola Andrea Salazar Caicedo ..... 64

### CERÁMICA Y DESARROLLO HUMANO

Francía Helena Buzzy ..... 72



## LO DIFERENCIAL Y LOS PROCESOS DE RESISTENCIA

«La cultura va por dos vías: la de la acomodación y la de la resistencia. Con la entrada del capital, la segunda tiene dificultades para desarrollarse plenamente y debe provenir de los márgenes»

(Boaventura de Sousa Santos).



### **Carolina Romero Jaramillo**

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

**E**l Instituto Popular de Cultura en estos 75 años de existencia ha desarrollado su proyecto académico alrededor y desde las artes populares y tradicionales, en la búsqueda inicial de atender, reconocer y abordar conocimientos desde y con los sectores populares. Si bien la institución nació con orientaciones diferentes, su naturaleza actual se fue dando desde los años 60 del siglo XX a través de las investigaciones de la maestra Delia Zapata Olivella y el maestro Octavio Marulanda, a quienes con el tiempo se le sumarían otras personalidades que configuraron el universo de las artes de forma diferencial. Mientras otras entidades educativas agotan sus esfuerzos desde miradas eurocentristas, válidas y necesarias, el IPC ha concentrado sus esfuerzos en la periferia, en las márgenes, que son justamente escenarios de manifestación de nuestras músicas, danzas, teatralidades, artes plásticas de Colombia y la región latinoamericana.

Las artes populares durante décadas recibieron poca atención o desprecio y aún son cuestionadas sus líneas, metodologías y desarrollo, pero no con el ánimo de generar crecimiento o nutrir estas miradas, sino con el fin de invalidar su apuesta. En todo caso, esto no sucede con las llamadas “bellas artes”

o la “alta cultura”, que siguen patrones indiscutibles, los justifican como universales y necesarios. Sería pertinente preguntarnos por qué no pasará lo mismo con las expresiones autóctonas, propias. Si bien hay diferentes acepciones sobre la cultura, la cultura popular, las artes populares, lo popular, en este caso, nos compete la apuesta del Instituto Popular de Cultura.

Es preciso resaltar que muchas de las mujeres y hombres que dan clases en nuestros programas académicos son egresados del IPC que, además, han tenido la oportunidad de egresar de otras entidades educativas donde se han profesionalizado o han cursado sus especializaciones. Artistas en ejercicio, en procesos constantes de investigación, creación y circulación, lo que les permite tener una mirada amplia, llena de contrastes. Su amplia experiencia profesional e investigativa, su pensamiento crítico y estético, junto a su trabajo pedagógico en el aula con sus estudiantes, nutren la permanente reflexión, debate y deconstrucción sobre lo popular.

En definitiva, lo popular está en todo, está en todas partes, no es exclusivo de los sectores populares; sin embargo, es importante resaltar su carácter diferencial, diverso: lo identitario, que define una identidad marcada que permite ser diferente y reconocernos desde esa diferencia; ese reconocimiento de lo otro que genera admiración, respeto y resistencia. Resistencia a los procesos de homogeneización a los que nos ha abocado la globalización, la industrialización y el libre comercio, que llevan a la pérdida de *memoria colectiva* o a una *memoria* que se vuelve museo y no dialoga con los sucesos del presente.

Necesitamos hablar con nuestra ancestralidad, poner en perspectiva nuestra proyección o, si se quiere, el futuro que

construimos. Por ello, es clave que el Instituto Popular de Cultura le siga apostando a la experimentación desde lo popular, en cada uno de los lenguajes del arte que aborda. La gran posibilidad es fortalecer procesos de identidad, resistencia, autonomía, de reconocimiento de lo propio en pro de enriquecer y dar un lugar a las expresiones de lo nuestro, afectado a su vez por unas diversidades y contradicciones de manera exquisita.

En una institución como esta, en el marco de sus 75 años como entidad pública educativa en artes populares y tradicionales, con su filosofía y propuesta pedagógica, con sus docentes – artistas, con sus búsquedas en torno a lo popular, es de vital importancia que una publicación como *Cuadernos de Investigación* tenga su tercera edición y que perviva en adelante. En esta ocasión encontraremos las reflexiones, miradas, memorias y cuestionamientos surgidos en esta tarea permanente de experimentar desde lo popular, en textos donde se desarrollan diversas disertaciones alrededor de la praxis pedagógica y artística sobre teatro, música, danza y artes plásticas. En todos los casos son voces de docentes del IPC y en algunos, también, aparecen las voces de los estudiantes que enriquecen la polifonía y las miradas experienciales de la publicación.

La invitación es a leer estos ejercicios de escritura de **docentes artistas**, que investigan y crean, que no pierden su vínculo con los públicos, que retratan la importancia de la experimentación como una forma de conservar o dialogar con las tradiciones y que esperan ser parte del diálogo nacional en la construcción de la sociedad de conocimiento. Por ello, en conjunto el Instituto hace el esfuerzo de ser institución universitaria en este gobierno popular.

# Identidad teatral desde lo *queer*

Raúl Andrés Mejía Arango.

Magister en Teatro. Actor, dramaturgo, director y diseñador de vestuario teatral. Dirige la Compañía Artística Lunara en el municipio de Palmira. Es docente del magisterio en el área de Educación Artística, docente en la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura IPC y docente investigador del Semillero de Investigación en Teatro S.I.E.N.T.E.

## RESUMEN

Tener la posibilidad de crear partiendo de sí mismo, desde la mirada personal de la vida, permite un ejercicio investigativo y reflexivo que lleva al artista a tocar temas sensibles pero necesarios que terminan por remover la conciencia en el espectador. Si uno de esos temas sensibles es la sexualidad, es como echarle leña al fuego. Este artículo trata de reunir una breve sistematización de un proceso personal como creador en el amplio campo del Teatro *Queer*. El relato se adentra en una manera peculiar de entender cómo nace la iniciativa de transitar este camino tan diferente, pero tan llamativo, pasa por el transformismo y el *performance* como medios necesarios para establecer otros lenguajes escénicos, en un ejercicio de identidad, de inclusión y de libertad.

**Palabras clave:** Teatro, Queer, sexualidad, travestismo, diversidad, performance.

## ABSTRACT

Having the possibility of creating from oneself, from the personal perspective of life, allows an investigative and reflective exercise that leads the artist to touch on sensitive but necessary issues that end up stirring the viewer's conscience. If one of those sensitive issues is sexuality, it is like adding fuel to the fire. This article tries to gather a brief systematization of a personal process as a creator in the broad field of Queer Theater. The story delves into a peculiar way of understanding how the initiative to travel this path is so different, but so striking, passing through transformism and performance as necessary means to establish other scenic languages, in an exercise of identity, inclusion and of freedom.

**Keywords:** Theater, Queer, sexuality, transvestism, diversity, performance.

## Eso de lo *queer* suena raro

El término *queer* originalmente era una expresión utilizada para avergonzar a las personas, al igual que “marica” en Colombia. Como indica Pérez (2016):

En el año 1990, un colectivo neoyorquino llamado Nación *Queer* (*Queer Nation*) había divulgado un volante en la Marcha del Orgullo de Nueva York, bajo la consigna *Queers lean esto* (*Queers read this*), en el que explicaba la adopción del término *queer* (que en inglés significa “extraño”, “raro”) en función de su radicalidad política, oponiéndose a su alternativa, “gay” (en inglés: “alegre”, “risueño”). (p.187)

**Figura 1.** Raúl Andrés Mejía Arango maquillaje para el *Show de Venus*.





Desde su adolescencia Raúl sabía que el arte podía ser una manera de liberar la presión que vivía al no poder entender lo que le sucedía.

---

Todo lo que se defina fuera de la norma cisgénero: blanco, heterosexual, ojalá con recursos y poder de algún tipo, es raro. Entonces lo *queer* representa esos “otros” que sobran, esos “nadie” ninguneados por las estructuras patriarcales, atacados por los radicales y los más ignorantes simplemente por el hecho de decidir ser quienes desean ser.

Si lo *queer* ha devenido lugar seguro en la academia, debemos incomodarnos. Desde nuestro conocimiento situado, hay que construir nuevos conceptos-molotov para hacer estallar los *lesbian and gay studies*, los *queer studies* y todo intento de imitación de la cultura *straight*. Hacer añicos el pretendido espejo de la normalidad y el encasillamiento al que nos somete la academia. (Martinelli, 2016, p.20)

La misma comunidad ha apropiado lo *queer* desde sus vivencias sin darle mucho eco al significado que puede darle la academia al término. Ya ha sido suficiente con etiquetar cada uno de los gustos y sentimientos de las personas con sexualidades diversas como gay, lesbiana, transexual y tantas otras expresiones

que surgen de forma orgánica. Puede que se pretenda resumir todo el amplio espectro de lo sexual en lo *queer*, pero como entre gustos no hay disgustos, es mejor que el término sea definido en lo indefinible. Que cada quien, sea persona o institución, haga uso de este término y lo resignifique a su necesidad, pero lo más importante es que existe una fracción académica y social que respalda el concepto y desde las necesidades que tiene el autor *queer* seguirá siendo por el momento lo que atañe a las disidencias sexuales o como prefiere, la diversidad sexual.

## El teatro y su puerta a la exploración sexual

«¿Quién puede concebir los horrores de mi encubierta tarea, hurgando en la húmeda oscuridad de las tumbas o atormentando a algún animal vivo para intentar animar el barro inerte? Ahora me tiemblan los miembros con sólo recordarlo; entonces me espoleaba un impulso irresistible y casi frenético».

Mary Shelley.

Desde su adolescencia Raúl sabía que el arte podía ser una manera de liberar la presión que vivía al no poder entender lo que le sucedía. Dibujar y escribir se convirtieron en pasiones que le llevaron a estudiar

Diseño gráfico por allá a finales del siglo pasado. Pudo entonces dar un valor a sus dudas respecto a la identidad sexual, aceptar la diferencia y partir de ella para inspirar sus primeras creaciones. No fue sino hasta que entró de lleno al mundo del teatro, ya a inicios del nuevo siglo (2004 o 2006 apróx.) que pudo entrar en un ejercicio personal de introspección para llegar a comprender realmente lo que significaba ser gay y poder expresarlo a través de ejercicios teatrales y de textos dramaturgicos escuetos.

Luego, en el paso por la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes en Cali, tendría la posibilidad de dar los primeros pasos hacia el *Teatro Queer*. Fue precisamente en una clase del Taller de Maquillaje donde hizo el cambio de género, quedó anonadado con su versión femenina y, sobre todo, con el parecido a su madre.

Esa posibilidad que nació en ese momento de poder conocer esa “otra” imagen, esa parte femenina que siempre había habitado en él, y generado tanto conflicto, fue la acción motivadora hacia la búsqueda de una identidad sexual que a la par generó la búsqueda teatral *Queer*. Al respecto, menciona Peter Brook (como se cita en Grotowsky, 1992, p. 6), «la actuación es un vehículo. ¿Cómo decirlo? El teatro no es un escape, un refugio. Una forma de vida, es un camino para descubrir la vida» Sin embargo, la experiencia que realmente definió este camino teatral la tuvo en un parcial de la

clase Teatro y Ciudad que dictó la maestra Luz Elena Luna Monart, en la cual tuvo la oportunidad de travestirse y salir a la calle como esa “otra” de manera libre. Realmente el teatro le abrió todas las posibilidades para esculparse y definirse en todos sus estadios.

Finalmente pudo dar rienda suelta a su imaginación en la electiva Teatro *Queer* que dirigió la maestra Liliana Álzate, donde indagó más desde las teorías y estéticas acerca de lo *queer* en el teatro. Podría decir que nació el deseo de seguir explorando y creando desde esa línea del teatro que siempre había querido hacer.

---

Figura 2. Foto de la obra *El Show de Venus*.



## El amor llega en forma de travesti

Después de graduarse de la licenciatura lo que más deseaba era escapar de la presión del trabajo de grado. Todo el proceso creativo de *Médula* (obra con lo cual se graduó y que fue una versión de *La Máquina Hamlet* de Müller) lo dejó muy cansado, pues solo el texto ya representaba todo un desafío tanto estético como emocional.

Ya había pensado en continuar con la exploración del Teatro *Queer*, por lo cual se dispuso a revisar esas propuestas que había experimentado en el Instituto Departamental de Bellas Artes. **Lo que más le había quedado latente en sus ideas era darle importancia a su lado femenino, esto le llevó a un viaje de retorno a su adolescencia, etapa primordial en su vida, pero también caótica y represiva.**

Algo debía encontrar en ese pasado tormentoso que le permitiera crear, pues mucha de su confusa identidad sexual se originó por los 16 años. En esa época, hacer teatro no le pasaba por la mente, pero el dibujo sí. Pasaba el tiempo dibujando y pintando con lápices de colores, inventando historias gráficas que desde sus capacidades daban un sentido a su vida. Pudo crear un *alter ego* femenino que se llamó Paula, la cual representó “una yo” posible en un mundo fantástico, absolutamente alejado de su realidad. Pasó varios años elaborando a Paula a través de sus dibujos e historias. Parte de Paula se fue escondiendo a medida que iba pasando el tiempo, ya para cuando estaba estudiando Diseño gráfico (elección oportuna

**Figura 3.** Foto Raúl Mejía interpretando al personaje Venus.



gracias a su placer por el dibujo) creó la fuente de la cual Venus fue configurada. Con algo de Paula, pero con otros ingredientes especiales, brota de su ingenio Afrodita, una cantante de una deprimente banda de punk. Ella era una travesti bastante ruda, con estilo desaliñado pero sexi, nada que ver con la diosa griega, pero bueno, ese fue su nombre inspirador.

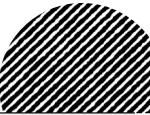
Él toma como inspiración parte de las ideas que Grotowsky (1992) plantea en su Teatro Pobre:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. (p.13)

Lo interesante era generar una exploración actoral de la femineidad partiendo de sus propios recursos como actor, valiéndose de lo mínimo en otros recursos estéticos como trajes o pelucas. El personaje Venus representa un viaje actoral que no busca representar a una mujer como tal. **El actor es consciente de que es un travesti y que tiene un rol específico en el rito escénico y cuyo contacto con el espectador es 100% real, lo que permite producir una relación espiritual desde el teatro.**

Poder realizar este proceso de encuentro con su yo femenino, permitió al actor llevar el travestismo a

El actor es consciente de que es un travesti y que tiene un rol específico en el rito escénico y cuyo contacto con el espectador es 100% real, lo que permite producir una relación espiritual desde el teatro.



un nivel de signo y así, desde la interpretación, crear un acto de respeto y sinceridad para con las personas diversas que en medio de su búsqueda personal transitan por caminos de identidad, que en una sociedad como la nuestra trae tanto dolor. Venus por eso es la Diosa del amor, que en su acto busca siempre irradiar alegría, ternura y amor. De esta manera, para el actor también hay un proceso místico, de transformación y pureza.

### **Androrama: el encuentro con su “Yo queer”**

Desde la creación de Venus, el artista siempre supuso que era un paso en la exploración hacia algo más grande en este universo del Teatro *Queer*. Aunque disfrutó mucho interpretando a Venus sentía la necesidad de seguir avanzando hacia otros

territorios. A través de la observación de programas como *Drag Queen Racer* pudo entender diferentes maneras de ser un artista *Drag*, pero nunca se vio como un artista *Drag*, aunque siente mucha admiración por el desborde de creatividad, magia y sexualidad que se puede llegar a expresar.

Si Venus representaba la exaltación de su feminidad, habría otros aspectos de su personalidad y de su vida a indagar desde el Teatro *Queer*. El travestismo le brindó una posibilidad que a la larga le pareció una forma repetitiva y poco interesante, que no estaba aportando la suficiente versatilidad actoral. Empezó a mirar otros referentes donde pudiera reconocer esa diferencia que le interesaba.



Androrama surgió de su lado más extravagante y misterioso. Desde la definición de su identidad sexual, y sobre todo de su imagen personal, decidió que lo andrógono le iba muy bien. **Le gusta su masculinidad y también su femineidad.**

Esa dualidad que se armoniza tan sutilmente y que hoy en día está tan aceptada y arraigada. Los hombres hasta maquillaje usan para el cotidiano y las mujeres tienen opciones más relajadas para vestir sin complicaciones. Pero, más allá de lo estético, resalta para él, la posibilidad de caminar por la diversidad, por las múltiples posibilidades que rompen la idea de masculino, femenino, lo no binario.

Empezó a tomar decisiones estéticas como distanciarse del maquillaje y acercarse a la máscara como extensión del gesto del personaje. Además, la máscara aportó una posibilidad expresiva más dinámica y conceptos más concretos, entre ellos la fiesta. Con Androrama quiso indagar el camino de lo popular sin afincarse necesariamente en lo carnavalesco. Pero resaltar esa alegría que caracteriza a la comunidad diversa le pareció de interés para el personaje, ya que no habría una obra que lo estructurara. Esto le permitió mayor posibilidad expresiva a la interpretación desde lo performático.

---

**Figura 4.** Foto de Raúl Mejía interpretando el personaje Androrama.





**Figura 5.** Foto de la obra ANDRORAMA.

Aquí aparece otro aspecto importante dentro de las decisiones que tomó: dejar aún más las estructuras dramáticas convencionales para dar paso a la improvisación y a lenguajes corporales y visuales que le permitieran imaginar con mayor libertad. La danza se convirtió en el vehículo de las emociones, en el motor creador. Él, sin ser bailarín de profesión, adquirió suficientes herramientas corporales y estéticas de la danza contemporánea, que fueron determinantes en la construcción de Androrama.

La tercera decisión estética que marcó fue el vestuario, el cual también debía alejarse mucho de los vestidos de Venus. Para llegar a concretar el *outfit* del personaje indagó en la alta costura mirando propuestas que desafiaban la moda convencional o el vestir solamente para cumplir un fin social. Lo que buscaba era arte, que permitiera en lo posible la opción de crearlo él mismo. Nuevamente, sin ser diseñador de modas (pero sí diseñador gráfico), y apoderado de un gusto por las labores artesanales y el color, se dio a la

tarea de confeccionar un atuendo que representara a un ave, acorde de la máscara que consiguió, elaborada con plumas, el concepto era de Hombre Pájaro, pero no cualquiera, del “Hombre Pluma”, esa alegoría del gay delicado.

Para crear un personaje propio trató siempre de relacionarlo con aspectos de su vida que necesitaba transmutar desde el arte. Se volvió como una especie de ejercicio terapéutico o de re-conocimiento personal, puesto que persiguió unos ideales estéticos movidos por su *Ethos*, «es mi creación, es mi pensamiento», pues es su vida finalmente la que expone en la escena.

Actualmente, Androrama sigue siendo el estado ideal de su proceso como creador teatral. «Soy yo, pero también es muchos que se reflejan en Elle o Ello». Está en una constante experimentación para darle formas más poéticas que representen sus ideas de un ser sexual y creador.

## Referencias

- Grotowsky, Jerzy. (1992). Hacia un teatro pobre. XXI siglo veintiuno editores de México, 5-8, 9-20.
- Martinelli, L. (2016). Fragmentos de lo queer, Arte en América latina e Iberoamérica. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 17-20.
- Pérez, M. (2016). Teoría Queer, ¿para qué? ISEL, 5, 184-198, Dirección estable: <https://www.academica.org/moira.perez/33>

# Apuntes sobre el arte mural en Colombia

Julián Reyes

Artista plástico, egresado del IPC en 2006.  
Muralista y pintor. Profesor de las asignaturas  
de Muralismo y Pintura en el Instituto Popular  
de Cultura.

## RESUMEN

El presente artículo indaga sobre los orígenes de la práctica mural en Colombia, muestra un hilo conductor de su evolución que va desde los primeros hallazgos de arte rupestre, pasando por la época precolombina y la colonial, hasta la época republicana. Además, visibiliza la influencia que ejerció el movimiento muralista mexicano en un grupo importante de artistas nacionales y su posterior desarrollo hasta nuestros días.

**Palabras claves:** Arte mural en Colombia, Historia del arte mural, Técnicas de muralismo.

## ABSTRACT

This article investigates the origins of the mural practice in our territory, showing a common thread of its evolution that goes from the first discoveries of cave art, through the pre-Columbian and colonial times, to the Republican era. In addition, it makes visible the influence that the Mexican muralist movement exerted on an important group of national artists and its subsequent development to the present day.

**Keywords:** Mural art in Colombia, History of mural art, Muralism techniques.



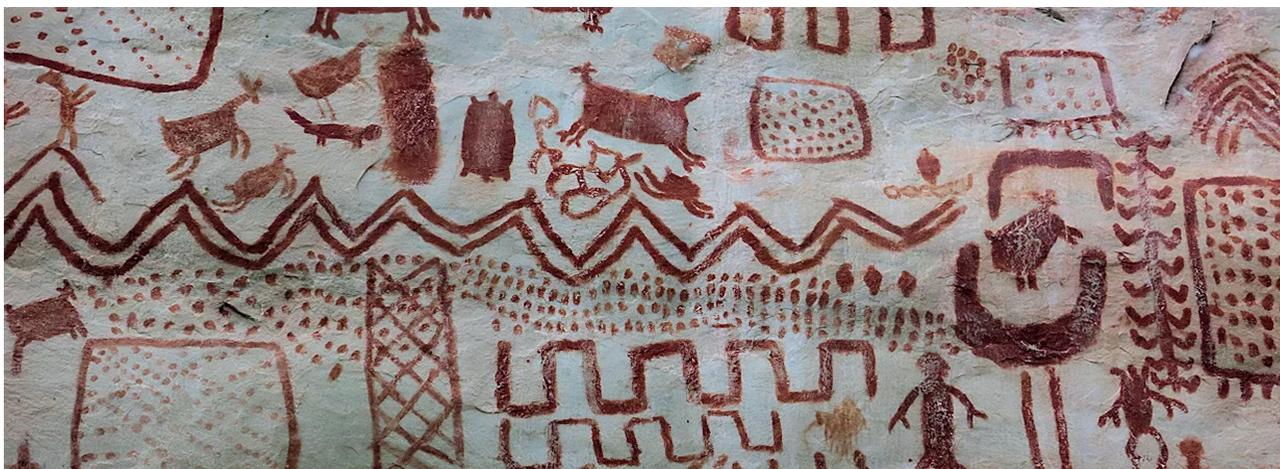
## Antecedentes originarios

El muralismo en Colombia se practicó desde tiempos inmemoriales. Dicen los investigadores que los murales rupestres que hay en la Serranía de la Lindosa, en San José del Guaviare, tienen unos 12.000 años de antigüedad. O sea que se estaría hablando de pintura mural de la Edad del Hielo en este territorio; los murales descubiertos recientemente de la Serranía del Chiribiquete, en la misma región Amazónica, datan al parecer de una época similar. Y existe la sospecha de que hay comunidades originarias, desconocidas aún, que los siguen haciendo en lo profundo de la selva; un libro abierto de la historia, que todavía se está contando.

Estos dos sitios juntos tienen la colección de arte rupestre más grande del continente y poseen un extraordinario valor arqueológico, cultural e histórico que apenas se comienza a apreciar. Existen varias interpretaciones de la temática a la que aluden, algunas hablan de la aparición de megafauna ya extinta, de rituales, costumbres y también del enfrentamiento cruel que hubo entre los pobladores originarios de estas tierras y los conquistadores españoles.

Un poco más cerca en el tiempo, sobre la vertiente oriental de la Cordillera central, se encuentra la





**Figura 1.** Pintura rupestre en Chiribiquete.

Nota: Esta pintura en piedra es una muestra de las obras rupestres precolombinas. Tomada de [https://io.wp.com/afanporsaber.com/wp-content/uploads/2021/01/Portada\\_Chiribiquete-Lindosa.jpg?w=1200&ssl=1](https://io.wp.com/afanporsaber.com/wp-content/uploads/2021/01/Portada_Chiribiquete-Lindosa.jpg?w=1200&ssl=1)

Somos hijos de esa imposición cultural que usó el arte solo como estrategia de refuerzo del adoctrinamiento religioso.

pintura mural que acompaña las bóvedas fúnebres de Tierradentro en el departamento del Cauca. Estos hipogeos, que datan de los siglos VII al XIV de esta era, fueron decorados con pinturas hechas

sobre las paredes rocosas, excavadas en la tierra, a las que se aplicaba una capa base de arcilla caolín más pigmentos minerales, blanco, rojo y negro de humo aplicados sobre el repello seco, con motivos totalmente geométricos. En estas obras se aprecian manos especializadas y con dominio de la técnica que se ejecutaba.

Las tallas y relieves en piedra de San Agustín, así como el arte alfarero y orfebre que practicaron la mayoría de culturas precolombinas, entre otras expresiones, dan cuenta de que la vida de los antepasados en estas tierras estuvo profundamente ligada a una cotidianidad artística, mítica y simbólica en su relación con *el todo* y las divinidades a las que rendían tributo. Sin embargo, los lazos que vinculan el arte actual con esa ancestral tradición se rompieron con la llegada de los conquistadores europeos al territorio y con la imposición de

su cultura y religión. Primero, con espada y aniquilación; luego, bajo la forma del adoctrinamiento que promovieron en todas sus colonias, la cual derivó en el mestizaje de tradiciones que hasta hoy día profesamos.

## El arte mural en la colonia

Latinoamérica es hija de esa imposición cultural que usó el arte solo como estrategia de refuerzo del adoctrinamiento religioso siguiendo los dictados del Concilio de Trento (1545-1563) y su estrategia



**Figura 2.** Hipogeo en Tierradentro.

Nota: La imagen de esta pintura fue tomada de <https://colombiapais.com/pagina-patrimonios/imagenes/tierradentro-hipogeo.jpg>

contrarreformista. Las imágenes sagradas del santoral católico fueron usadas como medios de persuasión visual para despertar la fe en los naturales, lo que generó una gran demanda de estas e hizo que muchos artistas europeos, en busca de fortuna, llegaran al Nuevo Mundo. Quizá alguno de esos pintores foráneos introdujo la técnica del *Fresco secco*, es decir, con pintura al temple, que es la que aglutina el pigmento con una emulsión de yema de huevo y aceite sobre el repello de cal ya seco. Lastimosamente, esta técnica no es tan duradera sobre los muros como el auténtico *Fresco*, donde el pigmento se aplica disuelto en agua sobre una base de cal húmeda.

Hay que decir que en el Reino de la Nueva Granada el oficio del arte mural estuvo íntimamente ligado a los templos misioneros, construidos principalmente en los lugares donde había grandes asentamientos indígenas con el fin de convertirlos a la fe católica a través de la enseñanza de los principales pasajes del evangelio. Los vestigios de estos murales se han encontrado recientemente bajo capas de repello y cal, principalmente, en el altiplano cundiboyacense, como en Turmequé (Boyacá) y en Sutatausa (Cundinamarca): la región que albergó a los Muisca-Chibchas, la civilización nativa más desarrollada que habitaba nuestras tierras a la llegada de los europeos. Resalta en Sutatausa, en medio de las pinturas de la pasión de Cristo, la pintura de la Cacica, que viste la tradicional Manta muisca, símbolo de su estatus social y político.

Otra función que tuvo la pintura mural en la colonia fue la decoración de residencias particulares, como se puede apreciar en Tunja,

**Figura 3.** Cacica. Técnica Fresco seco en capilla doctrinera de Sutatausa.

Nota: La imagen de esta pintura fue tomada de <https://ecotrektouoperador.com/wp-content/uploads/2022/01/Cacica.jpg>

en las casas del fundador Gonzalo Suárez Rendón, en la del cronista Juan de Castellanos y la de Juan de Vargas, escribano del rey, que destacan por su carácter heráldico y humanista.

Es difícil seguir las huellas del desarrollo mural después de este punto; no se tienen referencias conocidas del periodo de independencia ni del inmediatamente anterior, posiblemente, por su difícil conservación en los muros que siempre están prestos a acusar problemas de humedad, polvo, grasa y desgaste por el uso. Tal vez por esas mismas causas fue tomando mayor fuerza la pintura al óleo sobre tela que además se prestaba para el coleccionismo. Dicho fenómeno comenzó a darse en Europa desde el siglo XVI con la aparición de comerciantes adinerados y de mecenas del arte, diferentes a la Iglesia, que querían comprar y encargar obras que pudieran ser transportadas. El *muralismo al fresco* y su milenaria tradición perdió entonces preponderancia hasta que su práctica fue reivindicada por el movimiento muralista mexicano en 1920.

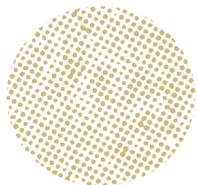


**Figura 4.** Obra pintada en la técnica Fresco seco. Casa del Fundador Suárez Rendón, Tunja.

Nota: La imagen de esta pintura fue tomada de <https://www.researchgate.net/profile/Marta-Zambrano-2/publication/35119054/figure/fig3/AS:1017387923042305@1619575591826/Figura-1-Jaldeta-de-la-sala-pequena-de-la-Casa-del-Fundador-de-Tunja.jpg>



## Muralismo mexicano y los Bachué



El proyecto nacionalista e indigenista de *Los Bachué*, opuesto a la europeización, volcó a una generación de artistas a desvirtuar el academicismo afrancesado que se difundía en el país a principios del siglo XX, y a contar la historia no oficial denunciando en su temática los males que se arrastran desde la colonia: la violencia endémica y la desigualdad étnica, social y de género.



El Movimiento Muralista Mexicano es hijo de la Revolución de 1910, que dio fin a treinta y cinco (35) años de dictadura y trajo cambios profundos en la política del Estado mexicano: generó la primera reforma agraria del continente e invirtió en educación y en promoción de las artes como elemento de cohesión para fortalecer la identidad nacional, realzar su antepasado indígena y acabar con la segregación racial que había sembrado el colonialismo. Fue la primera vanguardia pictórica propiamente latinoamericana que se propuso encontrar una voz auténtica, en contravía de las estéticas europeas que habían imperado; se expresó en el espacio público porque debía ser un arte para todos -en contra del concepto elitista del mercado del arte- y estuvo desde su origen políticamente comprometido con la causa socialista.

Si bien el muralismo mexicano nació en la década del 20, es hasta 1930 que se origina en Colombia un movimiento, en principio literario, llamado *Los Bachué*, en honor a la escultura del artista Chiquinquireño Romulo Rozo hecha en París en 1926. El proyecto nacionalista e indigenista de *Los Bachué*, opuesto a la europeización, volcó a una generación de artistas a desvirtuar el academicismo afrancesado que se difundía en el país a principios del siglo XX, y a contar la historia no oficial denunciando en su temática los males que se arrastran desde la colonia: la violencia endémica y la desigualdad étnica, social y de género.

El grupo nació en la misma década que comenzó la república Liberal (después de 44 años de gobiernos conservadores), la cual apoyaría durante el gobierno de López Pumarejo el contacto con el muralismo mexicano becando a uno de sus artistas, Ignacio Gómez Jaramillo, para aprender de su técnica y narrativa social. Posterior a esta experiencia nacieron sus murales *La revolución de los comuneros* y *La liberación de los esclavos*, pintados en el Capitolio Nacional y después censurados por el conservador Laureano Gómez. El político también criticó el *Expresionismo* y el *Muralismo social*, como aquellas obras ejecutadas para la Alcaldía de Medellín por otro de



**Figura 5.** La liberación de los esclavos, fresco de 1938. Ignacio Gómez Jaramillo. Capitolio nacional.

Nota: La imagen de esta pintura fue tomada de <https://pbs.twimg.com/media/DYLjtjWAAAle8P?format=jpg&name=900x900>

*Los Bachué*, el artista Pedro Nel Gómez. Además de este rechazo del país conservador, en las siguientes décadas, el surgimiento de la Guerra Fría y la consiguiente política anticomunista norteamericana para el continente promovieron un arte latinoamericano sin tintes políticos, que encontró eco en el discurso estético de la influyente crítica de arte Marta Traba en la configuración del arte nacional moderno. Traba relegó el trabajo de *Los Bachué* por ser «carente de talento y de poder de invención formal», mientras mostró un camino para el arte moderno colombiano que exaltó el *Expresionismo abstracto* y el proceso creativo individual del artista.

## Del modernismo al mural urbano

Murales como *El Dorado* de Eduardo Ramírez Villamizar (1959, interior de antiguo edificio Banco de Bogotá), realizado con laminilla de oro sobre madera, y *Tres cordilleras y dos océanos* de Alejandro Obregón (1986, Capitolio nacional), realizado en pintura acrílica, hacen parte del arte mural moderno colombiano. La evolución de los materiales y técnicas pictóricas facilitaron su uso y desplazaron los procedimientos clásicos; la popularización de las pinturas acrílicas (PVA polivinil acetato), la aparición de las latas de pintura en aerosol y su accesibilidad al ciudadano común estimularon su espontánea expresión artística. Pronto, esta tomó la forma del *graffiti* en New York y Filadelfia en los años 70, como una manera de autoafirmación, protesta y descontento en medio de la organización preestablecida que impone la urbe a sus anónimos ciudadanos. Dicha práctica de carácter ilegal derivó con el tiempo en el *street art*, o arte callejero, que tiene una finalidad más artística y rápidamente llenó los muros de nuestras ciudades de un contenido social, político y medioambiental que cambia dinámicamente al ritmo del frenesí citadino.

El arte urbano, como fenómeno popular e instrumento político, ha alcanzado tal dinamismo e impacto en la sociedad colombiana que son frecuentes las censuras, tanto por parte de grupos en desacuerdo con las propuestas estéticas como desde las mismas entidades estatales.



**Figura 6.** El Dorado. Relieve en madera y laminilla de oro, 1959. Eduardo Ramírez Vilamizar.

Nota: Obra ubicada en el Edificio Banco de Bogotá, hoy Sede Judicial Hernando Morales Molina, Bogotá. Imagen tomada de <http://ramirezvillamizar.com/sites/default/files/2018-03/Screen%20Shot%202018-03-01%20at%2012.09.12%20PM.png>

## A manera de conclusión

Colombia es rico en arte mural prehispánico y la expresión artística actual tiene allí un mundo de exploración para enriquecer sus posibilidades plásticas, con toda la simbología propia nativa. En contraste, durante la colonia, los escasos vestigios de muralismo evidencian temáticas religiosas con fines de adoctrinamiento y el uso decorativo en residencias particulares de personalidades con estatus social y político, en donde se utilizó la técnica del *Fresco seco*.

El siglo XX vio el renacer de la técnica del *Fresco* en México, replicado en Colombia a través de los muralistas del grupo *Bachué*, cuyo antiacademicismo europeo, indigenismo y afinidad socialista, generó el rechazo de la mentalidad conservadora y anticomunista. Con la masificación de la urbe y de su expresión artística, el uso del mural como instrumento político ha alcanzado su culmen popular y ha desbordado los espacios del arte académico.



**Figura 7.** ¿Quién dio la orden?, 2020.

Nota: Mural censurado de la Campaña por la Verdad, organizada por el Movimiento de Víctimas de Crímenes del Estado (MOVICE), Bogotá. Imagen tomada de [https://pacifista.tv/wp-content/uploads/2020/10/quien\\_dio\\_la\\_orden2.jpg](https://pacifista.tv/wp-content/uploads/2020/10/quien_dio_la_orden2.jpg)

# El canto coral en mi paso por el IPC

Por Edith “Dita” Martina

Edith Henriette Martina Goilo, de cuna musical, con un abuelo timbalista sinfónico, tío pianista internacional y un padre violinista y melómano por excelencia. Licenciada en Música, egresada de la Universidad del Valle. Soprano, corista en grandes montajes, entre los que destacan el *Carmina Burana*, *Alexander Nievsky*, *Réquiem de Fauré*, *La Novena Sinfonía* y muchos más; ha recorrido el país a través de importantes concursos de música y lo ha representado internacionalmente. Directora coral en diversas entidades educativas, actualmente, es profesora de Práctica de Conjunto (Coro) y directora del Coro Representativo de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura; también profesora de flauta dulce y solfeo en el Centro de estimulación artística Tra La Lá; donde dirige, además, el Coro Martina de Cali.



## RESUMEN

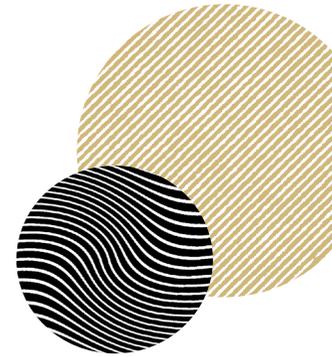
El texto es un retrato personal y profesional de la Maestra “Dita”, una corista de importante trayectoria y relevancia en el contexto local, regional y nacional, que ha acompañado el recorrido educativo popular del IPC. Un relato experiencial que se convierte en memoria del Instituto, pues muestra la visión de una sus maestras históricas, docente, directora y representante de los docentes en el Consejo directivo, “Dita” ha sido clave para el desarrollo del IPC con su postura crítica constructiva para potenciar la propuesta de transformación en un centro de Educación superior. El texto también deja ver una mirada poética, si se quiere, de lo que significa ser maestra de música en un lugar con un enfoque educativo popular.

**Palabras clave:** coro, canto coral, música, pandemia

## ABSTRACT

The text is a personal and professional portrait of Maestra “Dita”, a chorus girl with an important career and relevance in the local, regional, and national context, who has accompanied the IPC’s popular educational journey. An experiential story that becomes a memory of the institute, as it shows the vision of one of its historical teachers, teacher, director and representative of teachers on the Board of Directors, “Dita” has been key to the development of the IPC with her constructive critical stance to promote the transformation proposal in a higher education center. The text also reveals a poetic view, if you will, of what it means to be a music teacher in a place with a popular educational approach.

**Keywords:** choir, choral singing, music, pandemic



## Contexto

El Instituto Popular de Cultura (IPC) es una entidad oficial, creada para el desarrollo de la cultura artística y la formación en los sectores populares, según el Acuerdo No 450 de 1947. Es un espacio de encuentro de las diferentes manifestaciones culturales, en el que personas de diferentes vertientes con aptitudes y sensibilidad artística tienen la posibilidad de formarse y capacitarse en Teatro, Danza, Música y Artes Plásticas.

Desde sus inicios, el IPC encontró con el canto coral una forma de agrupar a los estudiantes en una disciplina que concibe a la persona como instrumento musical. El Coro del Instituto Popular de Cultura se convirtió desde entonces en un grupo representativo en el que grandes maestros han pasado por su dirección, algunos de ellos son Luis Carlos Figueroa, Martha Lucía Calderón, Miguel Ángel Caballero, Cicerón Marmolejo, Jahiro Cardona y muchos más.

## Toda una vida con las voces en el IPC

Comencé a cantar como soprano en el Coro IPC por invitación del maestro Miguel Ángel Caballero, director del Coro en ese momento y el maestro Carlos



Montoya, coordinador de la Escuela de Música. Por cosas maravillosas de la vida, a partir de 1987 tuve la grata fortuna de hacer parte activa del IPC y mi vida se convirtió en un alegre transcurrir entre cantos y voces. En aquel entonces fui apoyada, entre otros, por la maestra Arcadia Saldaña, profesora de canto, a quien recuerdo con especial afecto. Ella, con su bella voz orientaba a los coreutas y con su paso lento tocaba la campana para cambio de clases.

Ese era mi diario vivir, montaje de repertorios académicos, folclóricos y populares. El Coro IPC, sin duda alguna, venía siendo un gran referente en la ciudad y el departamento, entre otras cosas, gracias a los directores que me precedieron y mi misión era continuar con ese legado. Desde mi inicio como directora de la agrupación busqué la participación activa del Coro en diferentes festivales en Cali y en el departamento del Valle, nos presentamos en diversos municipios como Zarzal, Sevilla, Yumbo y algunos más.

Aparte de los grupos representativos comenzaron a funcionar las Prácticas de Conjunto Coro y Estudiantina a partir de 1989, año en que recibí mi nombramiento oficial como directora del Coro y como docente en la Escuela de Música en las áreas de Gramática Musical y Práctica de Conjunto Coro. En ese entonces el proceso de formación era de cuatro (4) años. Fue un tiempo en el que se compartieron saberes y montajes muy importantes interesuelas y se consolidaron presentaciones permanentes en el Teatro Municipal de Cali, ya que se consideraban entidades hermanadas por la Alcaldía.

En 1996, el programa de la Escuela de Música pasó de ser anual a semestral, con una oferta de 8 semestres que hizo tambalear al Coro porque la deserción de estudiantes se hizo más evidente y, además, se abrió la posibilidad de nuevas prácticas de conjunto como la Orquesta y la Chirimía.

Por tal motivo, se promovió también que los estudiantes pudieran participar activamente de los grupos representativos y de las prácticas de conjunto desde primer semestre, lo que facilitó que se aumentara la cantidad de integrantes. **Estos integrantes se enamoraron del Coro y con ellos se consiguieron logros muy importantes en la difusión y visualización del IPC en la región.**

En 1997, en el marco de la celebración de los 50 años del IPC, se grabó el cd *IPC 50 años*, en el que se recopiló el trabajo del Coro, la Estudiantina, la Orquesta y un Quinteto conformado por maestros de la Escuela de Música llamado Río Cali, etapa muy trascendental para los grupos representativos.

Con el Coro tuvimos un sinnúmero de presentaciones en escenarios como el Teatro Municipal; la Escuela Nacional de Deportes; el Auditorio Centro Administrativo Municipal CAM; el Encuentro Regional de Coros en Zarzal; el Festival de Arte de Pradera; el Encuentro de Jóvenes Solteros, Auditorio del CAM; Cumpleaños de Sevilla, Teatro Alcázar y Plaza de la Concordia; Ajazzgo Salón Madera, Centro Cultural de Cali; y alianzas con otros coros de la ciudad en montajes sinfónicos importantes como Manglares y Cali Caribe, de Francisco Zumaqué, en el Teatro Municipal de Cali.

**Paralela a la creciente actividad coral, se visualizó la necesidad de convertir al IPC en una entidad de educación superior y se buscaron pares académicos para tal propósito.**

Mientras continuaba con el Coro llegaron unas etapas muy importantes en mi vida. Una, fue la de ser coordinadora de la Escuela de Música desde el 2004 hasta el 2008, época en que se consolidó la Semana Cultural del Instituto Popular de Cultura con una apuesta sin precedentes con los grupos

Paralela a la creciente actividad coral, se visualizó la necesidad de convertir al IPC en una entidad de educación superior y se buscaron pares académicos para tal propósito.

representativos y grupos formados por estudiantes y egresados de la Escuela. Otra etapa fue ser coordinadora, docente de Técnica Vocal y directora del Coro de la Escuela infantil y juvenil del IPC.

## **La pandemia, un detonador de vida coral**

Viernes 13 de marzo de 2020, llegué feliz a mi primera clase del semestre, conocí a tres de mis estudiantes, nuevos en el canto coral y con mucho entusiasmo por participar de la asignatura Práctica de Conjunto Coro. Presenté el Plan de asignatura y comenzamos nuestro primer trabajo musical. Desafortunadamente, no todo fue color de rosa: primera y última clase presencial del 2020, pues a la semana siguiente nos enviaron a cuarentena total por la pandemia desatada por el coronavirus o Covid 19.

Encerrados, como estábamos, comenzamos una serie de reuniones virtuales por Zoom o Meet, unas plataformas que yo no conocía y que luego se hicieron cotidianas en mi vida. Así, con algo de recelo,





comencé a dictar mis clases virtuales con mis estudiantes del IPC. Lo asumimos y aprendimos a disfrutar de las clases.

**Luego un nuevo reto vino a mi vida: convocatoria virtual para el Coro Representativo IPC, 2020 A; comenzaron los ensayos de coro, técnica vocal y aprendizaje de repertorio a través de una pantalla y resultó un éxito total. Así comenzó una hermosa travesía de nuestro canto coral desde el encierro.** Montajes de repertorios, festivales, encuentros, clases, todo de manera virtual y con un entusiasmo desbordado por querer hacer más y más mientras pasaba la pandemia.

Y llegó el 2021, ¿fin de la pandemia? No, nuevos picos, nuevas cepas, nuevo encerramiento, nuevos modelos de alternancia; y lo mismo con el canto coral, aislamiento preventivo por el aerosol que emitimos al cantar. Así que continuamos con nuestros ensayos, montajes, festivales y encuentros virtuales.

**Para rematar, en nuestro país entramos en un violento paro nacional que ni siquiera permitía cumplir con el modelo de alternancia. Llegó un momento de ansiedad y depresión en muchos estudiantes y coreutas, pero yo seguía adelante con entusiasmo y amor, pues lo que más nos unía era cantar, cantar y cantar.**

Nuestro repertorio comenzó a ser más motivador. ¿Por qué cantamos? Porque es una necesidad del alma y del corazón. Cantamos canciones viejas como una añoranza de nuestros pueblos: *Pueblito Viejo, Negrita*, cantamos *Vivo por Ella* a nuestra musa la música, y poco a poco se recuperó el deseo de seguir cantando. Así transcurrió el año, bellos y

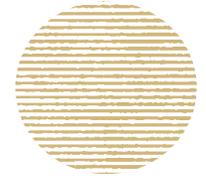
motivadores montajes, más y más festivales y encuentros. **Siempre decididos a no bajar la guardia y a hacer de esta pandemia un impulso para seguir adelante.**

**Este breve texto va encaminado a ver lo mejor de cada situación. Cantamos y seguimos cantando, asumimos compromisos, animados a subir la calidad personal de cada integrante, ante este nuevo escenario de encontrarse consigo mismo al cantar desde su soledad y desear entregar un producto de óptimo resultado para un trabajo en conjunto.**

## Para concluir

A finales del 2021 pudimos reencontrarnos y cantar de nuevo codo a codo en el IPC al Boulevard, primera presentación en vivo luego de tanto encierro. Este 2022 comenzó siendo un año mágico, nuevos retos tanto para el coro como personales: arte en construcción (explorando con el teatro y el canto solista), muestras musicales, presentaciones en colegios y universidades mostrando al público en general este motor que nos une: el *canto coral*. Personalmente, otro nuevo reto de este año es *Las Susurradoras*, un bello *performance* en el cual estoy participando como “Nana Dita”.

Siempre decididos a no bajar la guardia y a hacer de esta pandemia un impulso para seguir adelante.



Por último, en mi calidad de recién nombrada Representante de los docentes en el Consejo Directivo vamos a luchar por este maravilloso sueño que viene de años atrás, de muchas reuniones con pares académicos y es el de convertir al IPC en una Universidad del Arte, con magníficas sedes, con una apuesta pedagógica importante en las artes populares y tradicionales. Sueño que esperamos lograr en este cumpleaños 75 del Instituto Popular de Cultura.



# La revolución en los lenguajes populares de hoy

Julieth León Britto

Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle; Licenciada en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, egresada de la Escuela de Teatro del IPC y maestrante en Intervención Social de la Universidad de la Rioja. Docente, tallerista, agente cultural, coordinadora de procesos con comunidades, actriz de teatro. Ha hecho parte de Espiral Teatro, Cali Teatro y Expreso Teatro. Actualmente es coordinadora de la **Escuela Infantil y Juvenil de Artes Integradas del IPC**.

María Camila Robayo

Actriz, docente y creadora. Egresada de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Cofundadora del *Colectivo Teatral A Pata Limpia* con el que, a partir de la puesta en escena *Hocico Inerte*, se propone llegar a territorios sectorizados y marginados. Además, forma parte de la *Compañía Teatral Canto de Ballenas*, colectivo de creación artística con enfoque de género. Coordinadora del proyecto del IPC *Vínculos: Articulación Comunitaria en Movimiento*, que desde 2021 trabaja con niños y jóvenes ofertando talleres en diferentes artes.



## RESUMEN

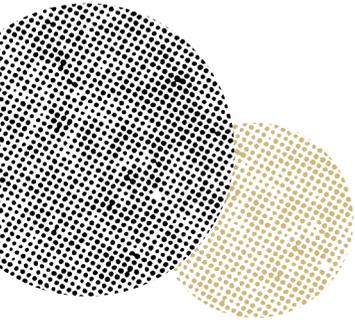
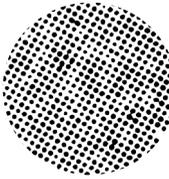
La cultura popular se refiere a todas las manifestaciones artísticas que son de mayor consumo entre las gentes, además están directamente relacionadas con sus tradiciones, realidades, modas y costumbres. En ella reposan desde saberes ancestrales hasta expresiones contemporáneas que forman parte del movimiento cultural actual, es decir, es una brecha muy amplia que va desde el inicio de la Comedia del arte, pasando por las raíces de la cumbia con los esclavos africanos, hasta las intervenciones de freestyle, tan populares en esta época. Es así, que la cultura popular es todo menos homogénea, al contrario, ofrece una variedad sin fin de modelos y expresiones que permiten experimentar abiertamente sobre su praxis, lo que da a la comunidad espacios donde se identifican directamente, pero, sobre todo, da al artista la posibilidad de jugar con la idea de libertad. Lejos de seguir cánones medievales o isabelinos sobre la estética y el arte, lo popular construye sus propias reglas y lenguajes según cada contexto y deja entrever un universo capaz de comprenderse para todos y no solo para unos cuantos letrados.

**Palabras clave:** Cultura, Popular, Libertad, Experimentación, Sociedad, Lenguajes, Diversidad.

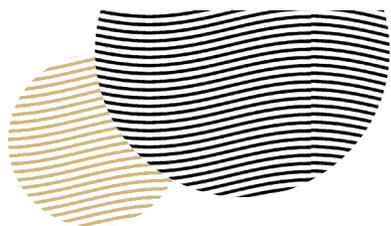
## ABSTRACT

Popular culture refers to all the artistic manifestations that are of greater consumption among people, and are also directly related to their traditions, realities, fashions, and customs. In it rest from ancestral knowledge to contemporary expressions that are part of the current cultural movement, that is, it is a very wide gap that goes from the beginning of the art comedy, through the roots of cumbia with African slaves, to the freestyle interventions, so popular at this time. Thus, popular culture is anything but homogeneous. On the contrary, it offers an endless variety of models and expressions that allow open experimentation on its praxis, which gives the community spaces where they identify directly, but, above all, gives the artist the possibility of playing with the idea of freedom. Far from following medieval or Elizabethan canons on aesthetics and art, the popular constructs its own rules and languages according to each context and hints at an universe capable of being understood by everyone and not just by a few scholars.

**Keywords:** Culture, Popular, Freedom, Experimentation, Society, Languages, Diversity.



Desde los primeros vestigios de las narrativas populares ya se consideraban estas expresiones como indignas y paganas, propias de las clases más bajas de cualquier sociedad.



## Introducción

El siguiente artículo reflexiona, desde las artes y la educación, en torno al concepto de lo *Popular* como un fenómeno revolucionario que invita a las comunidades menos favorecidas, o más afectadas por los distintos sistemas instaurados que invalidan prácticas y costumbres que no se encuentran regidas por el orden establecido en su mayoría por el occidente, a reivindicar la relación inherente que existe entre las prácticas artísticas tradicionales y los fenómenos estéticos contemporáneos, como un lenguaje que en la actualidad es de suma importancia para el desarrollo cultural del país.

En este escrito se reflexiona sobre la necesidad de la gente del “común” de apropiarse del arte y, a través de él, de construir discursos propios que den cuenta de sus realidades. Una búsqueda por la validación de conocimientos y saberes populares. Para esto se ha caminado por antiguas prácticas comparadas con un presente que, a forma de espejo, permite la revisión de la necesidad latente de la sociedad por desligarse de lenguajes formales y dictatoriales que se presentan como únicas formas.

## Lo popular, un despertar colectivo

Históricamente la cultura popular se ha conformado por la clase social media baja: obreros, siervos, esclavos, plebeyos que sin recursos o “alcurnia” para participar de eventos artísticos elitistas, como en su momento fuese la ópera o el teatro, comenzaron a concebir sus propias formas estéticas. Sin embargo, este despertar se ha constituido en una lucha histórica, en donde se reclama valor y dignidad a los saberes y tradiciones que han surgido de los núcleos más sencillos y menos opulentos, del arrabal y el campo; del barrio, de la cuadra.

Desde los primeros vestigios de las narrativas populares ya se consideraban estas expresiones como indignas y paganas, propias de las clases más bajas de cualquier sociedad. Un ejemplo de ello eran los carnavales organizados en la Edad Media, en donde el pueblo, con máscaras y disfraces ridiculizaba al clero y a los gobernantes utilizando la sátira para denunciar la doble moral de la época (Los orígenes del carnaval, 2017). Esto era interpretado por la

nobleza como un símbolo de su “ignorancia y abandono divino”. Es así como a través del tiempo se ha considerado a lo *Popular* como una característica que desvaloriza las expresiones culturales. Por otro lado, en la idea anterior reposa otra singularidad de la cultura popular que vale la pena mencionar: la misma siempre ha estado directamente relacionada con la vejación, como una respuesta ante ella. Es decir, generalmente, las expresiones culturales gestadas en comunidades vulneradas corresponden a un grito que denuncia consciente o inconscientemente sus realidades.

Un buen ejemplo de ello es la comunidad afro que, siendo esclavizada, se escapaba por la noche de los colonos para celebrar fiestas y rezar a sus dioses nativos en rituales y festejos de los que se derivó, por ejemplo, la cumbia, que para los españoles devotos era referencia diabólica y sensual y por lo tanto incitadora al pecado (Ochoa, 2016). Sin embargo, hoy en día la cumbia no solo tiene diferentes estilos que también bordean las raíces indígenas, sino que forma parte fundamental del folclor colombiano, reconocida en todo el territorio colombiano y en todo el mundo como una expresión emblemática de su cultura e historia.

Lo anterior para reivindicar la importancia de los lenguajes artísticos populares que construyen narrativas propias sobre la realidad de los pueblos y que han significado una oportunidad de liberación y catarsis para quienes utilizan el arte, en cualquiera de sus campos, como un vehículo para expresar, enunciar y denunciar su contexto.



Lo anterior para reivindicar la importancia de los lenguajes artísticos populares que construyen narrativas propias sobre la realidad de los pueblos y que han significado una oportunidad de liberación y catarsis para quienes utilizan el arte, en cualquiera de sus campos, como un vehículo para expresar, enunciar y denunciar su contexto. Vale la pena aclarar que si bien la liberación es inherente al quehacer artístico, en la cultura popular esta dinámica transformadora se yuxtapone a un interés individual y, generalmente, le permite al colectivo encontrar dispositivos que enmarcan el sentir de gran parte de la comunidad.

### **La dialéctica de la cultura popular en Colombia**

Para comprender las dinámicas socioculturales del país es necesario identificar la diversidad de su pueblo, enteramente comprendido por afrodescendientes, indígenas y españoles, que en la mezcla histórica de sus razas, creencias y tradiciones han forjado los pilares ancestrales de las comunidades. Por ende, la cultura en un país como Colombia está enmarcada en la pluralidad en la que convergen lenguajes diversos que nos han encaminado en la exploración continua.



**Figura 1.** Murga del Carnaval de Negros y blancos en Pasto.

Nota: El Carnaval de Negros y Blancos representa el mestizaje de la cultura popular colombiana. Fuente: AFP (Revista semana-2020)

El arte popular en Colombia es, entonces, todo un laboratorio en el que las experimentaciones están supeditadas por la amplitud de las costumbres y la mezcla constante de ellas que se genera por aspectos sociales como el desplazamiento, la constante migración, la economía precaria que mueven a las gentes a nuevos espacios y propician encuentros de pueblos y con ello la aparición de prácticas artísticas populares heterogéneas.

En este orden de ideas, es importante mencionar que la cultura popular ha recorrido un largo camino lleno de obstáculos, ha estado condicionada demográficamente por desigualdades, violencia, economías frágiles, entre otras muchas batallas que aún se deben librar y han quedado plasmadas históricamente en expresiones artísticas como la obra de dramaturgia *Guadalupe años 50'* del Teatro La Candelaria en 1975, *Los Papeles del infierno* 1990 del Maestro Buenaventura o en las pinturas de Fernando Botero en 1999. Expresiones que surgen de la necesidad, casi



Una Colombia que necesitaba más que nunca descentralizar el arte y convertirlo en un eje transversal para impactar el imaginario no solo estético, sino también social de todo un país.

un descubrimiento, de izar la bandera cultural como un mecanismo de transformación social.

Gustavo Santos Montejo, director nacional de Bellas Artes en Bogotá por el año 1936 mencionaba, respecto a la gestión cultural que hasta ese momento se implementaba en el país, que se necesitaba que el pueblo cantara, que los niños cantaran y dibujaran, la suya era una visión que acercaba la música a la cotidianidad de los pueblos.

El discurso mencionado recoge el fuerte latido de una Colombia que necesitaba más que nunca descentralizar el arte y convertirlo en un eje transversal para impactar el imaginario no solo estético, sino también social de todo un país. Sin embargo, esta invitación ya reposaba en las comunidades, puesto que, a causa de la diversidad, este es un país que se presta quizá inconscientemente a la renovación constante y si bien las tradiciones culturales de los pueblos ancestrales seguían vigentes, aún no se entremezclaban entre sí.

En la actualidad el panorama es completamente diferente, los pueblos latinoamericanos han conseguido extrapolar su pluralidad en lenguajes artísticos que también dialogan conjuntamente. No solo se desprenden cada vez más de las influencias europeas, que por varias décadas censuraron y opacaron las narrativas propias, sino que, además, se han empoderado de ellas con orgullo, conscientes del rigor que como sociedad se requiere para mantener tradiciones de más de doscientos años.

La cultura popular ha sido un espacio para que este afluir de lenguajes converja, en ella continuamente se derivan nuevas corrientes culturales que, si bien siguen manteniendo un estrecho lazo con sus raíces, también acogen expresiones contemporáneas que retratan la cosmovisión cultural actual, sobre todo, en una época en la que es muy fácil acceder al conocimiento. Dicha apertura permite un intercambio entre lo ancestral y lo contemporáneo y ubica la cultura en el centro de dos extremos: lo ritual y lo político.

## La juventud y lo popular

Según lo anterior, es necesario mencionar que si bien todas poblaciones podrían encontrar en las formas populares mecanismos de expresión, es en la población juvenil en donde más se destacan las corrientes culturales contemporáneas, ya que encuentran en la cultura popular una oportunidad de expresión que permite la crítica hacia una sociedad que los invisibiliza. Poco de la cumbia danzada por negros esclavizados y negras esclavizadas permanece ahora entre los jóvenes como un acto de rebelión; así mismo, colonos se han cambiado por padres, cuidadores, adultos, docentes y líderes que restringen los deseos de la juventud del siglo XXI, hija de una era tecnológica, que además les invita a la construcción de un pensamiento crítico.

Los jóvenes están rodeados de conceptos como el *sentipensar*<sup>1</sup>, las emociones, el ser, la integralidad

---

1. «El concepto de *Sentipensar* y la investigación sentipensante: Este concepto lo encontró Orlando Fals Borda en sus investigaciones para los dos tomos de la *Historia doble de la Costa*, conversando con pescadores de San Martín de la Loba, en donde según Víctor Manuel Moncayo en su texto *Orlando Fals Borda: Una sociología sentipensante para América Latina*, un hombre le habló de las prácticas ancestrales de pensar con el corazón y sentir con la cabeza». Fuente: <https://sentipensante.red/>



Figura 2. Batalla de raperos en Medellín, 2022.

y, además, tienen algunos elementos para construir una mirada más crítica en cuanto a la búsqueda de la felicidad. Los niños, niñas y adolescentes de hoy que, entre otras cosas, presentan un adelanto en la pubertad de hasta dos años, también escapan como los esclavos hacia sus propios rituales en los que su ser se siente completo.

Un ejemplo de esto es la cultura Hip Hop que, si bien no cuenta a Colombia como su cuna, sí ha sido acogida bastante bien y como género ha logrado seducir a jóvenes y adolescentes, que encuentran en ella formas de expresarse. A través de canciones, bailes, e incluso una propuesta de vestimenta con la que se identifican, la Cultura Hip Hop también llamada *Cultura de la calle*, se centra en la demanda a una sociedad que genera descontento, en donde se percibe la inequidad, se manifiestan problemas raciales, de género, de inclinaciones sexuales, se habla de la muerte, de la ausencia de oportunidades, de la falta de empatía, de la educación y sus formas primigenias.

Se menciona un mundo que no acoge bien a un grupo de jóvenes raperos que, en un ágil intercambio de palabras, dan batallas permitiendo a su imaginación, desazón y elocuencia encontrar lugar y volar por los aires llegando donde otros jóvenes igual de desazonados que, en medio del jolgorio, celebran que alguien los represente.

Desde estos estilos de representación cultural que los jóvenes manejan, se desarrollan los pilares de la resistencia y la participación política dentro de la sociedad, de manera que a partir de estos constructos se generan significados propios y se establecen relaciones consigo mismo y con los otros. (Tangarife, et al., 2021)

En este punto equidistante se celebra el Laboratorio de la Exploración Artística Colombiana. La escena cultural del país propone un equilibrio entre las tradiciones indígenas, afrodescendientes y sí, se debe reconocer, eurocentristas, que se combinan

con los afanes políticos cotidianos y los conflictos sociales y, a su vez, abrazan los lenguajes bizarros del siglo XXI, reflejados en recientes iniciativas como el folclor urbano, relativamente nuevo en Colombia. Ahí nacen conflictos estéticos que mortifican a algunos artistas ya sea porque se han casado con las formas tradicionales o porque defienden las nuevas formulaciones estéticas polarizando los lenguajes artísticos, como si se tratara de un dogma y no de intercambio de saberes.

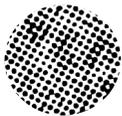
Sin embargo, este llamamiento a experimentar mezclando diferentes formas artísticas más que una invención actual parece ser una característica que desde hace mucho se le ha comenzado a adjudicar a la cultura popular. El doctor en historia e investigador mexicano Cruz Alberto González menciona, en referencia a la Europa de comienzos del siglo XIX, que lo *Popular* constituye un repertorio de géneros y formas que pueden mutar constantemente y circulan entre lo tradicional y lo contemporáneo con cierta flexibilidad, esto le permite ejercer combinaciones semi-independientes a toda fórmula constituida con anterioridad, de esta manera consolida su propia sintaxis (Gonzalez, 2018).

---

**Figura 3.** El combate entre el carnaval y la Cuaresma, 1559.

Nota: Obra autoría de Pieter Brueghel el Viejo.





Por ende, la utopía estética de lo *Popular* podría concebirse como una amalgama de lenguajes artísticos, que le permite a las comunidades expresar libremente sus inquietudes y además se separa de las fijaciones ortodoxas del arte tradicional, pero no lo rechaza completamente, si bien se habla de una búsqueda que rompe varios de los esquemas arcaicos, esas formas también han hecho parte intrínseca de su consolidación.

## A modo de conclusión

Esta conclusión será presentada en primera persona plural buscando retratar de una manera explícita el cierre conceptual de las autoras.

Entonces, sin ánimo de romantizar este debate que ha perseguido siempre la concepción del arte y la cultura en sus expresiones populares, siempre estaremos de acuerdo en que se trata de un espacio que permite el desarrollo de capacidades sensibles que, vivenciadas individual o colectivamente, permiten la liberación y la construcción de una dialéctica propia de los conflictos que nos atraviesan y de los momentos históricos que nos han condicionado. Lo *Popular* habla de nosotros, recoge desde tiempos inmemoriales un sin fin de acontecimientos históricos que todavía siguen alimentando sus expresiones. Nuestra era corresponde al progreso, a grandes civilizaciones y desarrollos científicos; el hombre ha llegado a donde hace un siglo no pensó llegar, pero también es una época llena de catástrofes, injusticias y guerras.

Por otro lado, esta generación ha relegado el arte a una competencia permanente con los innumerables avances científicos a los que nos hemos acostumbrado: las redes sociales, los videojuegos, los increíbles efectos cinematográficos, etc.

Sin embargo, al igual que la ciencia, el arte satisface las necesidades humanas: las primeras materiales y las segundas espirituales (Brecht, 1970). La cultura popular, particularmente, ha despertado en este comienzo de siglo en cientos de formatos y convenciones que mutan en otras concepciones diferentes de las que conocíamos. En los últimos ochenta años el arte colombiano ha comenzado a responder a los acontecimientos de su época, tal y como lo sugieren poetas como Artaud y Brecht, por lo que debemos enfocarnos no solo en salvaguardar las tradiciones o en alcanzar las vanguardias contemporáneas, sino en continuar la labor del artista que persigue la búsqueda constante. Una que evoluciona y revoluciona, que salvaguarda, que dialoga con la realidad y construye narrativas propias, que es capaz de ser flexible y, sobre todo, que aun cuando su enfoque profesional y antropológico persiga diferentes formas de sensibilidad, pueda discernir la idea de que así como nuestros ancestros hablaban de su contexto a través de la *Juga*<sup>2</sup>, hoy en día los lenguajes han sufrido cambios que pertenecen a estas generaciones y que no deben ser menospreciados. La fisura de la que hablaba

---

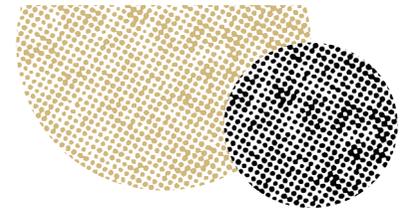
2. Danza derivada del currulao, que representa la fuerza y solidaridad de las comunidades afrodescendientes, representando sus costumbres y tradiciones.

Marta Traba, crítica argentina–colombiana en los años 50, aún se sigue expandiendo y en su interior caben todas las formas, ya que, finalmente, allí recae el valor de la búsqueda artística, sobre todo cuando hablamos de algo tan diverso como lo *Popular*.

## REFERENCIAS

- Brecht, B. (1970). *Pequeño organón para el teatro en Escritos para el teatro*. Ediciones Nueva Visión.
- Botero retrata décadas de violencia en Colombia (2004, mayo 4). El País [https://elpais.com/cultura/2004/05/04/actualidad/1083621601\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2004/05/04/actualidad/1083621601_850215.html)
- Burke, P. (1978). *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad.
- Echandía, D. (1936) Memoria que el Ministro de Educación Nacional presenta al Congreso de la República de 1936. Anexos II. Imprenta nacional, Bogotá. p. 18-19.
- González, C. (2018) Sobre la cultura popular: Un acercamiento. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XXIV, núm. 47, pp. 65-82, Universidad de Colima. <https://www.redalyc.org/journal/316/31655797004/html/>
- Jaramillo, C. (s.f.). Fisuras del Arte Moderno en Colombia. Anexo 2. p.1 <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/8127/Anexo%202.pdf?sequence=5&isAllowed=y>
- Los orígenes del carnaval (2017, enero 30). *National Geographic* [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/origenes-carnaval\\_8018](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/origenes-carnaval_8018)
- Ochoa, J. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición *Revista Musical Chilena*, Año LXX, julio-diciembre, N° 226, pp. 31-52. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v70n226/arto2.pdf>
- Silva, R. (1942). Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942. <http://sociohistoria.univalle.edu.co/reflexiones.pdf>
- Tangarife, J., Gómez, G., & Benavides, K. (2021). Desarrollando Conocimientos Populares Con Los Jóvenes De La Liga Freestyle Bpk. “Escuela Sin Techo”. [Trabajo de Grado. Corporación Universitaria Minuto de Dios] <https://hdl.handle.net/10656/13957>

El arte satisface las necesidades humanas: las primeras materiales y las segundas espirituales (Brecht, 1970). La cultura popular, particularmente, ha despertado en este comienzo de siglo en cientos de formatos y convenciones que mutan en otras concepciones diferentes de las que conocíamos. \_\_\_\_\_



# La percusión en el IPC. Relato autoetnográfico.

Fabián Sánchez Vásquez

Licenciado en Educación Básica con énfasis en Educación Artística de la Universidad del Tolima; Músico, egresado de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura – IPC y maestrante en Pedagogía Musical de la Universidad de la Rioja (España). Ha sido ganador y merecedor de diversos reconocimientos en Colombia y otros países. Es profesor de música en diferentes instituciones incluyendo el IPC, donde es profesor de percusión y tutor en el Semillero de Investigación en Músicas Populares y Tradicionales.



## RESUMEN

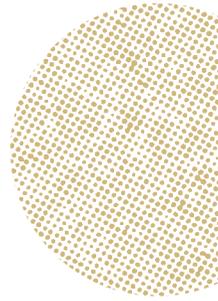
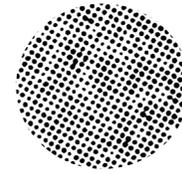
El presente artículo es una reflexión autoetnográfica narrada en primera persona, con la cual pretendo realizar una breve reseña sobre las últimas décadas del desarrollo de la Cátedra de percusión en la Escuela de Música del IPC. Para esto, he acudido a los testimonios de algunos maestros y estudiantes que han estado vinculados a la institución, con el objetivo de tejer una pequeña historia bajo mi experiencia y perspectiva como percusionista, egresado y docente ipeciano. Además, desde una fase exploratoria, a través de este relato busco reconocer cómo ha sido el proceso de la enseñanza y el aprendizaje de la percusión en la escuela y, particularmente, cómo se han establecido los puentes entre la academia y la transmisión de las músicas populares y tradicionales en un contexto escolarizado como el IPC

**Palabras clave:** Cátedra de percusión; Escuela de Música del IPC; Autoetnografía; Historia de vida en formación.

## ABSTRACT

This article is an autoethnographic reflection narrated in the first person, with which I intend to make a brief review of the last decades of the development of the Percussion Chair at the IPC School of Music. For this, I have resorted to the testimonies of some teachers and students who have been linked to the institution, with the aim of weaving a small story under my experience and perspective as a percussionist, graduate and Ipecian teacher. . In addition, from an exploratory phase, through this story I seek to recognize how the process of teaching and learning percussion at school has been and, particularly, how bridges have been established between the academy and the transmission of music. popular and traditional in a school context like the IPC.

**Keywords:** Percussion Chair; IPC School of Music; autoethnography; History of life in formation.



## Introducción

Este artículo es el resultado de una reflexión autoetnográfica (López y San Cristóbal, 2014), con la que he pretendido realizar una aproximación histórica a la Cátedra de percusión en la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura–IPC. De este modo, me valgo de mi experiencia como punto de reflexión sobre el contexto histórico, social y cultural de esta asignatura, para elaborar un relato autobiográfico acerca de mi historia de vida en formación (González, 2009). Esta narración también se ha enriquecido con información emergente de entrevistas a profundidad (Taylor y Bogdan, 1992) realizadas a expertos que generosamente apoyaron la gestión de este documento y que también han hecho parte de la historia del IPC y de su Escuela de Música<sup>1</sup>.

---

1. Agradecimientos especiales a los entrevistados para este artículo: Alexander Duque García, estudiante de la Escuela de Música del año 1985 a 1989, docente de Instrumento percusión del 2007 al 2014; John Jaider Lago Quintero, estudiante de la Escuela de Música actualmente y en el año 1986; Jesús Antonio Mosquera Rada, estudiante de 1979 a 1985, docente de tiple desde el año 1991 hasta la actualidad, coordinador de la Escuela de Música entre el 2008-2010 y luego en el 2011B; Flaminio Cesar Aguilar, en el año 1978, entra a la Escuela de Danzas como músico acompañante (percusionista) del grupo representativo, ha sido docente de diferentes asignaturas,



Entre ellos, los maestros Alexander Duque García, Jesús Antonio Mosquera Rada, Flaminio Cesar Aguilar y el estudiante John Jaider Lago Quintero.

Es de aclarar que este relato no es un ejercicio historiográfico, es una interpretación de lo que ha sido la historia de la Cátedra de percusión en el IPC a partir de mi experiencia. Por lo tanto, no profundizo en el detalle de los hechos históricos relacionados con el inicio o desarrollo de esta asignatura; únicamente, pretendo sentar algunas bases para la comprensión de este proyecto educativo, que también necesita ser visibilizado.

Dicho lo anterior, a continuación presento mi relato donde hago una aproximación a los antecedentes de la percusión en la Escuela de Música del IPC, el desarrollo que tuvo este instrumento en su camino para ser tomado como asignatura y el panorama actual de la cátedra, para finalizar con el planteamiento de la necesidad de seguir construyendo historia sobre la Escuela de Música y el IPC en general, dada la importancia de esta institución para las artes populares y tradicionales en Cali y el país.

Convencionalmente se ha asegurado que los instrumentos de percusión son unos de los primeros instrumentos musicales presentes en la humanidad y, sin embargo, me pregunto ¿por qué ha sido uno de los instrumentos académicamente estudiados de manera más tardía en el mundo?

### **Aproximación a los antecedentes de la percusión en el IPC**

**Convencionalmente se ha asegurado que los instrumentos de percusión son unos de los primeros instrumentos musicales presentes en la humanidad y, sin embargo, me pregunto ¿por qué ha sido uno de los instrumentos académicamente estudiados de manera más tardía en el mundo?** No sé si en este sentido, esta historia también repercute en el desarrollo del instrumento en la Escuela de Música del IPC.

Igualmente, me pregunto si esta invisibilidad de la percusión puede estar ligada a ese proceso de colonización y racialización de las músicas tradicionales y populares colombianas, relacionándose además con la forma en la que muchos de estos ritmos se han vinculado con una fuerte influencia africana. Tal vez, este

.....  
entre ellas, percusión y canto, además de director musical del grupo representativo Colombia Folclórica. En el año 2015, entra en la Escuela de Música como director de la chirimía, también ha sido profesor de clarinete, saxofón y práctica de conjunto salsa.

aplazamiento de la enseñanza formal de la percusión esté más bien atado a perspectivas y proyecciones de las administraciones escolares, que en el pasado seguro pensaban que entre más europeo más culto. ¡No sé!

Al desarrollar indagaciones sobre la historia de la percusión académica en Cali y el Valle del Cauca me encuentro con que, en este ámbito, el desarrollo de la percusión es relativamente nuevo, pues se remonta unos 60 años. De este modo, se observa que en el ambiente académico o escolarizado los espacios de los intérpretes de la percusión en algunas ocasiones eran desarrollados por los músicos que querían pertenecer a formatos como las orquestas o bandas sinfónicas/filarmónicas y, si los músicos no tenían un buen desempeño en otros instrumentos como los vientos o las cuerdas, entonces eran enviados al área de percusión (A. Duque, comunicación personal, 12 abril 2022). En este sentido, pareciese que la percusión académica en el pasado no tenía un lugar relevante y que los profesionales en música pensaban en los instrumentos de percusión como una segunda opción.

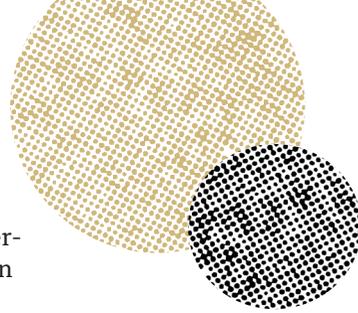
En el IPC, institución creada en 1947 para alfabetizar la naciente clase popular y obrera de Cali



(Chávez, 1984), específicamente en el área de música no se pensaba en una proyección para instrumentos percutivos, incluso, luego de que se estructurara la Escuela a partir de 1961. Por dicha razón, se deduce que las personas que querían aprender percusión de manera académica se veían obligadas a escoger entre los otros instrumentos que ofrecía el instituto.

En ese camino, muchas personas que sentían un fuerte llamado por el tambor debieron aprender otros instrumentos ofertados por el IPC y entonces muchos de ellos abandonaron la música como proyecto de vida porque se “quemaban con los otros instrumentos”. Esta historia me ha llevado a cuestionarme sobre por qué una escuela de carácter popular no había concebido la opción de explorar la percusión, cuando en las músicas que han identificado a los sectores populares estos instrumentos han jugado un rol tan importante, como es el caso de las músicas del pacífico, las músicas andinas, la salsa, el rock, entre otras.

En los relatos de los entrevistados sobre sus experiencias encontré que aproximadamente en el año 1981 llegó a la Escuela de Música del IPC el profesor Luis Carlos Ochoa, quien también trabajaba como músico acompañante del grupo representativo de la



Escuela de Danzas (J. Mosquera, comunicación personal, 20 mayo 2022). El maestro Ochoa dictaba un taller de percusión los sábados que no era de carácter obligatorio, era de entrada libre y se impartía por años no por semestres, pues así era el ciclo de la Escuela de Música en ese momento. Este taller, en el que se trabajaban ritmos de las diferentes regiones de Colombia, es el punto donde comienza a organizarse la percusión, aunque de manera somera, manteniéndose de esta forma hasta los primeros años del siglo XXI.

## **Mis primeros acercamientos a la percusión en el IPC**

En el año 2002 yo era un estudiante de ingeniería que estaba en la búsqueda de apostarle a la música como un proyecto de vida y en ese camino exploré en la Escuela de Música de la Universidad del Valle (curso prebásico). Luego caminé por los pasillos del Conservatorio Antonio María Valencia de Bellas Artes realizando cursos de extensión, pero en ese momento no existía la opción de estudiar percusión académica o popular como extensión, entonces me matriculé en cursos de guitarra, canto y gramática musical. En ese camino, encontré docentes que me hablaron del Instituto Popular de Cultura (IPC), de toda la historia y del impacto que generaba en la región a nivel de músicas populares y tradicionales. Además, me llamaba mucho la atención que algunos egresados de

esta institución en ese momento se desempeñaban como docentes en Bellas Artes.

Fue entonces cuando decidí ir a conocer esta institución. La Escuela de Música quedaba en una casa en el barrio San Fernando, muy acogedora, parecía una casa familiar, y yo quería hacer parte de esa familia. En lo primero que me matriculé fue en un curso de percusión tradicional. «¡Por fin encuentro un curso de percusión en una institución de carácter académico en la ciudad», pensé. Lo curioso (no lo supe en ese momento) es que el curso lo dictaba un profesor que era un profesional en canto lírico y popular.

En este curso aprendí sobre algunos ritmos tradicionales. Fue un momento muy importante en mi formación como percusionista porque estaba muy impactado y emocionado con la riqueza de la música tradicional, en especial la del pacífico colombiano. La información sobre estas músicas me llegaba de primera mano porque comencé a conocer personas que estaban en los círculos activos de ese medio. También estaba presente en el ambiente el impacto que iba generando el Festival Petronio Álvarez en la ciudad año tras año.

Terminando dicho curso de percusión tradicional tomé la decisión de presentarme al programa de la Escuela de Música, que en ese momento se llamaba Técnico en Artes–Modalidad Música y duraba 4 años. Y a pesar de que no era un título “profesional” desde la acreditación del Ministerio de Educación de Colombia encontraba muy interesante su pénsum y me animaba mucho ver los logros y la calidad de algunos egresados que había conocido.

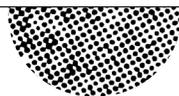
Cuando inicié el programa, en el año 2004, me encontré con la sorpresa que no había la opción de escoger percusión como instrumento principal, y que apenas en ese semestre se iba a abrir esta cátedra como asignatura dentro del pénsum para los estudiantes que cursaban primero y segundo semestre. Sin embargo, era una materia que hacía parte del programa de manera obligatoria, mas no era instrumento principal. Esta situación me pareció increíble, pues era paradójico que en una escuela de música enfocada al estudio de lo popular y lo tradicional, no existiera un programa más sólido de percusión.

Es entonces cuando en el segundo semestre del 2004 inició esta parte de la historia conmigo como discen- te y llega a la Escuela el docente Jairo Arévalo, quien daba la asignatura Percusión I, obligatoria para todos los estudiantes que cursaban primer semestre en el programa. Posteriormente, en el 2005-A, entró el profesor William Rodríguez “Tralalá”, como le llamá- bamos con cariño porque así se llama la academia que dirigía, y nos dictó Percusión II, asignatura obligatoria para todos los estudiantes de segundo semestre. La formación que nos daban



**Figura 2.** Stevan Álvarez Rojas y Fabián Sánchez Vásquez tocando tambores.

Cuando inicié el programa, en el año 2004, me encontré con la sorpresa que no había la opción de escoger percusión como instrumento principal, y que apenas en ese semestre se iba a abrir esta cátedra como asignatura dentro del pénsum para los estudiantes que cursaban primero y segundo semestre.



en estas asignaturas era más enfocada hacia lo lúdico y hacia aprender algunos ritmos tradicionales.

**Pasado un año, cuando iba a iniciar mi tercer semestre el 2005-B, tenía que escoger instrumento principal, teniendo una oferta histórica la institución en solo guitarra, tiple, bandola, clarinete, flauta y canto, abrieron la asignatura Percusión como instrumento principal, también mediado por petición de quienes cursábamos en ese momento en la Escuela. Entonces, ¡la asignatura ya tenía demanda!**

## **La percusión como asignatura en la Escuela de Música del IPC**

Se abrió la asignatura Instrumento Percusión con el profesor José Humberto Marín Domínguez, con un planteamiento enfocado hacia lo práctico de la música tradicional colombiana, en especial hacia el Caribe y el Pacífico; entonces, despertó en mí el sentido investigativo para comprender el comportamiento de estas músicas con una visión holística, con la curiosidad necesaria para aprender a interpretar estas músicas de la mejor manera.

El profesor “Beto” era egresado de la Escuela de Música del IPC y dirigía la práctica de conjunto chirimía, donde proyectábamos todo lo que trabajábamos en la asignatura Instrumento Percusión, con un formato variado en organología, dependiendo de las necesidades del repertorio; esta era una metodología muy parecida a como se aprende en los círculos sociales de donde provienen estas músicas, métodos

muy válidos para la comprensión de estos procesos. El profesor “Beto” realizó un trabajo muy interesante en tan solo año y medio que hace parte de este proceso, y nos sembró las ganas de querer más en materia de información para la interpretación y llevar la percusión a un plano más visible en la Escuela de Música del IPC, principalmente a quienes estábamos ya cautivados por la riqueza de estas músicas.

En el primer semestre del 2007 llegó a la escuela el docente Wilfredo Guerrero, quien también trabajaba en la Escuela de Danzas como músico acompañante del grupo representativo; él hizo parte del proceso un semestre. Después, en el segundo semestre del año 2007, llegó el docente Alexander Duque García, egresado de la Escuela de Música de la Universidad del Valle y también del IPC, un maestro que tenía un reconocimiento muy grande en la percusión en la región, pues hasta lo que conozco, era el único que había escrito un libro para la percusión popular desde una mirada académica.

Yo había tenido la oportunidad de estar en talleres impartidos por Duque en el Banco de la República, donde también nos dejaba “muy picados por el bicho de la investigación” en la percusión popular y tradicional, al exponer toda la riqueza de estas músicas. Alex llegó a plantear lo que hoy en día conocemos como la Escuela de Percusión dentro de la Escuela de Música. Yo, que ya terminaba mi ciclo en el programa técnico en artes, apenas alcancé a estudiar con él un año, pero eran tan importante y atractivo el programa que traía el profe que tomé la decisión de seguir formándome con él, bajo la figura de la asignatura cupo libre, que era y es en la actualidad una alternativa



para las personas que quieren ver una asignatura de la institución, sin la necesidad de estudiar todo un programa.

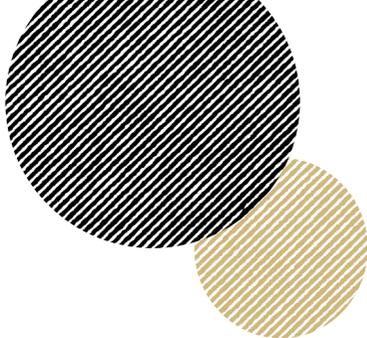
El profe Alex había encontrado una fórmula para enseñar la percusión tradicional y popular con herramientas académicas, con base en técnicas que nacen a partir del estudio del tambor redoblante, así como se enseña en los ámbitos académicos internacionales. Era una pedagogía tan interesante que nos permitía movernos en diferentes contextos y, además, nos convencía de que la percusión era un instrumento con tanta riqueza que nos abría una mirada hacia un horizonte infinito.

**En este proceso, dentro del instituto se comenzó a pensar en la importancia de trabajar la percusión en la Escuela de Música del IPC con herramientas más académicas que logran una transversalidad con otras asignaturas parte del programa.** De esta manera, con la llegada de Alex, la escuela empezó a demandar más contenido sobre la percusión. Paralelo a esto, el Festival Petronio Álvarez seguía creciendo de manera exponencial, lo que trajo consigo que llegaran a la escuela más personas interesadas por la percusión y la marimba (J. Mosquera, comunicación personal, 20 mayo 2022).

Al mismo tiempo que se abría este camino de la asignatura Instrumento Percusión, desde el año 2005, William Rodríguez seguía trabajando la percusión en el ciclo llamado Batiper (bandola, tiple y percusión), que se dictaba en el primero y el segundo semestre del programa. En el año 2010 se realizaron cambios curriculares, atendiendo a la alta demanda de inscritos se abrió un “semestre cero”, como preparación para las personas que querían ingresar al

Pasado un año, cuando iba a iniciar mi tercer semestre el 2005–B, tenía que escoger instrumento principal, teniendo una oferta histórica la institución en solo guitarra, tiple, bandola, clarinete, flauta y canto, abrieron la asignatura Percusión como instrumento principal, también mediado por petición de quienes cursábamos en ese momento en la Escuela. Entonces, ¡la asignatura ya tenía demanda!





programa completo de música, dicha alternativa contaba con cuatro asignaturas: lenguaje musical, técnica vocal, guitarra y percusión. El maestro William Rodríguez se encargaba de dictar esa área.

Así empezó la segunda parte de mi historia en la institución. Fui convocado para dictar la asignatura que se llamaba Taller de Percusión Tradicional, que compartía un ciclo durante el semestre con la asignatura de Marimba de chonta. Esta última era dictada por el profesor Héctor Sánchez, egresado también de la Escuela de Música del IPC, oriundo de Guapi Cauca, y quien tiene mucha riqueza e información de estas tradiciones musicales, especialmente en el conjunto de marimba.

En el Taller de percusión los estudiantes tenían la posibilidad de explorar la organología tradicional con el propósito de formarse de manera integral en la Escuela y con objetivos específicos. Entre estos, desarrollar el sentido rítmico, el pulso y tener la posibilidad de conocer y tocar tambores e idiófonos que quizás nunca habían visto, o si habían visto, no sabían a donde pertenecían, ni cuál era su rol en los formatos musicales. Se construyó, entonces, un programa muy rico en materia de músicas tradicionales que daba al estudiante la posibilidad de conocer y explorar instrumentos como la bandola, el tiple, la guitarra (*batigui*), así como la percusión y la marimba de chonta.

La percusión en la Escuela de Música se ha venido desarrollando y transformando a lo largo de todos estos años con diferentes modificaciones en el programa de Formación Académica en Músicas Populares y Tradicionales, guiadas por las necesidades que la misma Escuela y su comunidad educativa van pidiendo año tras año.

### **Panorama actual de la percusión en la Escuela de Música del IPC**

La percusión en la Escuela de Música se ha venido desarrollando y transformando a lo largo de todos estos años con diferentes modificaciones en el programa de Formación Académica en Músicas Populares y Tradicionales, guiadas por las necesidades que la misma Escuela y su comunidad educativa van pidiendo año tras año. Así, en el presente encontramos la asignatura Exploración Instrumental I-Percusión y Marimba, donde los estudiantes que la cursan hacen en una misma sesión un ciclo rotatorio entre estas dos exploraciones. Es de aclarar que la asignatura de marimba de chonta es dictada por el profesor Moisés Eduardo Zamora Mezú desde el segundo semestre del 2020.

La asignatura Exploración Instrumental I-Percusión y Marimba es obligatoria para todos los estudiantes que cursan primer semestre. Está presente en el pénsum no con el ánimo de formar percusionistas en tan pocas sesiones de encuentro, sino para

sensibilizar y formar a los estudiantes de manera integral con las percusiones, para que desarrollen sentido rítmico, apropiación del pulso, trabajo de disociaciones y conozcan de manera básica algunas técnicas para su ejecución.

En el segundo semestre del programa tenemos Exploración Instrumental II – Percusión, donde los estudiantes tienen que escoger si quieren ver percusión de manera más profunda o si prefieren escoger otro instrumento como la marimba, bandola, tiple o guitarra. Lo que se estudia en esta asignatura está más enfocado en la ejecución de algunos ritmos tradicionales, se trabaja disociación de miembros en ejercicios prácticos de instrumentos como las tambores o bombos, además de la socialización de técnicas para la ejecución de tambores e idiófonos, con la aplicación de la gramática musical. Esto, en favor de generar puentes entre práctica y teoría, así como entre lo tradicional, lo popular y lo académico.

Por otro lado, en la asignatura Instrumento 1, 2 y 3 – Percusión, que tengo la tarea de dictar desde el primer semestre del año 2015, se trabajan técnicas de percusión que ponen en relación la práctica con la teoría y el lenguaje musical, para formar a los estudiantes de



**Figura 3.** Cesar González, Diego Obregón y Fabián Sánchez Vásquez en Mano e' Currulao IPC.

Nota: Festival Petronio Álvarez 2018. Fuente: Instituto Popular De Cultura.



manera sólida en la interpretación, a través de guiar la construcción de herramientas que les permitan desenvolverse en sus quehaceres profesionales.

## A modo de cierre



Este escrito es una pequeña historia reflexiva de lo que ha sucedido con la percusión en la Escuela de Música del IPC en los últimos años, bajo la experiencia y mirada del autor, consciente de las necesidades y demandas de una región muy rica en esta materia, pero poco explorada en el sentido del interés de documentar la historia y los procesos educativos. Esto debido, en parte, a que pocas personas se han interesado en construir puentes entre la riqueza de lo popular y lo tradicional en este instrumento, así como en la indagación para generar herramientas pedagógicas que permitan tener visiones alternativas en beneficio de la enseñanza y aprendizaje de la percusión.

En este sentido, reconozco a todos aquellos que han contribuido con la construcción de la asignatura de percusión en el IPC y, especialmente, valoro y aplaudo la labor realizada por el Maestro Alexander Duque García, gran maestro de vida que ha dejado un legado muy grande en la Escuela de Música y sigue en el proceso de fortalecimiento de la visibilidad de estas herramientas metodológicas en la región.

Finalmente, y con el ánimo de concluir, considero que es importante seguir ahondando en la construcción de la historia de esta y otras asignaturas en el instituto, ya que, así como la Escuela de Música del IPC ha sido una institución determinante en el desarrollo de la enseñanza de las músicas populares y tradicionales en Cali, el reconocimiento de su historia también resulta importante para el reconocimiento mismo de los procesos del IPC.

Este escrito es una pequeña historia reflexiva de lo que ha sucedido con la percusión en la Escuela de Música del IPC en los últimos años, bajo la experiencia y mirada del autor, consciente de las necesidades y demandas de una región muy rica en esta materia, pero poco explorada en el sentido del interés de documentar la historia y los procesos educativos.



**Figura 4.** Taller de danza Afrocontemporánea, dictado por el Maestro Georges Momboye 2014.

Alexander Duque García, Griot-Guére, Georges Momboye, Fabián Sánchez Vásquez y Javier Guerrero.

## Referencias

Chávez, M.F. (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali. Cali: Ed. Feriva Ltda.

González, J. (2009). *Historias de vida y teorías de la educación: tendiendo puentes*. Rev. Cuestiones Pedagógicas, 19, 2008/2009, pp. 207-232. España: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla.

López, R, & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. España: Ed. Paidós.

# Mito, leyenda o realidad escénica: apuntes de dramaturgia y dirección

Lina Riascos

Maestra en Teatro con énfasis en actuación de la universidad Unicen de Buenos Aires. Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Actriz, docente, dramaturga, directora de teatro, tarotista y terapeuta Gestalt. Actualmente, es docente de Teatro en el IPC. Actriz integrante del grupo de Teatro La Máscara y directora y gestora de la agrupación Padma, Arte y Terapia.

## RESUMEN

Estos apuntes reúnen indagaciones y observaciones del proceso vivenciado en la asignatura de Dramaturgia y Dirección del IPC. Las anotaciones dan cuenta de dinámicas de escritura y procedimientos de composición escénica, acotan experiencias, hallazgos e inquietudes pedagógicas. Asimismo, se adjuntan guiones, fotografías y clips audiovisuales. Desde la materialidad de *la letra y la memoria* de la escena se comparten las reflexiones sobre las actuales características y necesidades de la enseñanza y la práctica teatral latinoamericana.

**Palabras clave:** dramaturgia escénica, dirección escénica, pedagogía actuarial, teatrista, micro monólogo, transformación social.

## ABSTRACT

These notes gather inquiries and observations of the process experienced in the subject of Dramaturgy and Direction of the IPC. Our annotations give an account of writing dynamics and scenic composition procedures, delimit experiences, findings and pedagogical concerns. Likewise, we attach scripts, photographs and audiovisual clips. From the materiality of the lyrics and the memory of the scene, we share our reflections on the current characteristics and needs of Latin American theatrical teaching and practice.

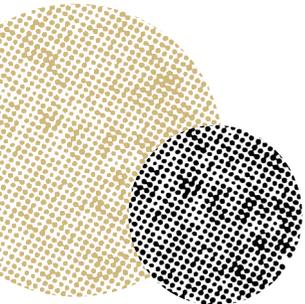
**Keywords:** stage dramaturgy, stage direction, acting pedagogy, playwright, micro monologue, social transformation.

¿Por dónde empezar? (*Se preguntó, abatida y con un plan de aula por llenar, la docente de Dramaturgia y Dirección*)  
¡Por el origen! (*Re-tosió de polvo un viejo libro de Mitos y Leyendas*)

La asignatura de Dramaturgia y Dirección tiene como objetivo «Fortalecer habilidades para la escritura dramática y la articulación en la escena teatral, integrando diversos lenguajes artísticos que generen posibles enfoques socioculturales»<sup>1</sup>. Esta materia propone la integración de dos conceptos claves dentro del quehacer escénico: la dramaturgia, que en sí misma se subdivide en dramaturgia de autor, del actor y del director, sin hablar de la dramaturgia lumínica, del espacio, etc. y la dirección, concepto que lleva *per se* múltiples tareas y que en la práctica conlleva muchas más. Algunas son composición-articulación de lenguajes escénicos, dirección de actores, estilo, manejo del género y en nuestro actual contexto *socioeconómico cultural* el de productor, diseñador visual, a veces escenógrafo, vestuarista... Coloquialmente “todero”, o en expresión académica y de crítica escénica “Teatrista”:

Palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o

1. Según el documento de Renovación de Registro Escuela de Teatro.



escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo. (Dubatti, 1999, p.14)

¿Cómo lograr que los estudiantes puedan reconocer teóricamente estos conceptos, pero a su vez cuenten con la oportunidad de experimentar en carne propia los roles de dramaturgos y directores en un semestre, en 16 clases, -15 más una muestra, en encuentros de tres horas cada uno? (*Monologó con la cabeza patas arriba la docente*).

## La dramaturgia

Se comienza reconociendo el fenómeno de la multiplicación del concepto de dramaturgia que se viene dando desde mediados de los años ochenta. Tras esto, se revisa la clasificación de Jorge Dubatti (2009) acerca de la escritura teatral. En su artículo *Otro Concepto de Dramaturgia* el crítico explica que la comprensión de este concepto radica en el tipo de relación establecido con la escena. Así:

La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. Por ello hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena; al menos tres: pre-escénicos (de primero o segundo grado), escénicos y post-escénicos. Sólo hay teatralidad en acto en el segundo tipo. (p. 3)



**Figura 1.** *El Secreto de Pandora.*

Nota: Dramaturgia y dirección Maira Montoya.





este elemento que capturó poderosamente su interés, además del uso de dinámicas y juegos de escritura creativa, cada estudiante se enfrentó a la hoja en blanco para construir su monólogo.

El estudio de la creación dramaturgica desde su(s) vínculo(s) con la escena amplió las posibilidades de comprensión teórica-conceptual. Atendiendo a esta multiplicidad dramaturgica, se propuso un laboratorio de escritura en el que cada estudiante pudiera jugar, rumiar, garabatear, improvisar, escribir y reescribir un texto escénico, un micro monólogo (de cinco minutos de duración). Apareció entonces otra cuestión: ¿Qué es un monólogo? ¿Cuáles son sus principales características, géneros, estilos? Para ello, se revisa el estudio del Dr. Akram Jawad Thanoon: *Los Requisitos Formales del Género del Monólogo Dramático* (2009), a saber: hablante, interlocutor, relación, situación dramática, caracterización.

Se hizo *zoom* a la usual confusión con la figura del soliloquio, al tipo de conflicto del monologante y al aspecto confesor de su discurso, que usualmente lo pone en peligro: «En la mayoría de los monólogos dramáticos los hablantes representan a personas censurables cuyas perspectivas (éticas, estéticas, intelectuales, etc.) están en desacuerdo con el sistema de valores de sus sociedades» (Thanoon, 2009, p. 11).

Las bases conceptuales eran claras. En t-e-o-r-í-a. Ahora, había que llevar esta claridad al papel o al Word del pc. Para ello, se tomó como detonante creativo la lectura y elección individual de mitos y leyendas del mundo. Justamente, el laboratorio no consistió en copiar y trasladar el mito o la leyenda seleccionada al formato de escritura dramaturgica, sino que cada estudiante tomó algo del texto que le interesó. A veces un personaje (Pandora, Afrodita...), un lugar (purgatorio...), en otros un objeto (una caja, un libro de poemas), un símbolo (un silbido, una piedra), una problemática (la discriminación). A partir de

## La dirección

Tras escribir el micro monólogo, el estudiante debía empezar a jugar el rol de director. Se comenzó por realizar una visión imaginaria del monólogo partiendo de las siguientes preguntas, ¿cómo querría cada director poner en escena su obra? ¿Qué estética utilizaría? ¿Qué tipo de actuación, música e iluminación? La imaginación es para volar y así se hizo. Si el arte en Cali estuviera patrocinado, si los artistas tuvieran mecenas, Broadway se quedaría en pijama. Luego, claro, está la realidad o lo que se conoce como tal y allí sutilmente florece la consabida fórmula del “(-) puede ser (+)” y cada director debía trasladar este imaginario a su realidad económica, de contactos, de tiempo y paciencia.

Se revisaron algunos referentes de directores: Vivi Tellas, Lola Arias, Mauricio Kartún, Robert Wilson, Angélica Lidell, Jan Fabre, Peter Brook, Sanchís Sinisterra. Se estudiaron sus estilos, sus particularidades, sus formaciones académicas, sus irreverencias; analizaron entrevistas, videos y fotografías de sus trabajos. Todo esto, con el propósito de llenar de herramientas la maleta de los jóvenes directores. Es importante anotar que el trabajo de dirección se

**Figura 2.** Imagen de la obra *Mariela e Indira*.

Nota: Dramaturgia y dirección Ximena Rodríguez.



orientó aplicando las estrategias de dirección que Marvin Carlson (1985), profesor de teatro y literatura comparada, clasifica en su artículo *Theatrical Performance: Illustration, translation, fulfillment, or supplement?* Theatre Journal 37 (1) (1985), 5-11. Lo interesante de la propuesta de Carlson radica en que sus estrategias son el resultado de la observación de las relaciones que se han establecido a lo largo de la historia entre el texto dramático y la puesta en escena, por lo que no vienen a ser reglas, postulados exactos, sino maniobras resultantes del juego y la experimentación práctica. Con el objetivo de trascender la ilustración del texto en la escena, y de que cada joven director fuese perfilando su estilo y su punto de vista,

se brindó la consigna de probar una de estas estrategias en cada uno de los montajes de los micromonólogos.

Se indagaron diversas temáticas relativas a la dirección: cronograma de ensayos, técnicas de dirección de actores, *top five* de lo que nunca, nunca, un director debería hacer. Con su texto bajo la manga, sus visiones imaginarias, los referentes y las estrategias de dirección en la maleta y los tips en el celular, cada joven director se dio manos a la obra: elección del elenco, logística de horarios, ensayos, adquisición o elaboración de vestuario, escenografía, utilería, elección musical, diseño lumínico, entre otros elementos.

Dentro del proceso se realizó también una integración con el área de Escenotecnia. El docente Alexander Correa -guía de esta asignatura- acompañó los procesos desde esta perspectiva y así el trabajo final de esta materia consistió en realizar el diseño lumínico del micromonólogo: proponer el uso de

tramoya, crear atmósferas, jugar con la psicología del color. El camino continuó con la integración de saberes y lenguajes y por ello se invitó al docente, actor y performer, Camilo López, quien brindó una clase magistral sobre maquillaje y vestuario, en la que hizo un recorrido histórico sobre la transformación de la moda y respondió a inquietudes de los directores sobre gama de color, texturas y tácticas para acceder a elementos económicos e inspiración para hacer diseños propios y, sí, tomar tijera e hilo para probar, tejer y desbaratar, ensayo y error, ensayo y error.

## La trasescena

Aquí todo se fue poniendo crítico, algo talla, algo hace ampolla, el consabido tropezón, obstáculos y más obstáculos. Pausa en el camino:

¿Aquí y ahora a qué dificultad te estás enfrentando? (*escribió la docente en el pizarrón arteterapéuticamente*).

Intérpretes que abandonaban el proceso, la desgastante actividad de reemplazo de actores reemplazantes que también desistían del montaje, elencos que no coincidían en horarios, dificultades para conseguir elementos escenográficos. En suma, el polo a tierra, de Broadway a Cali city. Tras la clase-terapia :

¿De qué te diste cuenta?

No eres el único experimentando estas dificultades, tu docente las padeció, tus compañeros también están viviendo las verdes y las maduras y allá, afuera del aula de clases, centenares de directores sortean las mismas ARTEAVENTURAS (*subrayó la docente avergonzándose de lo chueca que le queda la caligrafía en mayúscula sostenida*).

## El estreno

Finalmente, la hora de la verdad: saliendo del lugar seguro, del salón de clase, cada director desarrolló la logística técnica, afinó los últimos detalles actorales y presentó y estrenó su micromonólogo en un reconocido teatro de la ciudad. Los directores-dramaturgos se enfrentaron a su propia mirada -que suele ser la más crítica- a la mirada de docentes, amigos, familiares y público en general.

Con su texto bajo la manga, sus visiones imaginarias, los referentes y las estrategias de dirección en la maleta y los tips en el celular, cada joven director se dio manos a la obra: elección del elenco, logística de horarios, ensayos, adquisición o elaboración de vestuario, escenografía, utilería, elección musical, diseño lumínico, entre otros elementos.





**Figura 3.** Imagen de la obra Purgatorio de Protestas.

Nota: Dramaturgia y dirección Felipe Velasco

## Los aplausos

¿Cuáles fueron los aciertos de esta experiencia?

Para las personas que se enfrentan a escribir, el papel en blanco es una tortura, como un fantasma que se te tira a la cabeza, pero partir de un lugar conocido por nosotros, porque desde el colegio a uno le llama la atención la mitología y ahora estamos plagados de mitología con este asunto de las sagas, ¿quién no habla de dioses o personajes legendarios?, incluso los tenemos también en las historias de los abuelos, son cosas cercanas, que uno abraza y atesora. *(Reflexionó la estudiante y docente Alba García).*

Me sirvió el ejercicio de visión imaginaria: nos permitió buscar, imaginar, nutrirnos de otras experiencias y disciplinas artísticas y realizar una sensibilización estética que ayudó a empalmar referentes con lo que cada uno quería hacer. *(Concluyó la estudiante y psicóloga Ximena Rodríguez).*

Fue un acierto que la asignatura se convirtiera en parte en un tratamiento personal. En mi caso fue un ejercicio terapéutico: fueron preguntas, dolencias, procesos que estaba viviendo y crear todo uno mismo fue enriquecedor, me permitió escuchar la obra, ver el propio proceso a través de mi actriz. *(Develó la estudiante y docente Clara Blanco).*

¿Qué transformaríamos de este proceso?

Siento que nos faltó tiempo para seguir aprendiendo y si la enseñaran en cuarto semestre la volvería a tomar, ya que siento que este ejercicio me ha permitido crecer como creadora, arriesgarme y salir de mi zona de confort. *(Escribió la estudiante Maira Montoya).*

## La venia

¿Qué descubrieron los estudiantes?

Aprendí a encaminar los primeros pasos para escribir y realizar la dirección de un montaje y lo que siempre voy a tener en cuenta es la práctica de darle rienda suelta a la imaginación y a la

creatividad sin bloquearla y matarte la cabeza pensando anticipadamente en lo difícil que puede ser realizarlo. *(Comentó el estudiante Santiago Carmona).*

Me empecé a ver en la línea de escritora y directora, con la posibilidad de incursionar en estas áreas y no solo en la de la actuación. De la experiencia, recordaré «no ver las cosas con un solo par de ojos», sino buscar referentes, asesorías, invitar personas que puedan aportar a tus procesos creativos. *(Compartió la estudiante Ana Baquero).*

Cuando se hace dramaturgia de actor se piensa más en sí mismo, en el propio personaje. Como director-dramaturgo, los recursos artísticos se ponen en función del otro, es como un aterrizaje respecto a las posibilidades del compañero y del entorno. Esto te obliga a tomar decisiones que a veces pesan, pero que limpian el proceso; te lleva a ser autocrítico, a descartar -sí, lo más difícil-, a autoeditarse. *(Menciona el estudiante Felipe Velasco).*

## ¿Y la docente?

Orgullosa como la mamá de los pollitos y aprendiendo de ellos, de la fuerza del primer vuelo, de su valentía al asumir este reto maratónico de creación, la docente reflexiona sobre la forma en que hoy se hace teatro en Cali. Un teatro que se escribe y se reescribe mirándose a sí mismo, que se escudriña y grita las inquietudes del alma, la regionalidad y la realidad tal cual es, con su crudeza y sus milagros. También un teatro recursivo, que sortea muchísimos obstáculos, al que le faltan recursos económicos y no se le reconoce su importancia, pues carece de visibilización, de oportunidades de gestión, de producción, de formación de públicos. Este contexto del quehacer teatral demanda una pedagogía de trabajo de campo que abra la puerta del aula de clase al estudiantado propiciando que los estudiantes puedan dimensionar lo que conlleva el crear en el actual contexto latinoamericano, además de conocer y experimentar los desafíos que enfrenta nuestra comunidad teatral. La búsqueda se enfoca en que el estudiante pueda gestionar, decidir y solucionar creativamente.

La propuesta de invitar al estudiante a ser líder creativo, a crear un proyecto autónomamente permite, igualmente, que el abordaje de la composición

**Figura 4.** Grupo de dramaturgia y dirección. Semestre 2022.



artística se realice en torno al reconocimiento de los propios temas de interés, de la indagación de aquello que preocupa particularmente. Por ello, en muchas de las dramaturgias y de los micromonólogos estrenados pueden observarse posturas sensibles, agudas y críticas sobre la violación de los derechos infantiles, la violencia y el abuso del poder político, la discriminación de género, la afección de salud mental producto del capitalismo. Sean entonces estas las evidencias de la potencia de esta asignatura como espacio propiciador de nuevos liderazgos y prácticas artísticas enfocadas en la transformación social.

## EL EPÍLOGO

Con la intención de seguir poniendo farolitos en el sendero de la enseñanza a continuación van algunas de estas perlas preciosas. Quizá lleguen a almas curiosas que también quieren jugar a ser docentes, dramaturgos, directores, mejor dicho, “toderos”, o si se quiere “teatristas”.

*(La docente sonrió y agradeció una vez más la oportunidad de la experiencia creativa. Cerró paréntesis y digitó el punto final).*

## EL VERDADERO ROSTRO DE EROS

**Por: Ana Sofía Baquero (Lilit)**

Psique, una mujer tan hermosa como la Diosa de la belleza y Eros, un hombre que parece ser poco más que un Ángel enamorado de Psique, se encuentran en lo que parece ser una habitación de una casa -no

muy lujosa- en donde vive la pareja de enamorados que aún no se casa. Psique, quien está en ropa interior, bata o camisa, se acerca lentamente a Eros, que está sentado en una mesa. Eros enciende un cigarro, Psique lo abraza por la espalda.

**PSIQUE:** *(Pensativa)* ¿Te acuerdas cuando nos conocimos en aquella excursión en las selvas amazónicas?... *(Eros frunce el ceño y sigue intentando prender el cigarrillo)* ¿O la noche en la que me diste el collar de piedritas azules? *(Psique corre a buscarlo en su bolso y se lo lleva a Eros)*. Este sé que lo recuerdas...*(Eros suelta una sonrisita burlona y procede a ponerle el collar)*.

**PSIQUE:** No te había contado sobre mi nueva amiga, hemos salido un par de veces, María se llama... María, *(piensa)*, dios he olvidado su apellido *(ríe mientras Eros se tensa un poco y su rostro se va transformando lentamente)*. Mi amiga es maravillosa, tiene un niño pequeño ¿Te imaginas si yo estuviera embarazada? *(se toca y mira el vientre, con emoción dice)* ayer me contó que está esperando otro bebé, mi amiga, sí, con su esposo están buscando la parejita... ¿cómo le pondrías? *(Eros no responde)* ¿No se te ocurre? Yo le pondría Nico ¡me encanta ese nombre! *(Eros la mira con cierto desespero)* ¿Por qué me miras así? es solo una broma, ahorita mismo no quiero ser mamá *(Eros se peina el cabello hacia atrás con la mano y busca la botella de vino en la habitación)*, ¿quieres ver la foto que nos tomamos juntas la semana pasada? *(Psique ríe)*. ¿Te sientes bien? ¿Crees que mi María es tu María? *(Eros parece no entender nada y sirve una copa de vino, su mano tiembla mientras se lleva la copa a la boca)* ¡Tranquilo! con tantas Marías en el mundo que va a ser la tuya, aunque debo admitir que este es un mundo chico *(como contando con las manos)* tan chico como las vinotecas de esta ciudad, tan chico que no me cabía la idea de que tú pudieras...tan chico que revise tu celular, que también te seguí hasta el trabajo, hasta tu casa y tan chico, tan chico, que pensé en asesinarla...tranquilo, «María llena es de gracia» y no tiene la culpa de lo que has hecho *(A Eros hace le*

*sudan las manos, traga saliva, va por la segunda copa de vino, trata de levantarse, pero no puede).*

**PSIQUE:** *¿Nervioso? (Con ironía) ja, ja, ja, por favor... no te pongas así porque he descubierto tu verdadero rostro, cariño, cálmate por favor. (Psique termina de maquillarse) Realmente no buscaba culpables, buscaba un buen vino para ti y qué curioso “A mi Eros, a mi esposo le encanta este vino” y qué curioso que, en este mundo tan chico, tan pocos, poquísimos maridos se llamen Eros. Me alegra haber descubierto todo. ¿Te ha gustado el vino? Justo para la ocasión, recomendado por tu María, nuestra María...Un Afrodita añejo 1910. (Eros como puede se pone de pie con la cara hecha furia, tambalea e intenta sostenerse) Te has acabado la botella y yo tan solo necesitaba que bebieras dos copas (Eros cae, ella besa su mejilla, antes de abrir la puerta le dice) la próxima vez recuerda mencionar que estás casado o abrir el vino tú mismo, no vaya a ser que esté adulterado.*

-Apagón-

## **El despertar del Sísifo contemporáneo.**

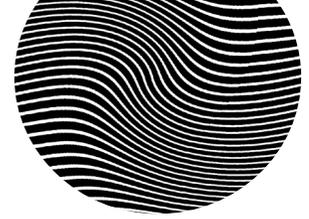
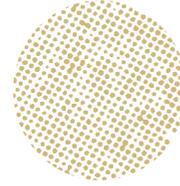
**Por: Clara Mercedes Blanco Ospina**

*Son las dos de la tarde del primer lunes de este mes. Está cayendo un fuerte aguacero en pleno centro de la ciudad. Hay granizo, árboles caídos, calles inundadas que generan un ambiente de caos en pleno centro de la ciudad. En una pequeña salita un gran espejo que denota un aire de elegancia, a su lado una silla frente a una cámara de video; todo para que Yordi Pérez, una persona desgarrada y cansada, pueda realizar su rutina mensual. Se encuentra vestido de pantalón azul y camisa blanca, su ropa está mojada y embarrada a causa de un carro que atravesó un hueco de la ciudad mientras él intentaba cruzar la calle. Su cabello se encuentra despeinado, con ramas en la cabeza y hojas secas a causa del viento y de la lluvia que padeció pese a tener sombrilla.*

*Audio no. 1 que informa del estado del clima*

La propuesta de invitar al estudiante a ser líder creativo, a crear un proyecto autónomamente permite, igualmente, que el abordaje de la composición artística se realice en torno al reconocimiento de los propios temas de interés, de la indagación de aquello que preocupa particularmente.





En muchas de las dramaturgias y de los micromonólogos estrenados pueden observarse posturas sensibles, agudas y críticas sobre la violación de los derechos infantiles, la violencia y el abuso del poder político, la discriminación de género, la afección de salud mental producto del capitalismo.

*Yordi entra a la sala sacudiendo su sombrilla, se limpia la cara y los brazos de la lluvia. Ingresando empujando una caja grande y pesada, cierra la puerta.*

**YORDI:** ¡Mil disculpas! *(risa nerviosa)*, es que... ¡es que está lloviendo a cántaros, según la radio está cayendo un fuerte aguacero! *(se mira la cámara)* ¡mira como estoy! ¡Perdón por mi apariencia, pero un carro que pasó súper rápido me salpicó! espero que nada de esto vaya a ser malo en mi calificación *(se sienta en la silla mirando la cámara, sacando la hoja que tiene en el bolsillo)*. Bueno, ya tengo todos los comentarios sobre la lista de preguntas y observaciones que me enviaron... *(se queda un instante mirando la lista en silencio)*. Mmm voy a empezar en un orden distinto, porque varias de las observaciones me generaron un poquito de ruido.... *(sentado, se inclina a un lado para mirar fijamente la cámara)*. ¿Cómo así que tengo un sentido de la vida un poco triste? *(risa nerviosa se levanta de inmediato)* ¡pero qué desfachatez es esa! *(ríe fuerte y recorre el salón)*. ¿Quién es feliz plenamente en esta sociedad? Solo es prender la tele o escuchar la radio para uno saber que el mundo es un circo trágico *(se dirige a la cámara con las manos sobre la silla y mira la cámara fijamente)*. Además, esto no es solo mío ¡no señor! *(se levanta y va hacia el público)*; Preguntar por el sentido de la vida es una angustia por la que todos

pasamos, no es algo individual o aislado. ¿Quién quiere vivir así?... es horrible esto... *(en cortes fuertes por sílabas)* la vida no tiene sentido. *(Toma un respiro y se sienta en el sillón para volver a mirar la lista frente a la cámara; luego se levanta y se inclina en la piedra para decir lo siguiente)* ¿Existe alguna respuesta que le otorgue un sentido a nuestra vida?, *(se levanta y comienza a dar vueltas a la piedra)* Si, si...uno se puede inventar motivos... sí claro, uno le puede “echar ganas” “ser positivo” ¡Ja! *(expresión sarcástica y exclamación muy fuerte)*, ¡Pajazos que se hace la gente de hoy! ¡Como si todo dependiera de uno!... *(se dirige a la cámara, pone las manos sobre la silla y mira la cámara fijamente)*. Decime, pero decime... *(continúa dando vueltas por el salón)* ¡es la ida al gimnasio, a trabajar como máquinas para pagar *(saca el celular que tiene en el bolsillo)* ¡Este maldito iPhone del cual aún me faltan 32 cuotas por pagar! *(se dirige hacia la cámara presentando el celular)*. ¡Rousseau decía que nosotros nos inventábamos maricadas para ser esclavos de las mismas, se quedó corto el marica con esa frase! *(se ríe largo y fuerte)* ¡qué tal que nos viera ahora! *(ríe a carcajadas un buen tiempo)*. Ah no *(secándose lágrimas)*

de risa) como dice la canción, ¡riamos para no llorar! (sentándose en la silla para dirigirse a la cámara). ¿No se sienten cansados de ser perfectos?, (se levanta nuevamente y se mueve por el salón, con tono irónico) ni Superman y Cristo fusionados pueden con eso pues, (con las manos hacia arriba gritando) ¡caramba señores! (caminando mientras mueve las manos como amasando una masa) ¡Ese molde que nos impone la sociedad para satisfacer a todo el mundo menos a nosotros mismos...!

Audio no. 2 con sonido de alarma de reloj. Yordi mueve la caja nuevamente.

**YORDI:** ¿Ser Perfectos? (grita mientras golpea la caja) ¡Perfectos, perfectos, perfectos! (se arrodilla ante la caja y con tono suave), ¡no somos perfectos! (se va levantando sin fuerzas, cansado) lejos estamos de serlo... (mirando fijamente la cámara se queda en silencio) Tal vez lo único real es que soy imperfecto... ¡Eso es!... soy imperfecto... (mira la cámara con cara de extrañeza) sin definición, con errores, virtudes, soy el otro... hago parte de ese pabellón de Sísifos contemporáneos...

Audio no. 3 con sonido estrepitoso de alarma

**YORDI:** (Desconcertado) ¿Qué es esto? (se levanta y recorre el lugar) ¿Qué suena?

Entra al salón un enfermero vestido de azul para darle su medicamento.

**YORDI:** ¡No estoy loco! ¡Es esta sociedad de mierda la que está enloquecida!

Audio no. 4 con propaganda de hospital psiquiátrico. El enfermero lo dirige hacia su habitación.

**YORDI:** “¡Viva el Sísifo que le dio un nuevo sentido a su perfecto castigo!”

-Apagón-

## Referencias

- Carlson, M., (1985). Theatrical Performance: Illustration, translation, fulfillment, ¿or supplement? *Theatre Journal* 37 (1) (1985), 5-11.
- Dubatti, J., (1999). *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Atuel, Buenos Aires, 1999.
- \_\_\_\_\_ (2009). Otro Concepto de Dramaturgia. *Agenda Cultural Alma Mater*, (158), 1-10.
- Thanoon, A., (2009). Los Requisitos Formales del Género del Monólogo Dramático. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 1-22.

¡Apartes de las puestas en escena!



# El valor de la mediación a través del arte, la cultura y la educación



Paola Andrea Salazar Caicedo

Coordinadora de la Escuela de Danzas y del Semillero de investigación en Danzas del Instituto Popular de Cultura; fisioterapeuta egresada de la Escuela Nacional del Deporte; directora general de la Compañía Artística Manglares y, actualmente, cursa la etapa final de la Maestría en Gestión cultural en la Universidad Internacional de la Rioja UNIR.

## RESUMEN

La mediación en el arte es un espacio donde se teje un diálogo comunitario cuyo objetivo es permitir el acercamiento y fomentar la empatía de los participantes. En dicho espacio no hay exclusión, todos los aportes son bienvenidos y a través de ellos se determinan conclusiones hacia objetivos comunes como reparar, vincular y ser empáticos con el otro. La mediación es un punto de encuentro entre las comunidades que fortalece el tejido comunitario y la diversidad desde miradas incluyentes, dialógicas y mancomunadas, que gestionan de manera colectiva la acción de salvaguarda para que a través de ella se minimicen los hechos de violencia y aparezcan procesos de concertación.

**Palabras clave:** pedagogía, inclusión, mediación, popular, investigación, aprendizaje.

## ABSTRACT

Mediation in art is a space where a community dialogue is woven whose objective is to allow rapprochement and encourage empathy among the participants. In this space there is no exclusion, all contributions are welcome and through them conclusions are determined towards common objectives such as repairing, linking and being empathic with the other. Mediation is a meeting point between the communities that strengthens the community fabric and diversity from inclusive, dialogical and joint perspectives, which collectively manage the safeguard action so that through it acts of violence are minimized and legal processes appear. of concertation.

**Keywords:** pedagogy, inclusion, mediation, popular, research, learning.

A lo largo de la historia en la sociedad se han presentado cambios en cuanto a su percepción y las formas cómo se puede intervenir para crear puntos de encuentro sin vulnerar al otro y dar cabida al perdón. Un eje presente en la transformación humana es el arte, cuya acción tiene un impacto profundo y significativo en ello. Es un elemento inherente a un mensaje, que enseña e instruye a nuevas generaciones para que conozcan la historia, se replanteen sus procesos y sus formas de diálogo.

## Mediación, elemento profundo de investigación

Desde el aspecto pedagógico se resalta la acción realizada por el psicólogo e investigador Howard Gardner (2004), quien a través de la teoría de las inteligencias múltiples abre el espacio para la educación teniendo en cuenta la existencia de un amplio espectro para el aprendizaje y que por medio de su libro *Mentes flexibles: el arte y las ciencias del saber cambiar nuestra opinión y la de los demás*, argumenta que una persona o una comunidad realiza cambios en su mentalidad al percibir, codificar, retener y recuperar información debido a que de ello surgen cambios en las representaciones mentales y por ende la apropiación consciente. Por su parte, el filósofo francés Gilles



Deleuze y el psicoanalista y filósofo Félix Guattari (1977) argumentan que el arte se manifiesta de las fuerzas que actúan sobre las formas y la interacción con la existencia, literalmente que «el arte nunca es un fin, solo es un instrumento para trazar líneas de vida» (p. 191).

La mediación a través del arte es un espacio para promover los procesos de transformación social, de generar vínculos y de abrir la participación a las personas sin importar su grupo social brindando las mismas posibilidades para realizarse como individuos, a través de la escucha que facilita a quienes participan desarrollar la empatía y se sientan parte de.

Para ampliar esta perspectiva sobre la mediación, a continuación se expondrán tres vertientes.

### 1. Cierre de la brecha de la desigualdad a través de la aceptación del individuo

Cerrar la brecha es generar un espacio para la automediación y aceptación de quien soy partiendo del hecho de pertenecer a una sociedad que siembra en ella; es visibilizar que el arte está presente aunque no se exhiba en un museo o no cumpla unos lineamientos estéticamente establecidos sobre las formas de las bellas artes. A propósito, se exponen aquí dos artistas referentes debido a su labor, los cuales convocan a la reflexión social en sus obras y hacen visibles sus inconformidades y sus posturas.

El primero es Jean Michael Basquiat, de padres haitianos y puertorriqueños, nacido en Nueva York bajo una estigmatización por ser afrodescendiente y en la constante búsqueda de la aceptación de un gremio que no aprobaba del todo sus productos artísticos. El artista refleja en sus obras la resistencia hacia el racismo, la esclavitud y las miradas que padecía al ser afroamericano, más aún cuando él tenía la necesidad de sentirse identificado y ser parte de un entorno.

El segundo es Keith Haring, activista social del movimiento LGBTQ+, en una década compleja para la aceptación social hacia la diferencia usaba componentes muy simples que buscaban vincular al público con la obra y propiciar su comprensión. Creaba espacios de información a la sociedad y de ayuda para quien lo requiriera. En este sentido, cabe destacar su perspectiva sobre el virus del VIH, que entonces era un enigma cuya fuerza se incrementaba entre las décadas de los 80 y los 90.



**Figura 1.** La ironía de un policía negro.

Nota: Obra de arte realizada por J. M. Basquiat, 1981.

Ellos, fallecidos, siguen en el marco histórico del arte por su labor irreverente que logró, entre otras cosas, que la ciudad se convirtiera en un lienzo para la manifestación artística.

En la mediación, la memoria, los procesos artísticos y los procesos creativos hacen que los participantes intervengan a través de vías de acceso entre las cuales se destacan el juego, la palabra, la imagen, la acción y la expresión de los sentires. Todo esto para incentivar el diálogo y la creación consciente en medio de un legado que busca concientizar el presente para que sea insumo de memoria viva en el futuro.

## 2. Arte como axioma mediador

Este axioma refleja la resistencia, es un medio de diálogo reparador, constructor del futuro, encaminado a la aceptación y al respeto por el otro a pesar de las diferencias; convoca a la integración de las diferentes disciplinas del arte como un espacio que no pertenece exclusivamente a la élite; es la posibilidad de exploración ávida y latente para todos; es construir en comunidad.

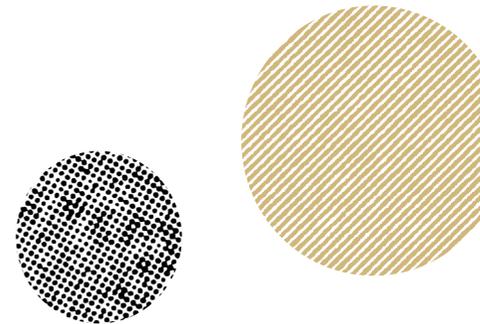
En primera instancia, en este axioma es vital el escuchar las necesidades y brindar experiencias que la danza, la música, el teatro y las artes plásticas pueden proporcionar. Un referente es la Fundación Tambores de Siloé en la ciudad de Santiago de Cali, proceso del cual participan activamente maestros de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura, quienes están ampliando su conocimiento con población de niños, niñas y jóvenes víctimas de la violencia y del desplazamiento forzado que aqueja constantemente al país.

Esta fundación es un espacio en donde se optimiza el tiempo libre que proporciona posibilidades de explorar la música creativa y da la oportunidad de resignificación pues ubica a los beneficiados en un contexto que se convierte en detonante para propiciar la interacción, para gestar de herramientas de convivencia por medio



**Figura 2.** Rebel With Many Causes.

Nota: Obra de arte realizada por Keith Haring, 1989.





**Figura 3.** Alas de libertad, estallido social.

Nota: Estudiantes de la Escuela de Danza, performance en el marco del estallido social del 2021, Loma de la Cruz. Fuente: Paola Salazar.



**Figura 4.** Los dolores de la libertad.

Nota: En la imagen la egresada Sofia Dosman. Muestras de la Escuela de Danzas. Loma de la Cruz. Fuente: Paola Salazar.

del arte. Puede considerarse fundamental el tejido articulado por las manifestaciones artísticas como un elemento para la construcción de diálogo y paz transgeneracional a través del arte.

El tejido social solo puede articularse de forma sustancial si se construyen rutas de trabajo con las comunidades por parte de diversas instituciones educativas y gubernamentales que sirvan de gestores acompañantes de proyectos sostenibles artísticos y culturales. Actualmente, una de las premisas en la intervención de gestores y artistas se enfoca a la “destarimización” del escenario, pues permite realizar una intervención artística en la que cobran relevancia el acercamiento y la empatía, que aporta a la salvaguarda de las manifestaciones culturales y la transmisión del conocimiento con una perspectiva de divulgación a un legado dinámico, vivo, oscilante de la sociedad y de vínculo e interacción con el público.

Ejemplo de ello es el espacio creado en el Instituto Popular de Cultura a través de ***Cójale el paso al IPC***, en donde bailarines crean una experiencia para que el transeúnte se motive a bailar expresiones dancísticas tradicionales colombianas, en este espacio se enseñan tradiciones vivas; otro ejemplo es la obra de teatro experimental *Desarraigo*, que en su transcurrir vincula al público con sus personajes a través del recorrido que hacen alrededor del mapa de Colombia debido al desplazamiento forzado.

### 3. Educación popular

Alfonso Torres Carrillo (2016) en su libro *Educación popular trayectoria y actualidad* menciona lo siguiente:

Se reconoce que tanto sectores populares como los educadores formados en espacios académicos poseen unos saberes cuya diferencia no solo radica en que abarcan campos de la realidad diversos, sino que están contruidos desde lógicas culturales diversas que poseen estrategias operatorias de transmisión diferentes, tanto educadores como educandos son portadores del saber científico y del saber popular, es decir, no constituyen universos aislados por el contrario hay intersecciones y circulación de saberes. (p.58)

En el quehacer como docente y artista la mediación está presente desde el aula, desde lo cotidiano. Es un espacio ligado a la historia de los territorios, a los pensamientos y a las formas de entablar o articular el aprendizaje. La propuesta es cambiar paradigmas a través de esas voces, no con la connotación de que quien eleve más su voz tendrá la razón, por el contrario, es generar la necesidad de que todas sean escuchadas y visibles, que puedan tener argumentos,



Figura 5. Obra *Desarraigo*.

Nota: Imagen en el marco de la participación del IPC en el Festival Iberoamericano de Teatro, Barranquilla.

incluso puedan pensar que tienen la razón en algún momento, garantizando que se atiende a la diversidad de los pensamientos y las múltiples formas de asumir y vivir las prácticas, por eso siempre hay encuentros de diálogo.

En este punto es importante hacer referencia a Paulo Freire, promotor de la pedagogía crítica del desarrollo y de la alianza para el beneficio, quien en su libro *Pedagogía de la autonomía* (2004) resalta la siguiente frase: «Aceptar y respetar la diferencia es una de esas virtudes sin las cuales la escucha no se puede dar» (p. 54). Es decir, es un medio a través del cual las comunidades se liberan expresando sus dolores; encontrando maneras creativas de exteriorizar su sensibilidad.

## Y desde la danza...

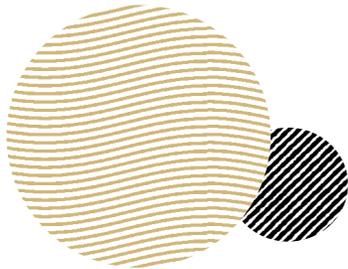
Actualmente se pueden apreciar compañías cubanas de ballet como Danza Voluminosa, (AFP, 2016) que lleva más de veinte años de trayectoria, cuyo creador, Juan Miguel Mas, experto en danza contemporánea, le muestra a la sociedad que existe el espacio para la expresión dancística desde la rigurosidad de la disciplina a través del entrenamiento, de la creación, de la manifestación a partir de la realidad de los cuerpos y la aceptación propia; elementos determinantes en el rol que se decide realizar ante la sociedad e incluso para el ejercicio de la mediación.





**Figura 6.** Compañía de danza voluminosa.

Nota: Fotografía autoría de AFP. otra opción para diseño es una imagen de una silueta de un cuerpo con atuendo de ballet.



En la práctica de la danza son importantes el conocimiento y la presencia de la investigación, pues gracias a estos elementos se dan la participación y los soportes para argumentar las razones del accionar. En retrospectiva se evidencia que, efectivamente, nuestra sociedad ha cambiado, pues se refleja la apertura a miles de cosas que podían ser calificadas como un tabú; este proceso se ha dado en gran medida gracias a ese agente transformador que a su vez ha surgido a través del arte.

Años atrás las agrupaciones de danza con mayor relevancia y prestigio en Colombia buscaban retratar el arraigo y escenificar sus cercanías con los territorios mostrando a las etnias y grupos sociales en sus vínculos directos con su región, es decir, que si era danzas del pacífico norte tenían que ser exclusivamente personas afro quienes lo deberían bailar o, por el contrario, si se quería hacer la danza libertadora o la vencedora el afro no podría hacerlo. El argumento era que rayaba lo que se considera la realidad histórica, lo que hacía invisible toda esa otra historia y ese acervo cultural que la diáspora puede causar en el ser y que transcurre más allá de una etnia.

Actualmente algunas personas se sienten identificadas con el contexto histórico y eso hace que se visualice más allá de un tono de piel cuando se va a realizar una representación de danza folclórica, un ejemplo de ello reside en que actualmente una mujer afro sea quien lleve la corona del reinado del bambuco.

La danza tradicional ha sido espacio de resistencia y de mediación, de mostrar las formas que una sociedad tiene presente y la manifestación libre de su sentir. En este sentido es importante mencionar algunas iniciativas políticas y sociales donde el arte ha cobrado una especial relevancia, por ejemplo, la Comisión de la Verdad que logró vincular al público desde el arte con diversas realidades que han fragmentado y lastimado la sociedad colombiana. Esto es incluso lo que hace que el Instituto Popular de Cultura sea un proyecto un educativo tan particular con 75 años de historia, pues es un espacio para etnias, culturas, fundamento y diálogo de muchas perspectivas, en donde se le da un lugar a lo más importante que es el aprendizaje, la convivencia y el diálogo entre las culturas.

---

**Figura 7.** Wendy Murillo, Reina Nacional del Bambuco.

Nota: Fotografía tomada de Afro jóvenes visibles [Publicación] Facebook. <https://acortar.link/GDOK8l>

## A manera de conclusión

Se podría afirmar que la mediación no es un elemento exclusivamente vinculado al perdón, es un consenso que permite el cierre de fisuras, es tejer bajo la realidad procurando que todos sean conscientes de ella y puedan aportar. A propósito, es importante traer a colación la firma del Acuerdo de Paz de Colombia en Cuba en el año 2016, donde las **Cantaoras de Bojayá** manifestaron sus posturas por medio de sus cantos tradicionales y ancestrales. Este es un claro ejemplo de que el arte convoca, media y escucha.

## Referencias

- Danza voluminosa. (2016, 19 de enero). AFP: El grupo de bailarinas que enfrenta los prejuicios de la obesidad. <https://www.emol.com/noticias/Tendencias/2016/01/19/783985/Danza-Voluminosa-La-respuesta-estetica-de-Cuba-al-sobrepeso.html>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *F. Kafka: por una literatura menor*. Imago. Rio de Janeiro.
- Freire, P. (2004) *Pedagogía de la autonomía*. Paz e Terra SA. Sao Paulo.
- Gardner, H. (2004) *Mentes flexibles: el arte y la ciencia de saber cambiar nuestra opinión y la de los demás*. Grupo Planeta (GBS). Barcelona- España.
- Torres, A. (2016). *Educación popular trayectoria y actualidad*. Editorial El Búho.

---

**Figura 8.** Cantaoras de Bojayá.

Nota: Fuente: TEDxBogotá.



# Cerámica y Desarrollo humano

Francia Helena Buzzy

Francia Helena Buzzy nació en Cali. Ha desarrollado diversas técnicas de escultura, cerámica, artes plásticas y muralismo. Es egresada de Bellas Artes, del Sena y del Instituto Popular de Cultura de Cali, graduada en 1976. Su trayectoria formativa y su experiencia construida en el tiempo ha sido fortalecida por los saberes de su familia en la enseñanza de diversas disciplinas. Con amplia experiencia en la restauración de escultura, donde destacan el monumento de Cristo rey en la ciudad de Cali y la elaboración de la escultura homenaje a Evaristo García, en el hospital departamental. Actualmente es maestra de cerámica del IPC, donde ha formado a generaciones de pintores, escultores y ceramistas que ofrecen enseñanza de estas artes a la ciudadanía caleña.



## RESUMEN

El siguiente texto recoge la experiencia de ser mujer artista, pintora, escultora, ceramista y maestra del curso de cerámica en el IPC, desde hace más de 10 años, ha conllevado a una comprensión de esta formación como un proceso de aprendizaje y de trabajo en el que se promueve el desarrollo humano en los y las estudiantes. Proceso que se observa a través de las transformaciones que la mayoría de ellos evidencian durante el aprendizaje de las diferentes técnicas de la cerámica, que en esencia es una experiencia personal, estética, creativa.

Es un descubrimiento y cultivo de capacidades para la interacción con sí mismo y con los otros: la docente, los compañeros, el entorno, la institución y la ciudad. Una experiencia que contribuye al desarrollo de oportunidades de una formación estética y creativa en cerámica con sello propio que se divulga en exposiciones, galerías, parques artesanales y en emprendimientos de trabajo artístico en la ciudad

**Palabras clave:** Formación, Expresión artística, capacidades humanas, experiencia personal, estética y creativa.

## ABSTRACT

The following text includes the experience of being a woman artist, woman painter, female sculptor, ceramic woman and teacher of the course of ceramic at the IPC, since more than ten years ago. This experience has entailed an understanding of this formation as a process of learning and job that promotes human development in the students. That process can be watched behind the transformations of almost all the students during the learning of the different techniques of the ceramic, those techniques being a personal experience of esthetic and creation.

A discovery and crop of capacities for the self-interaction and the interaction with the other people: the teacher, the companions, the environment, the institution and the city. That experience contributes to the development of opportunities of an esthetic and creative formation of ceramic with a self-stamp disclosed in exhibitions, galleries of art, craft parks and ventures of artistic work in the city.

**Keywords:** artistic expression, human capacities, personal experience, aesthetic experience.

## Mi experiencia con la cerámica

Todos estos años de experiencia en los procesos de formación en cerámica a los y las estudiantes del IPC me ha permitido entregar todo un saber, que se ha construido como un proyecto de vida, iniciado en el arte y fundamentado como un conocimiento propio experiencial en la cerámica y otras técnicas del arte plástica que hoy me definen como una mujer maestra Ceramista.

De esta manera, esta experiencia pedagógica en la enseñanza de la cerámica comienza por el acercamiento y el acompañamiento a los procesos de

aprendizaje de los estudiantes, la mayoría jóvenes y es: escuchar sus historias de vida, sus experiencias, sus miedos, sus proyectos, sus incertidumbres, sus ideas básicas sobre la cerámica, hasta que se logra la conexión, el encuentro con su esencia, ya que se trata de un proceso que envuelve una formación no funcional, pero sí expresiva, es una tarea artística y estética que cada uno de los estudiantes va interiorizando en su ritmo propio.

Esta interiorización se evidencia en cada aprendizaje de manera distinta con resultados en su aprendizaje a nivel personal, profesional y de emprendimiento que se relacionan en este artículo.

Es necesario aclarar que la formación en la cerámica, como proceso expresivo, se fundamenta en las capacidades creativas, imaginativas y de acción; es un aprender-haciendo de quienes inician la formación artística, que evidencia la aparición de formas del desarrollo humano en diferentes esferas. Para algunos es todo un encuentro consigo mismo, con sus talentos, trayectos de su propia experiencia y con diversas posibilidades para observarse. Aquí algunas percepciones de algunos estudiantes:

1. En algún momento de mi vida pensé que no servía para nada, nunca supe cómo expresarme o qué hacer. Entré a la cerámica con temor total de decepcionar a la profe.
2. Ahora tengo esperanza, tengo muchas ideas y sueños; quiero aprender, tener muchísimo material para hacer muchas cosas.
3. Yo pensé que nunca encontraría algo en que ser bueno, que no podría hacer algo que me enamorara, la única forma de expresarme sin palabras fue con mis manos, lo logré... Estoy gritando con la arcilla.

En ese mismo sentido, el encuentro con la formación en cerámica trae a los estudiantes, expectativas, inseguridades. Algunos solo cumplen con la asistencia, otros con indisciplina e inconformidades personales, emocionales, familiares e institucionales, así como la idea de la cerámica solo como artesanía. En el proceso descubren que si bien es artesanal también es ornamental, escultórica, decorativa, su campo

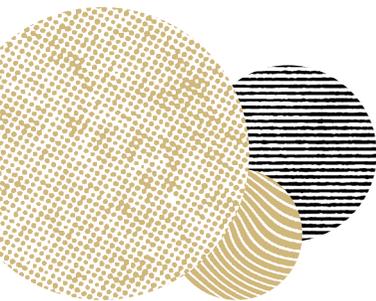
de trabajo es amplio. Aquí la percepción de otra estudiante:

Ahora sé que no es artesanía, que es una forma maravillosa de expresarse, de crear con tus manos, es lo más puro y tradicional que se puede hacer. Que hay varios tipos y maneras de hacer cerámica, que se puede enseñar desde el amor y la disciplina, que se pueden hacer productos para vender y que también puedes hacer esculturas que te llenan el alma y calman tu aura.

Este descubrimiento los lleva a conocer otras formas de expresión del entorno que les rodea, a buscar incluso ideas de emprendimiento, de comunicación y, sobre todo, nuevas capacidades para enfrentar el mundo profesional. Aquí puedo retomar la voz de una estudiante y su percepción sobre la formación de la cerámica:

Cuando llegué al taller de cerámica era una chica que quería aprender mucho más sobre la cerámica, no sabía todo el potencial que tenía la cerámica. Ahora que ya terminé, soy mucho más segura de lo que puedo lograr, también aprendí a ser más disciplinada, y esto me va ayudar a hacer lo que yo me proponga.

Lo anterior aporta a la idea de la mediación pedagógica en el aprendizaje de la cerámica a través de una práctica que, basada en la experiencia, se acerca a un aprendizaje del aprender a hacer, no de manera



rutinaria sino creativa. De esta manera, las experiencias de los estudiantes comienzan por la observación de sí mismos, ya que mediante la formación que van adquiriendo también hay desarrollo de nuevas capacidades para enfrentar el mundo; se trabaja en equipo, se promueven iniciativas de trabajo y los estudiantes asumen cada vez más riesgos. En este sentido, comparto estas percepciones de dos estudiantes:

Es una experiencia para aprender-haciendo y con la que podemos plantearnos un proyecto de vida con el arte.

Aún tengo que trabajar en todas las virtudes que ofrece la cerámica. Me siento más paciente y abierta a todo lo que se puede lograr con la cerámica, emprender y crear, todo un panorama de posibilidades.

Y es así que durante el proceso formativo los estudiantes viven un rol de actor, participan activamente en la construcción del objeto o pieza de arcilla siguiendo las pautas, la guía de cada momento, a sus experiencias y de manera intuitiva el logro de ver algo nuevo. Un trayecto experiencial que se





vivencia en cada uno de ellos, posible de observar y de contar; en ese sentido, recuerdo las expresiones de algunos de los estudiantes al término del semestre:

Ahora soy una persona con muchas ideas en cuanto al campo del emprendimiento; he logrado abrir mi mente a proyectos relacionados con esta área de las artes plásticas. Se ha convertido en parte de mi vida y ahora realmente me apasiona.

Si quieres aprender a expresar tu ser debes hacer cerámica, si quieres un proyecto productivo debes hacer cerámica, si quieres ser feliz y calmar tu aura tienes que hacer cerámica.

De acuerdo a estos sentidos expresados por parte de algunos estudiantes sobre lo alcanzado en la formación de la cerámica se puede decir que se vive un proceso de desarrollo humano. Esto va relacionado con la visión institucional del IPC: «una educación en las artes, la cultura popular, la educación para el trabajo y el desarrollo humano».

Es aquí donde el curso de cerámica cobra importancia, ya que se trata de una formación artística que tiene como mediador del aprendizaje la arcilla, un mineral que por su antigüedad, en su esencia, vincula al hombre con su historia y deja testimonio de su trayecto por ella. Aquí se puede contar el trayecto de una estudiante cuando llega al final del curso de cerámica:

Trabajar la cerámica es mezclar las manos con la tierra, es encontrar los colores y sorprenderse, es sentir cada burbuja que se esparce y se deja moldear. Es jugar con la temperatura de un material que te conecta con las emociones; realizar la tortuga fue encontrarme con la tranquilidad que en el momento no era caminable.

Yo diría que es una de mis mejores experiencias de vida a nivel personal y como artista. El taller de cerámica es algo mágico; nos damos cuenta que es lindo trabajarla y sentirla.

Por consiguiente, como docente del curso de cerámica, puedo observar y dar testimonio de que esos trayectos que los estudiantes viven en su formación los compromete con su proyecto de vida, su vocación, con iniciativas creativas de emprendimiento y con el desarrollo de su potencial humano.





Así que la experiencia de trabajo con la arcilla y su fundamentación, en una experiencia artística y expresiva, provoca el fortalecimiento de la capacidad de reconocimiento de sí mismo.



De la misma manera, es importante destacar que en esta formación los estudiantes enfrentan otro desafío y es el encuentro con los otros, es decir que si las experiencias de ellos comienzan por la interacción con ellos mismos, con el entorno, también es el encuentro con los demás el desarrollo de la empatía y el entendimiento de la importancia que tiene el respetar y escuchar el punto de vista del otro. En su formación como artistas lo fundamental es reconocer al otro, a lo otro, y los otros, comprender su realidad y asumir visión del cambio, lo que para el IPC y su población tan diversa requiere de diálogo y reflexión en la formación y en la expresión artística y estética que se construye. Respecto de esto una estudiante dice:

Me enseñó a ser mejor persona, más paciente, a saber escuchar, a comprender que todos somos artistas (...) al entender el significado del arte y practicarlo seremos buenos ceramistas.

Así que la experiencia de trabajo con la arcilla y su fundamentación, en una experiencia artística y expresiva, provoca el fortalecimiento de la capacidad de reconocimiento de sí mismo y esto conlleva a lo que Slaughter plantea (1982, p. 246), la recuperación del sentido de confianza y de capacidad en la visión

de su vida como ya se ha referido, estimula el encuentro con la vocación una aptitud que se fortaleciendo en su interior, a partir del encuentro con la capacidad imaginativa y creadora. Lo anterior se condice con lo que nos plantea un estudiante:

Cuando llegué al taller de cerámicas no sabía nada del tema, nunca había trabajado con arcillas y tampoco sabía del moldeado. Hoy me encuentro trabajando en un taller de cerámica, la mayoría de mis ingresos son gracias a este taller.

Igualmente, se puede observar que los estudiantes movilizan su participación y toma de decisiones, ya que la elección de la pieza a construir, la manera como van resolviendo lo que se va presentado durante la elaboración de la pieza los enfrenta con su capacidad de agenciar sus ideas, que han partido de un proceso imaginativo y creativo propio, diferente al lugar que tienen cuando enfrentan una formación que les crea acomodación y conformidad, en sus propuestas de trabajo:

Ahora estoy con más conocimientos pero, sobre todo, con la certeza que con mucha práctica y dejando volar la imaginación se puede aprovechar al máximo el aprendizaje, que puede ser posible en la medida que lo desee, tener en la cerámica un proyecto de vida y el enriquecimiento de ideas para crear artísticamente.

De esta manera, en la formación artística de la cerámica se encuentra un espacio pedagógico de diálogo con la arcilla, con el entorno, con sus materiales, sus herramientas, los otros y las otras, como mediadores de hechos y experiencias humanas, que les permite reconstruir la visión de su proyecto de vida al alcance de un futuro posible y de esperanza en su propia experiencia y vivencia.



En la formación artística de la cerámica se encuentra un espacio pedagógico de diálogo con la arcilla, con el entorno, con sus materiales, sus herramientas, los otros y las otras, como mediadores de hechos y experiencias humanas.



el taller de arcilla es una muy buena forma de acercarse al arte, puede ser una muy buena fuente de ingresos, solo es dejar volar la imaginación y practicar, practicar y practicar...

Para finalizar me gustaría comentar que esta experiencia de escribir y reflexionar desde la voz y los trayectos de los estudiantes en el curso de cerámica, me deja nuevas voces y caminos ante la posibilidad de seguir como maestra ceramista en el IPC, entregando toda mi experiencia en cada encuentro que es toda una revelación de saberes compartidos y de búsqueda de la belleza.

## Referencias

- Slaughter, R. (1982). Futuros. Educación para la paz. Ediciones Morata. Madrid.
- Unesco. (1996). La Educación encierra un tesoro, informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI (compendio). [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590_spa)
- Potes, J. (2019). La belleza como manifestación de la verdad y su dimensión existencial y ética. [Tesis de Maestría]. Universidad del Norte. <https://manglar.uninorte.edu.co/bitstream/handle/10584/8823/140038.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



