

## INSTITUTO POPULAR DE CULTURA

ALCALDÍA DE  
SANTIAGO DE CALI

Alcalde  
JORGE IVÁN OSPINA GÓMEZ

Secretario de Educación Municipal  
MARIO HERNÁN COLORADO

Director Instituto Popular de Cultura  
WILLIAM RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

Comité Editorial  
Eliana Ivet Toro Carmona  
Braulio Lucumí  
Jesús Antonio Mosquera  
Jesús María Mina  
Manuel Sierra

Diseño y Diagramación  
Luis H. Mesa Ch.  
Guillermo Caicedo

Ilustraciones e imágenes  
Periódico Páginas de Cultura 1964 - 1967

Impresión  
Impresora Feriva S.A.

ISSN 2027-3789

Año 2 – Número 1  
Julio de 2009

El **Comité editorial** se reserva el derecho de establecer la política de publicación de los artículos. Así mismo, establece que las ideas, juicios, conceptos y opiniones de los artículos firmados son de la exclusiva responsabilidad del autor y no comprometen la política educativa de la institución.

Edición de 500 ejemplares

### Correspondencia:

Instituto Popular de Cultura Cali  
Calle 4 No. 27 – 140 Barrio San Fernando  
Teléfono 514 1773(83) e-mail equipoeditorialipc@yahoo.es



# CONTENIDO

<b>Carta del Director</b> .....	3
<i>William Rodríguez Sánchez</i>	
<b>Editorial</b> .....	4
<i>Comité Editorial</i>	
<b>Presentación</b> .....	6
<i>Comité Editorial</i>	
<b>ÁLVARO RAMÍREZ ÁLVAREZ:</b> .....	8
<b><i>Algunos Apuntes Biográficos</i></b>	
<i>Jaime Cabrera</i>	
<b>MATRIMONIO Y MORTAJA DEL ARTE BAJAN:</b> .....	14
<b><i>Entrevista con Gypsi Isabel Arroyo.</i></b>	
<i>Carlos Fernando Quintero Valencia.</i>	
<b>MUJERES ARTISTAS DE LA PLÁSTICA:</b> .....	19
<b><i>Un breve repaso a la Historia del Arte</i></b>	
<i>Mery Sánchez Velasco</i>	
<b>EL LATIR METAFÍSICO DE MI PINTURA</b> .....	26
<i>César Santafé</i>	
<b>LA MILAGROSA:</b> .....	30
<b><i>Una noticia de lo mismo.</i></b>	
<i>Julio C. Rubio G.</i>	
<b>LOS MUCHACHOS EN EL PASADO</b> .....	38
<b><i>Sobre los olvidos generacionales</i></b>	
<b><i>y las sensibilidades negadas en la ciudad</i></b>	
<i>Jesús Darío González B.</i>	
<b>SEPARATA LITERARIA</b> .....	47
<i>Manuel Sierra, Gilberto Vega, Julián Serna,</i>	
<i>William Alfonso Rodríguez Hernández</i>	
<b>JUEGOS DE NIÑOS</b>	
<b>TEÓRICAMENTE INTERPRETADOS</b> .....	51
<b><i>O prácticas infantiles bajo el manto de la ausencia permanente</i></b>	
<i>Manena Vilanova</i>	
<b>ENTRE LA METÁFORA DE LA PALABRA Y</b>	
<b>LA METAMORFOSIS DE LOS CUERPOS</b> .....	54
<b><i>O Los Caballos Desbocados</i></b>	
<i>Manena Vilanova</i>	
<b>DOCUMENTACIÓN FOLCLÓRICA</b>	
<b>EN EL INSTITUTO POPULAR DE CULTURA</b> .....	56
<i>Eliana Ivet Toro Carmona</i>	
<b>DEL DANZAR AL RECONOCIMIENTO:</b> .....	71
<b><i>Una mirada desde la gestión cultural</i></b>	
<i>Oscar García</i>	
<b>FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN</b>	
<b>CON LORENZO MIRANDA</b> .....	76
<i>Gloria Escobar, Patricia Gómez Etayo, Beatriz Rojas,</i>	
<i>María Isabel Céspedes, Rosa Evertina Moreno, Angélica Bonilla Raga</i>	



INSTITUTO  
POPULAR DE CULTURA

Páginas de cultura

## Carta del director

El presente que vive el Instituto Popular de Cultura está atravesado por múltiples retos en lo político, lo administrativo, lo comunitario, lo curricular y lo académico; y en esa dirección están orientadas todas las acciones que hoy venimos desarrollando en las comunas, las instituciones educativas, la administración y en mismo Instituto; todas ellas en función de la transformación que se exige y se le exige al IPC, esto es, constituirse en una institución que lidere procesos, asuma posturas, oriente políticas y defienda el derecho a la educación y al arte como fundamental para la construcción de ciudad y ciudadanía.

En ese orden de ideas, *Páginas de Cultura* quiere posicionarse como ventana de la cultura y hacia la cultura, como espacio de reflexión, como canal de comunicación, pero no como simple instrumento; antes por el contrario, más que medio, mediación; más que visibilización, voz de resistencia desde lo popular, desde las miradas diferentes y desiguales de aquellos y aquellas que toman distancia de proyectos homogeneizadores, universalizantes. Para ser coherentes con este horizonte hoy presentamos nuestro segundo número, cargado de recuerdos, sentimientos, reflexiones, reconocimientos y apuestas personales y colectivas.

Este segundo número de *Páginas de Cultura* es un recorrido por nuestra historia hecha memoria viva a partir de los maestros Álvaro Ramírez y Lorenzo Miranda con Jaime Cabrera y Jesús Mina; es el grito de la mujer con Gypsi Arroyo y Mery Sánchez; es búsqueda con Cesar Santafé y Oscar García; apuesta con Eliana Toro. En fin, es una red compleja de deseos, sueños, búsquedas y evidenciaciones que de algún modo dan cuenta de la transformación del Instituto Popular de Cultura; y esperamos que sea además una carta de invitación a lectores y lectoras para que se vinculen a este proyecto desde sus propias apuestas, desde sus propias trincheras, desde sus propias metáforas.

WILLIAM RODRÍGUEZ SÁNCHEZ  
*Director Administrativo*





# Editorial

Desde sus inicios la misión del IPC ha sido formar artistas a partir de los códigos y los lenguajes estéticos populares, reconociendo el saber empírico como un insumo fundamental, parte vital de los procesos pedagógico-artísticos que en él se construyen, superando los cánones convencionales de lo bello y del acceso a los niveles de formación y de proyección artística que tradicionalmente se normatizan en las academias y conservatorios. Es así como en las primeras décadas se vincularon al IPC, en calidad de artistas e investigadores, hombres y mujeres que no tenían una formación académica validada por universidades o centros especializados, pero eran reconocidos por su experiencia y su saber empírico en el campo de las artes. De igual manera y a pesar de que no se ha contado con un capital académico traducido en el otorgamiento de títulos, esto no ha sido condición y ni siquiera limitante para ganar legitimidad y un reconocimiento de las comunidades

frente al hacer artístico del IPC en la ciudad y la región.

A lo largo de sesenta años han ocurrido cambios y transformaciones en la configuración social y en el lugar del hacer artístico en la sociedad, que establece un complejo entramado de sentidos y de maneras de hacer que se disputan en medio de campos de lucha simbólica preeminencias en el plano del sentido y la expresividad. Estos campos estéticos son instituidos a la manera de tensiones y dinámicas de poder que devienen en posiciones dominantes y en posiciones subalternas que, sin embargo, nunca tienen correlaciones definitivas. Es decir, son muchas las orillas ideológicas desde donde se movilizan imaginarios, representaciones y prácticas estéticas en el contexto de país, producto, por un lado, del legado de las políticas culturales del estado-nación y de la influencia de concepciones vanguardistas, conservadoras, objetivistas y subjetivistas del arte, y por el

figuran un ámbito de espacios y posibles elecciones prácticas de los sujetos en la construcción de la vida compartida.<sup>1</sup>

En medio de la búsqueda y de la pregunta por las formas en que se producen y se construyen lenguajes y sentidos-otros desde las representaciones y prácticas estéticas encarnadas en la gestualidad de la corporalidad social, se problematizan aquí las maneras en que se imponen los saberes, se cuestionan las prácticas investigativas que a la luz de la lógica científica pretenden imponerse como marco normativo para pensar, producir y crear en el arte.

En ese sentido, lo que unifica el conjunto de artículos que se presentan a continuación es el interés y la apuesta por la gestión social del conocimiento, que se instala en la interrogación de las experiencias en la pregunta por el arte de hacer artes, lo que implica asumarnos y reconocernos en la diversidad de miradas y levantar el velo sobre lo que hacemos y pensamos reconociendo que somos diferencia y alteridad. Por eso, las reflexiones y las ideas que aquí se exponen devienen de los espacios de formación y de las prácticas sociales, que en algunos casos permeadas por lógicas de colonización del conocimiento reproducen de manera acrítica el lugar de la luz, de la autoría individual, del maestro y del discípulo; y en otros, se problematizan dichas formalizaciones, se transita por los regímenes de sentido no armoniosos y se cuestionan las maneras en que leemos y abordamos las representaciones estéticas en nuestro contexto.

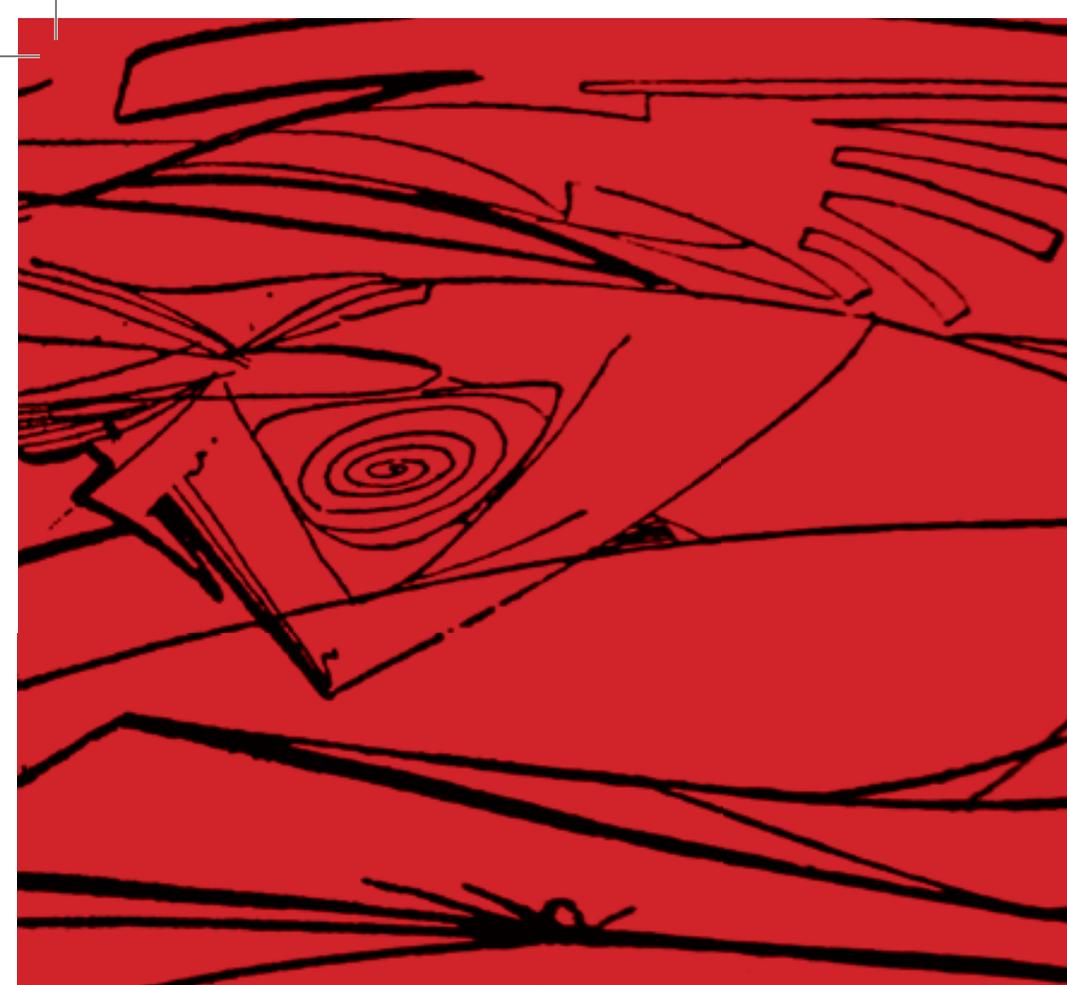
<sup>1</sup> Al respecto ver Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona 1997, páginas 15, 16.

otro lado, del conocimiento hecho memoria, de la resistencia moral de quienes se niegan, aunque no completamente conscientes de los fines de esa negación, a valorar el arte desde los sentidos estéticos eruditos o folclorizantes que se han impuesto como política de conocimiento en el ámbito de la cultura. Desde esas orillas, las artes cargadas de memoria y de sentido colectivo son sinónimo de margen, del "estar fuera"; difieren de la pretensión de centralidad que buscan las artes liberales. De esta forma, entre periferias y centros se gestionan *lugares en el espacio social y un principio de legitimación de la dominación* (Bourdieu: 1993).

En medio de las contradicciones, de las luchas simbólicas y pese a las diferencias que existen en el hacer artístico, es imposible negar que en el lugar de la práctica estética hay elementos que permiten identificar puntos de encuentro, aires de familiaridad, *afinidades de estilo, que hace de cada uno de ellos una metáfora*

*de todos los otros* (Bourdieu:1993). Desde ese reconocimiento y lugar de crítica, el IPC sigue apostándole al hacer artístico y estético desde la corporalidad que nos habita, desde el mundo popular que se configura y recrea constantemente; el IPC irrumpe en el campo del arte y posibilita la deconstrucción de la noción del arte hegemónico para adentrarse en las *Artes de Hacer* (De Certeau:1990) que se gestan en la cotidianidad de la gente, en las tácticas subrepticias que se encuentran en los usos, los fines y las formas de subjetivar las prácticas.

Interesa, entonces, abrir la discusión al plexo de las prácticas sociales y artísticas que se agencian y se gestan en las artes populares, y teorizar los lugares y lenguajes-otros que trascienden las formalizaciones que sobre la cultura se han hecho *para referenciar la condición relacional de la formación de los sujetos individuales y colectivos, a partir de la correspondencia de posiciones, disposiciones y agenciamientos que con-*



# Presentación



La revista que se presenta hoy, en su segunda edición, está inscrita en la búsqueda de una praxis artística problematizadora de las formalizaciones instituidas que colonizan nuestro conocimiento; se asume en el lugar de las relaciones interculturales en pugna, en el campo de luchas en el que se resignifican las expresiones, las prácticas, las historias y las memorias de los pueblos. En ese sentido, interesa abordar nuestra corporalidad social, los patrimonios relacionales que se construyen más allá de las denominaciones de lo tangible e intangible, de la supervivencia del pasado fosilizado en el tiempo-espacio, para adentrarnos en los discursos, los lenguajes, los sentidos-otros y las prácticas de subjetivación, que evidencian usos y sentidos disímiles presentes en las maneras de ser y de estar.

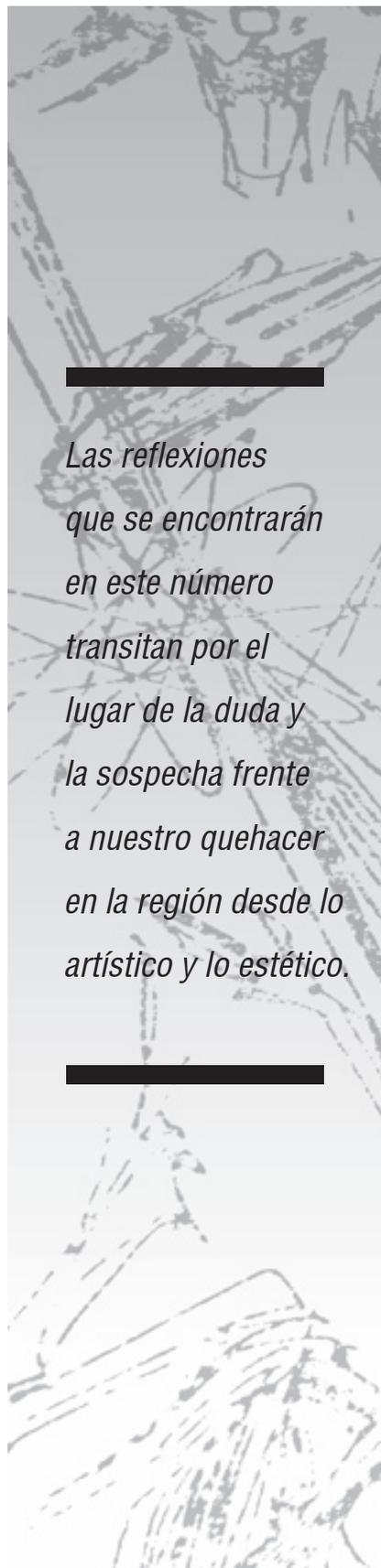
Desde esa perspectiva, las reflexiones que se encontrarán en este número transitan por el lugar de la duda y la sospecha frente a nuestro quehacer en la región desde lo artístico y lo estético. Se presentan aquí once artículos, distribuidos en tres partes, en los que se exponen diferentes miradas para entender

las expresiones que desde lo cultural se configuran en nuestro mundo popular contemporáneo.

En la primera parte se presentan seis artículos. Como texto de apertura se muestran el trabajo y la trayectoria de un compositor de la música popular vallecaucana, en el marco de la segunda producción del trabajo titulado “Algunos apuntes biográficos”. Le sigue un documento descriptivo que se pregunta por el lugar y el reconocimiento de la mujer en la Historia del Arte. Posteriormente, los profesores César Santafé y Gipsy Arroyo reflexionan en torno a la práctica pedagógica y a los sentidos estéticos que movilizan la producción artística en el campo de las artes plásticas; se instauran aquí miradas del arte que transitan por el discurrir de las emociones y la subjetividad. Finalmente, los dos últimos artículos de la primera parte aportan a las discusiones sobre las representaciones estéticas que desde las producciones audiovisuales y literarias narran nuestro contexto; se indaga por el lugar de la memoria, las tensiones intergeneracionales, los lenguajes y los sentidos estéticos que nos habitan.

Se introduce, como novedad para el lector, una separata literaria que plasma las búsquedas de sentido de la comunidad ipeciana desde la narrativa del cuento y de la poesía.

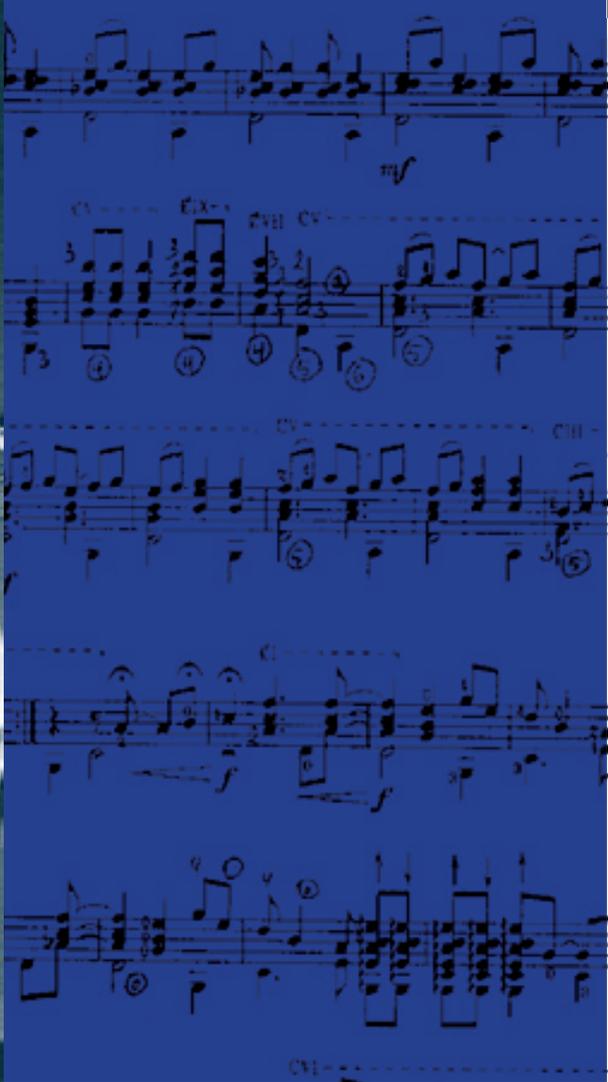
En la segunda parte se presentan cuatro artículos. Manena Vilanova, en los dos primeros, problematiza los paradigmas y las políticas del conocimiento que colonizan las relaciones entre maestros y estudiantes; reflexiona en torno a otros-lugares y sensibilidades para pensar las relaciones pedagógicas que se cons-



*Las reflexiones  
que se encontrarán  
en este número  
transitan por el  
lugar de la duda y  
la sospecha frente  
a nuestro quehacer  
en la región desde lo  
artístico y lo estético.*

truyen con nuestros niños y niñas. En el tercer artículo se emprende una búsqueda para comprender el lugar de lo folclórico en la génesis e historia del Instituto Popular de Cultura de Cali; interesa ubicar escenarios de debate para repensar las miradas etnocéntricas de la cultura, que han expropiado de valor los lenguajes y los sentidos que habitan en el mundo popular. Siguen algunos planteamientos que sitúan la gestión cultural más allá de las lógicas administrativas, que niegan y marginan los procesos artístico culturales, para señalar otros horizontes posibles que agencien el desarrollo cultural de las comunidades.

Por último, y a manera de relato, *Páginas de Cultura* hace un reconocimiento al trabajo incansable del profesor Lorenzo Miranda, negro palenquero caminante de ríos y cañadas que nos acompañó durante más de tres décadas con un espíritu de juglar que inundó de alegría los pasillos y corredores de nuestra institución. Su labor, a veces anónima o en las sombras, aportó al fortalecimiento y reconocimiento de la Escuela de Danza de la Institución y de su grupo representativo. En el IPC se desempeñó como profesor de las cátedras de percusión, danzas folclóricas y orientación folclórica. Su amor por la lírica, los decires y los ritmos de los pueblos negros e indígenas de Colombia fue siempre su bandera, y le dio el reconocimiento dentro y fuera de la ciudad para desempeñarse en innumerables instituciones educativas, como las desaparecidas Universidad Obrera y la Escuela Popular de Arte de Medellín, donde ejercería como docente y director de danzas.



# Álvaro Ramírez Álvarez

## Algunos Apuntes Biográficos

JAIME CABRERA\*

Continuando con la significativa importancia de hacerles una distinción a los grandes músicos colombianos que con su oficio de la composición musical enaltecen lo heredado de los aires musicales de tantas regiones colombianas y reconociendo que sus producciones son la esencia de un sentir apropiado y bien administrado en la calidad interpretativa del instrumento musical, esta segunda publicación de "Algunos apuntes biográficos" presenta al maestro Álvaro Ramírez Álvarez, músico vallecaucano orgulloso de su patria, la cual recorre cada vez que sus manos viajan en la firmeza del mástil entonado por las cuerdas de su guitarra.

Álvaro Ramírez Álvarez nació en la ciudad capital del departamento del Valle un 8 de diciembre de 1936 en el populoso barrio Alameda, del que conoció todo lo que la expresión humana ofrece y luego se posee como rasgos culturales; es lo que defino como "sensibilidad heterogénea", gracias

\* Lic. en Música Universidad del Valle  
Profesor de la Escuela de Música del Instituto  
Popular de Cultura

a que no sólo fue la “antigüedad popular” de la década de los años treinta lo que amoldó sus condiciones innatas musicales, sino también la formación académica dada por uno de los grandes pedagogos de la guitarra, su padre, el insigne maestro Luis Álvarez Peña, quien hizo parte de la historia musical del Instituto Popular de Cultura.

“En la esquina de la casa en el barrio Alameda había una cantina con una rockola; ahí me paraba a escuchar canciones de Pepe Aguirre, Armando Moreno y toda la música de ese tiempo [...] Antes de estudiar en el Instituto Popular de Cultura, yo iba a la casa de un sastre que le gustaba cantar y lo acompañaba empíricamente en la guitarra... Tenía doce años, y al ver él mi musicalidad me animó a estudiar en el IPC”.

Inicia sus estudios musicales en el IPC. Tiene como maestro de guitarra al ya fallecido Alfonso Valdiri, a quien compuso un pasillo de un profundo sentir que evoca la trinidad emotiva de un hombre inmortal para la memoria de sus discípulos. Álvaro es acreedor de una mención de honor en 1953 por su espíritu de superación, del cual hace lucro al recibir su diploma en el año de 1970.

*Referente al pasillo que le compuse a Valdiri, es una obra en donde yo reflejo su personalidad [...]. Era una persona con mucho carisma; simpático, bromista, romántico. Entonces es como una estampa de su vida, en donde la primera sección refiere su parte romántica; la segunda su alegría y la última, la nostalgia absorta por la enfermedad que acabó con su vida.*

Concatenando procesos de formación y de enseñanza aprendidos a temprana edad de su padre, Álvaro fue profesor de guitarra clásica en el Conservatorio Pedro Morales Pino –de la ciudad de Cartago, Valle– después de la renuncia de su maestro Valdiri y de superar las pruebas de valoración. Trabajó durante dos periodos: uno entre los años de 1960 a 1964 y el otro, de 1981 a 1983. Para la hidalga ciudad de Robledo compuso la fantasía para guitarra *La Casa del Virrey*.

*Es una composición con mucho aire español que invita a la imaginación hacia un espacio de arquitectura colonial [...] También compuse un pasodoble que habla del Hotel Mariscal y de todas las vivencias en esta bella ciudad.*

En los años de 1965 y 1966 ingresó a la Universidad del Valle, en donde realizó estudios de gramática, armonía y apreciación musical con el maestro belga León J. Simar, prestigioso músico de influyente importancia en la creación de la Escuela de Música de la Universidad del Valle.

Particularmente cursó estudios con el maestro Álvaro Ramírez Sierra, consagrado compositor colombiano que honró en vida al Conservatorio Antonio María Valencia, de donde fue egresado. Con él aprendió la técnica de la escritura para realizar arreglos musicales, la cual representó años más tarde como fundador y arreglista del trío Álvar, integrado además por José Ortega y Fabio Hernández. Sus actuaciones fueron el presagio de la actividad musical que desempeñaría en España, país que visitó motivado por sus deseos de superación y animado por su amigo Clemente



*De izquierda a derecha: Álvaro Ramírez, León J. Simar y un compañero de clase.*

Díaz, quien realizaba estudios de guitarra y trabajaba en el hotel Marbella Club con la agrupación Los Solos, trío conformado también por César Álvarez y Roberto Martorell. Álvaro y Clemente estudiaron en el Conservatorio Superior de Málaga con el catedrático de guitarra clásica maestro Antonio Company. Gracias a Díaz, Álvaro fue el alma musical como compositor y arreglista del grupo Los Cumbancheros, integrado en un principio por Clemente, quienes grabaron en Madrid un álbum musical con cuatro composiciones de su autoría: A cumbanchar, A gozar, Compréndelo y Baila el corazón. *Recuerdo que el disco se regalaba a los clientes asiduos al Hotel Torremar, lugar donde trabajé con el trío [...] una época de mucha solvencia económica.*



37 Lento

CVI -----

*evii*

41

CIII -----

*ev Ø*

49

CIII -----

CI -----

55

60

CI -----

CI -----

CI -----

Da  $\text{S}$  al  $\text{Ø}$  poi Coda

77

CODA

*eviii*

Ramírez publicó en el año de 1970 dos cuadernillos de veinte canciones cada uno, con arreglos especiales para guitarra solista. Para este trabajo seleccionó lo mejor de la música colombiana, promoviendo así una nueva modalidad para ejecutar la música folclórica y popular hasta el punto de convertirla en música de concierto.

Después de obtener su diploma elemental y de instrumentista en la especialidad de guitarra, expedido en el Conservatorio Superior de Málaga, Álvaro Ramírez fija residencia en la ciudad de Cali y consigue trabajo en el Conservatorio Antonio María Valencia. Ello ocurrió el año de 1983, mismo en el que figuró entre los tres ganadores del concurso patrocinado y promovido por la Fundación Orquesta Sinfónica del Valle con su obra *Coconuco*, fantasía para orquesta de cuerdas.

*En este concurso en el cual participaron 64 compositores con 115 obras, el señor Ramírez Álvarez fue declarado como uno de los tres ganadores por su obra instrumental Coconuco [...] Fue presentada ante el público durante el Primer Concierto Popular que la Orquesta Sinfónica del Valle ofreció a la ciudadanía de Cali. En constancia de lo anterior, se firma en Cali, a los veintiocho días del mes de abril de 1983.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Fragmento del certificado expedido por la suscrita directora de la Orquesta Sinfónica del Valle, señora Sixta Paz de Aljure.



*Coconuco* sintetiza todo lo que la obra de Álvaro contiene, y destaca la relación de coherencia de los elementos de la estructura musical, tratada por el incremento de variantes constitutivas propias de su estilo, que en la forma musical se definen en secciones cerradas y también abiertas en la continuidad explícita del fraseo melódico de acuerdo con el carácter armónico, libre de toda regularidad resolutive usual.

Estas variantes constitutivas están presentes en la flexibilidad expresiva, condicionada por la dualidad de los tiempos que generalmente contrastan en el ritmo métrico y dan una sensación de ampliación interna del pulso. El bambuco *Coconuco* abre el discurso con un apacible *Allegro moderato*, seccionado por una introducción con una primera idea temáticamente independiente que contiene un motivo rítmico relacionando armónicamente la tónica y la supertónica, como un pedal que causa su efecto en la derivación temática de la segunda idea: grupo de frases que inicia en el compás 7 y finaliza en el 20 con dos frases que en su contracción métrica rompen con toda la simetría de la frase tipo periodo (2 + 2 + 3). Rasgos de su estilo que enriquecen la estructura musical con el uso de frases secuenciales que en la progresión de fundamentales conectan las repeticiones, ampliando así los grados de armonización. Así es su usanza en varias de sus composiciones, y el *Allegro moderato* en su última idea lo señala (compás 22) al ser tratada por desarrollo de motivo.

El movimiento lento (compás 38) no renuncia a lo consecuente y se



Foto Tríó Álvar

desarrolla en un preámbulo ínfimo de estructura: dos frases que deben su color al cambio de modo: *do menor* como contraste tonal.

La reexposición de la primera idea es más lucida al dar mayor movimiento a la textura y una participación implícita de la subtónica como nota raíz de las armonías que la definen como un episodio en la región de dominante, para integrar un literal *Da capo* con una última apacible mención de la idea madre de toda la obra.

Además de sus composiciones, los arreglos musicales profusos en la variedad de estilos han elevado el nivel estructural de muchas piezas que han sido la fuente sonora de numerosos recitales ofrecidos en centros artísticos, comerciales y educacionales, salas de entidades y empresas de diferente razón social. Entre dichos arreglos cabe destacar los de la música brasilera como las bossa nova: *No puedo darte más que amor*, *Domingo por la noche*, de Luis Bonfá; *Una vez quise*, de Antonio Carlos

*Jobim*; *La samba de dos notas*, de Luis Bonfá, etc. Algunos de ellos incluidos en una recopilación musical de su obra en formato de audio, en donde podemos apreciar toda su trayectoria artística como intérprete, arreglista y compositor.

Actualmente el maestro Álvaro Ramírez continúa vinculado a la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura. Desempeña labores con una vocación pedagógica admirable orientada al género popular.

# Matrimonio y mortaja del arte bajan:

## Entrevista con Gypsy Isabel Arroyo

CARLOS FERNANDO QUINTERO VALENCIA\*

### Resumen

La artista y docente del IPC Gypsy Isabel Arroyo ha presentado su último proyecto titulado *Érase una vez*, en el cual muestra una serie de reflexiones sobre el dolor producto de la pérdida de un ser querido y las diferentes situaciones, circunstancias y relaciones generadas por los condicionamientos sociales y culturales; refiere la memoria individual y colectiva, la función, la posición y la acción del arte en una sociedad como la caleña. Propone también una mirada sobre conceptos como la vida, la muerte y el amor. En su trabajo, Gypsy Isabel Arroyo reúne obras realizadas a partir de la manipulación e impresión de fotografías, así como una serie de acciones individuales y colectivas que incluyen la danza, lo que nos propone una rica amalgama de procesos artísticos.

El matrimonio es uno de los ritos de iniciación más importante en todas las culturas. Con él se establece el paso de la vida del adolescente a la del adulto, del individuo a la pareja, para conformar el núcleo familiar. Con el matrimonio se cumplen muchos de los propósitos sociales y culturales que permiten la continuidad del statu quo. Sin embargo, el matrimonio, por lo general, se da entre dos seres que siguen su voluntad de unir sus vidas y realizar un proyecto conjunto que implica obedecer cierto tipo de reglas morales, éticas y legales. En el caso del proyecto artístico *Érase una vez* –como se dijo, de la artista y profesora del Instituto Popular de Cultura Gypsy Isabel Arroyo– el matrimonio se da póstumo para uno de los contrayentes: el maestro Phanor León. Esta sensible circunstancia hace que *Érase una vez* sea un matrimonio atípico y un proyecto artístico especial en el cual se unen la realidad y la ficción para posibilitar desde lo sublime aquello que no pudo ser. En este proyecto se reúnen piezas realizadas en medios diversos como la fotografía, la manipulación e impresión digital y el *performance*. Su trabajo propone una reflexión sobre el deseo, la memoria, la vida, la muerte,

lo real y lo irreal. El matrimonio con su compañero de vida Phanor León, aquel momento que nunca se pudo concretar en vida, lo realiza desde lo artístico y logra sublimar aquel deseo frustrado.

\* Maestro en Artes Plásticas y Especialista en Gerencia para las Artes del Instituto Departamental de Bellas Artes Cali; Especialista y Magister en Historia del Arte de la Universidad Nacional de México (UNAM).  
Director de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura



## De la entrevista

**Carlos Fernando Quintero:** ¿De donde surge tu propuesta artística *Érase una vez*?

**Gipsy Isabel Arroyo:** Surge a partir de un hecho trágico de mi vida: la muerte de mi compañero. También lo origina un sentimiento de rabia ante el mundo por cómo se dieron los hechos, por la injusticia: siendo Phanor mi compañero y estando desahuciado no me dejaron verlo, ni acompañarlo en su lecho de muerte.

**Carlos Fernando Quintero:** ¿Cómo realizaste tu trabajo? ¿Qué cosas fuiste encontrando en el proceso?

**Gipsy Isabel Arroyo:** La ausencia de Phanor me motiva a publicar unos afiches por la ciudad que decían: "Phanor y Gipsy amándonos para siempre". Al contemplar esas imágenes me di cuenta de que comenzaron a pasar todos esos personajes que Phanor dibujaba. Las gentes que contemplaban la obra eran los mismos personajes que Phanor contemplaba, el mundo de Phanor.

Empecé a recordar que me decía que no buscara más a mi príncipe. Yo sabía que él lo era, pero no se lo confirmaba. Sabía que era mi príncipe. Así que me empecé a preguntar "¿Cómo puedo contar esta historia?".

Comencé a buscar toda la documentación, todas las fotografías para narrar la historia como un cuento infantil.

Pensé luego en realizar la fiesta. Quería vivir la historia que se estaba contando y que no se

realizó. Yo también trabajo decorando fiestas. Me encanta vivir en ese mundo de las fiestas, de la fantasía. Luego pensé en las novias. Necesitaba a las novias para recrear el ambiente. Al final decidí vestirme de novia al ver a mis alumnas vestidas; estaban muy hermosas, y me incluí como parte del grupo. Mi vida misma se reflejó como parte de la obra.

Nunca en la vida hubiera hecho *Érase una vez* si no hubiera vivido una gran tragedia. Siempre detesté hacer parte de mi obra. Yo ni siquiera me dejo tomar fotos. A Phanor tampoco le gustaba ser parte de su obra. Cuando me reflejo en mi creación, no me reconozco; al incluirme me siento extraña. El deseo de la boda en *Érase una vez* se realiza con la imagen fotográfica, pues por medio de ella hace presencia el ser ausente. Igualmente, la bailarina me suplanta en la danza. La acción es un ritual pagano. Ella representó el amor carnal, el danzar, la música, el desenfreno, el éxtasis del placer dionisiaco... Me encantó lo de la danza.

El estilo lo construyó la expresión simbólica y la acción poética. Fui tomando los elementos que necesitaba. La obra conformó su estilo. Durante el proceso me encontré frente a dos visiones del mundo: modernidad y posmodernidad. Por un lado, están las imágenes fotográficas, lo simbólico; éstas son contempladas, miradas. Por el otro lado, está la acción, que tiene que ver con la participación espontánea del público, de los otros, la comunidad. Así se unen dos realidades: la que se origina en lo subjetivo y la que tiene que ver con la representación colectiva. En esta última desaparece el autor; todos se convierten en actores y espectadores activos en un espacio donde se amalgama todo, las divinidades artísticas que inspiraron la cultura griega, de lo que habla Nietzsche: lo apolíneo y lo dionisiaco.



*Nunca en la vida hubiera  
hecho *Érase una vez* si  
no hubiera vivido una  
gran tragedia. Siempre  
detesté hacer parte de  
mi obra.*

*Se describe la historia de un príncipe y una princesa que viven en un mundo maravilloso, pero un día aquel héroe se humaniza, rompe el encantamiento y muere. En un acto de amor, vuelve a la vida para cumplir aquel deseo no realizado y estar por siempre con su amada en la infinitud del espacio y del tiempo, que sólo es posible en el mundo simbólico del arte.*

*Construyo esta obra sin pensar en comercializarla. Deseo simplemente expresar mi dolor, presentar mi dolor. La comunidad que participó la entiende como un acto solidario de responsabilidad y compromiso ético y se enfrenta a sus consecuencias. Es la gran fiesta de la alegría; es proximidad, liberación y reconciliación con la vida... Disfruté que la gente participara, se metiera en el cuento, en la ficción-realidad. Cada una de las novias hizo su propio proceso.*

**Carlos Fernando Quintero:** Hablas del dolor. Es una obra que nace de la pérdida, de la muerte. ¿Tiene algún interés terapéutico?

**Gipsy Isabel Arroyo:** Sí. *Ha sido una manera de expresar mi sufrimiento. Si fuera escritora, hubiera creado una novela. Lo manifiesto así porque transformo a partir del arte los aspectos terribles de la vida; el arte sirvió para justificarla, para encontrar lo bello de la existencia en el arte.*

*Logré trascender el sufrimiento al manifestarlo creativamente. En la religión católica dicen algo así como glorificar; como después del dolor volver a nacer, a construir, volver a comenzar, renacer.*

**Carlos Fernando Quintero:** ¿Qué significa para ti tu trabajo? ¿Qué te interesa proponer con *Érase una vez*?

**Gipsy Isabel Arroyo:** *Es un acto ético. Es un homenaje a la memoria de nuestras vidas, de nuestra historia. Es trascender más allá de la muerte a través del arte, siendo artistas; una historia como Romeo y Julieta a lo colombiano.*

*Phanor se hizo responsable del hecho de ser artista. Él me da valor, me lleva a continuar. Es un modelo de artista excelente. Fue una persona que hizo su labor por encima de muchas circunstancias, con mucha entrega y sacrificio.*

*Me interesa que ese hecho que pasó permanezca. Mi trabajo responde al miedo de olvidar. Quiero que nos re-*



*quierden. Quiero decirle a la gente: "Sí, nos amamos, existimos", y así declarar lo que siempre se oculta.*

*Creo que la obra se identifica mucho con la sociedad caleña. Se mezclan dos mundos. De un lado el mundo de lo lúdico, del baile, de la danza, la música, que por lo general sirve para olvidar, para exorcizar y no para cuestionar. El pueblo colombiano utiliza la lúdica para olvidar.*

*Este trabajo sirve para reflexionar sobre el espacio del arte como un espacio libre de creación. Cuestiona la relación del arte con el poder, desde los curadores*

*y los directores de espacios artísticos hasta lo legal y gubernamental. Por lo general se imponen ideologías y no hay espacios de diálogo. Nosotros como artistas no somos libres para expresarnos, no tenemos acceso a las diferentes opciones... No estoy de acuerdo con que los salones impongan una manera de ver, de presentar las obras, de hacer arte.*

**Carlos Fernando Quintero:** Hay una dimensión política en tu trabajo. ¿Qué piensas del arte y la política? ¿Cuál es tu relación, como artista, con tu obra?

**Gipsy Isabel Arroyo:** Como artistas debemos crear un pensamiento

*latinoamericano haciendo una lectura desde nuestra propia realidad. El arte puede cambiar la ideología, pero no cambia la realidad. En nuestra cotidianidad eliminan físicamente a las personas que piensan diferente; en los eventos artísticos también se elimina a las personas que piensan y crean diferente. ¡Qué grandioso sería que nuestras obras sirvieran para construir una revolución que pueda políticamente generar cambios sociales y culturales! Sería im-*

*portante que desde el arte pudiéramos cambiar y valorar la vida. Debemos construir un arte independiente de las bienales y las documentas.<sup>1</sup> Creo que debo construir mi obra más allá de un modelo preestablecido. Por ejemplo, cuando estudiábamos en Bellas Artes, era impensable hacer un bodegón, siendo el bodegón un aspecto importante en las artes en el que se desarrollan muchas*

<sup>1</sup> Documenta es un evento artístico internacional que se desarrolla cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel, el cual pretende marcar el rumbo de las artes del mundo.

ideas. Lamentablemente se establecen modelos y a partir de esos modelos se discrimina.

Cuestiono mucho por qué permitimos la imposición de ideologías artísticas, de estilos y tendencias en el espacio del arte, de leyes que lo regulen y lo determinen. Por qué permitimos eso. Por qué somos tan indiferentes a lo que está pasando. Nietzsche critica la resignación y la pasividad, que vienen de las doctrinas cristianas. Yo renazco y me reafirmo; justifico la vida como la justifica Nietzsche. El mensaje de mi obra como reflexión filosófica es valorar la vida; hay esperanza de un mañana mejor, que vale la pena vivir, tomando conciencia de la necesidad de la ilusión como afirmación estética de la existencia. No sólo hay belleza en la apariencia, sino también en los afectos, en los vínculos sociales; valorar a los demás, al compañero, al amigo, a los hijos, a las otras personas que te hacen merecer la vida.

Entiendo el concepto de originalidad o de obra auténtica cuando la verdadera obra es la que sale de mi vivencia, de mis tripas, de mi subjetividad, donde se refleja todo ese sentimiento; no importa el medio, la técnica o la ideología. Uno puede construir tomando elementos externos. Lo importante es que mi obra nazca de mi subjetividad como algo que nace de mi ser; como individuo poder comunicar todo ese mundo que me hace diferente. El artista debe conocerse muy bien; debe crear sin que esté subordinada la necesidad productiva. Mi obra no está ligada solamente a una necesidad social sino también a una realidad metafísica<sup>2</sup>



y espiritual. Allí soy libre aunque sea un instante.

También me interesa la belleza. Debemos retomar lo bello como una categoría estética. Es volver a lo bello. Lo terrible, presente en el amarillismo periodístico, genera un impacto mediático, pero por lo general no tiene contenido.

**Carlos Fernando Quintero:** Este trabajo tuyo tuvo buena cobertura de medios. ¿Hubo algún aporte importante de los medios? ¿Qué piensas de ellos?

**Gipsy Isabel Arroyo:** Los medios de comunicación me ayudaron mucho a generar otras lecturas de la obra. Sin embargo, hay un culto a las imágenes violentas y cada vez más dramáticas, y éstas se alternan en un gran espectáculo con las noticias rosa, la búsqueda del

placer y la estética de lo aparente sin ningún contenido, ninguna reflexión. Mi obra refleja lo que somos: esos dos mundos. Cuestiono esa situación en la que se presenta la tragedia colombiana como una gran diversión que hay que contemplar y disfrutar. No nos dan ningún elemento para cuestionar; nada. Creemos más lo que nos dicen los medios que la realidad, así la tengamos al frente. Estamos entre dos contradicciones: lo trágico y la belleza superficial; el goce, el baile, la rumba, la salsa, que incita al festejo como único estímulo de vida. Esta acción nos hace olvidar nuestra cotidianidad y nos convierte en sujetos complacientes, dóciles y resignados, sin posibilidad de salir de ese círculo vicioso.

Deseaba que mi obra fuera vista por todo el mundo. Y ese sueño se cumplió. La obra se publicó en un periódico amarillista y les llegó a las gentes como un cuento rosa; a ellas esta historia les fue extraña, ya que no es violenta. Me ven como una loca, pero igual se preguntan “¿cómo amó esa mujer a ese hombre, más allá de la muerte?”. Se genera una lectura en otro espacio de la obra. El periodista fue muy respetuoso. Tituló el artículo: “La boda del novio muerto”. Me impactó muchísimo. Apenas me doy cuenta de que el subtítulo es “Una historia de amor...”.

<sup>2</sup> El sentido de la palabra metafísico parece restringirse a su significado literal, es decir, a aquello que no es físico o que está más allá de un plano físico. Así, las motivaciones de la artista están por encima de sus necesidades materiales o son distintas a ella.

**Carlos Fernando Quintero:** ¿Y el amor? ¿Qué importancia tiene en tu trabajo?

**Gipsy Isabel Arroyo:** *Quiero rescatar el concepto del amor. No ese amor mercantilizado e institucional. Proponer un amor sin intereses, amor absoluto e incondicional.*

**Carlos Fernando Quintero:** ¿Qué viene después?

**Gipsy Isabel Arroyo:** *Continúo investigando. Investigar el performance como una posibilidad de crear comunidad a través del arte. También crear dinámicas con comunidades en alto riesgo para generar espacios en los que a través del arte se pueda superar el dolor; una terapia para superar el dolor. No sólo el dolor del otro, sino el mío propio. Convertir lo trágico en estético a través del arte como un elemento del arte para la vida. Vivir el sueño que siempre he soñado: que mi obra sirva más allá de ser una obra en un catálogo de una exposición, que sea una experiencia para otras personas. Cuando la obra trasciende, el artista gana inmortalidad de verdad. En este caso es el trascender de nuestro amor para que haya otros espacios, para que se pueda ir a otros lugares y para que sirva para declarar nuestros derechos.*

*Quiero demostrar que somos artistas desde nuestro actuar, que nuestra misma vida es arte. Cuando estoy deprimida, me reflejo en mi obra y me levanto porque soy mi obra... y sigo adelante.*

*Además, estoy construyendo este proyecto también como una nueva experiencia pedagógica. Es una propuesta para la vida. Quiero integrar el proceso de mi trabajo al de mis clases de grabado. Que mis estudiantes trabajen desde su subjetividad, desde su propia realidad, y construyan obras con profundidad crítica.*



### **Algunas reflexiones curatoriales**

Con *Érase una vez*, Gipsy Isabel Arroyo nos plantea una serie de circunstancias que parten de su propia vida e involucran decididamente sus reflexiones como artista. Más que una representación, *Érase una vez* es una presentación que se basa en la imposibilidad de representar y en la ausencia. Para crear el rito que nunca se dio, la maestra Arroyo recurre a la manipulación de imágenes fotográficas. La impresión de las fotos se instaure en el rango de obras de apropiación y simulacro, que implican la recreación de la realidad y juegan con ella y los sueños, los deseos, las apariencias y todo aquello que apunta a la ficción, la imaginación y la fantasía. En algunas fotos se evidencia la manipulación tecnológica como un elemento significativo que le plantea al espectador una distancia crítica frente a lo que observa. En otras la manipulación se mimetiza a tal punto que se genera una duda poética entre la realidad y la ficción, lo que se

contrapone efectivamente a la sensación anterior.

La recreación del matrimonio como boda póstuma implica una gran variedad de lecturas que van desde una crítica a las estructuras sociales y legales que pretenden la regulación de los afectos y las relaciones humanas hasta procesos complejos de sublimación del dolor, la angustia, la melancolía y el duelo producto de la pérdida de un ser querido. Realizar una fiesta de boda póstuma propone una inversión de valores en donde la risa se confunde con el llanto; la alegría, con el dolor; la vida, con la muerte.

De esta manera, el trabajo de Gipsy Isabel Arroyo no sólo cumple con todos los parámetros de una obra de arte actual, sino que además propone una serie de contenidos de gran valor tanto desde el punto de vista estético-artísticos como desde lo social y lo cultural. ¿Cuál será la distancia, el límite entre la dimensión artística y lo real? Esta sería la pregunta que subyace en la puesta en escena de *Érase una vez*, la acción artística de Gipsy Isabel Arroyo, profesora del Instituto Popular de Cultura.

# Mujeres artistas de la plástica

## Un breve repaso a la Historia del Arte

*Resumen del Conversatorio realizado durante la Semana Cultural-2008 IPC.*

MERY SÁNCHEZ VELASCO\*

Poco se dialoga sobre la participación de las mujeres en las Artes Plásticas a través de los tiempos, pero basta una ligera mirada hacia el pasado para lograr descubrirlas. Se puede hablar de la participación femenina desde la Edad de Piedra; ejemplo de ello son las impresiones de manos contorneadas en la Cueva de Maltravieso, en Cáceres, cuya técnica de realización fue soplar pintura sobre las manos de cada autora, lo que corrobora la existencia de unas anónimas pintoras.

Fueron muchas las mujeres que en todas las épocas de la historia lograron expresarse a través del arte, aunque poco se les reconozca o se les enuncie en la historia del arte oficial. Las que lograron destacarse, sin lugar a dudas un número menor al de los hombres, contaron con el apoyo de sus familias, padres, esposos, compañeros y amigos.



*Georgia O'keffe, Kate Kolwitz, Ma Denisse Villers, Edmonia Lewis, Camille Claudel Edición.  
Foto - Mery Sánchez.*

\* Egresada de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura de Cali (2007).

Pinturas realizadas por mujeres han sido frecuentemente atribuidas a varones, lo cual indica que no hay diferencias objetivas evidentes en estilos o técnicas entre las obras realizadas. Esto se debió quizás a que inicialmente tuvieron maestros en común.

A continuación se hace un breve recorrido por la Historia del Arte en cuyo ejercicio se muestran indicios de la presencia de las mujeres en las Artes Plásticas durante todos los tiempos. Es éste un homenaje a aquellas que no alcanzaron a ser nombradas, y una invitación para la comunidad ipeicana a seguir indagando sobre el tema.

### ***Edad antigua, hasta el siglo V d.C.***

Según la tradición recogida por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, en el año 79 d.C., la pintura fue también una forma de expresión femenina. Escribe: *La joven hija del alfarero Butades Sicyonius trazó sobre un muro el contorno de la sombra del rostro de su amado, a la luz de una vela, cuando él partía para lejanas tierras*; este escritor, científico naturalista y militar romano de la época de Vespaciano recoge el saber de aquellos días. Reseña además seis mujeres artistas de las cuales tres son pintoras griegas: Timarete, Aristarete y Olympia; las restantes, Calypso, Helena de Egipto y Iaia de Kyzikos, son helenísticas, dos de ellas hijas de pintores.

**Marcia, hija de Varro** (116 y 27 a. d. C.), también nombrada como Iaia de Kyzikos. Conocida como pintora

y escultora que trabajaba en Roma en el año 100 a. d. C. Plinio dice de ella: *Empleaba tanto el pincel de pintor como el cincel sobre el marfil. Ella pintó imágenes de la mujer la mayor parte del tiempo. Pintó una vez un gran panel de imagen de una anciana; en Nápoles se dice que era muy hermoso. Sus trabajos eran de fina calidad, como los de Sopolis*



*y Dionisio, los más famosos pintores de su tiempo. También se dice que trabajaba más rápido y que ganaba más que sus homólogos masculinos artesanos en sus días. Hizo una vez un destacado autorretrato utilizando un espejo, que para los demás fue, sin duda, una perfecta imagen de ella.*

De **Iren** se dice que era griega, hija de un pintor llamado Cratino, quien fue su maestro y al que logró superar. Fue admirada en su tiempo por su ingenio y habilidades.

Estas mujeres también fueron mencionadas por Boccaccio en 1360 en su libro *Mujeres ilustres*.

### ***Edad Media: Siglo V d.C. Hasta siglo XV d.C***

En el tiempo del arte románico, una época en la que pocos artistas dejaron su nombre para la historia, algunas mujeres tuvieron la voluntad explícita de dejar rastro. ¿Qué las motivó a hacerlo? Tal vez fue una forma de expresar su estrecha relación con la vida usando el antiguo y sagrado arte de dar formas y colores a la irrepresentable divinidad, no solo por medio del dibujo y la pintura sino también por medio del tejido o del bordado, sus quehaceres cotidianos y utilitarios.

Estas mujeres que han dejado su nombre muestran cómo es posible cultivar la individualidad sin desconocer las relaciones en las cuales el talento madura, y aunque se plantea que históricamente las mujeres no han ayudado a construir el mito del artista ni de su obra ni el mito del genio, ellas firmaron sus obras sencillamente reafirmando su nombre de mujer con el que se identificaban como tal: María, Elisava, Ende, Teresa... El que las hace únicas, con que reconocían su autoría.

En los "escritoria" alto medievales había mujeres copistas e ilumi-

nadoras, no sólo religiosas sino también laicas, letradas y conocedoras del latín. En el de la catedral de Vic se encuentran Guisla y su hija Alba, de comienzos del siglo XI. Madre e hija se definen como gramáticas. Se conocen algunos documentos escritos por ellas.

En el silencio de conventos y abadías generaciones de monjas se entregaban al trabajo de copiar y realizar miniaturas en códices y salterios. Así, en el ejemplar del Comentario del Apocalipsis de Beato de Liébana que se conserva en la Catedral de Gerona (terminado en el año 975 d.C.) aparecen los nombres de *Ende* "pintora y sierva de Dios" (*pintrix et Dei adiutrix*) y del monje Emeterio.

En este grupo se pueden nombrar entre otras a:

- **Guda** (950 d.C.). Da cuenta de su autoría cuando escribe la frase *peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum* (Guda, mujer pecadora, escribió y pintó este libro) en un salterio ilustrado por ella.
- **Hildegarda de Bingen** (1098-1179). Abadesa, religiosa, científica y artista. Publica *Scivias*, uno de los primeros manuscritos medievales, escrito e ilustrado por ella misma. Escribió también dos tratados de ciencias y uno de medicina.
- **Herralda de Hohenburg** (1125-1195). Sucedió a su maestra Relinda como abadesa del monasterio de Hohenburg (1167). Con su antecesora escribió el *Hortus*

*Deliciarium*, que contiene 350 ilustraciones. Este libro reposaba en la biblioteca de Estrasburgo, quemada en 1870 durante la guerra franco-alemana. Se logró restaurar una buena parte de la obra.

- La miniaturista **Claricia**, quien se representa en un salterio con un vestido de mangas amplias.



Aparece formando parte de la Q inicial del salmo número 51, en el año 1200 después de Cristo.

Del año 1271, rastreando recibos de pago y contratos, se leen los nombres de mujeres miniaturistas que trabajan con sus maridos y/o hijos, de quienes han aprendido el oficio. Ejemplos es la calígrafa

**Montanaria**, casada con Onestom, contratada por Bencivenne, bibliotecario florentino.

A partir del siglo XI con la aparición de la burguesía se desarrollaron nuevas formas de trabajo (oficios o artes). La incorporación de la mujer a esto se realizó a través de la asociación familiar. La mujer ayudaba a su marido en su oficio o el padre enseñaba a sus hijos e hijas y estos lo podían remplazar o sustituir. Es el caso de **Sabina Von Steinback**, autora de las estatuas del portal sur de la catedral Notre Dame, de Estrasburgo; hija de un famoso escultor.

Las mujeres fueron admitidas como miembros de la mayoría de los gremios de artesanía medieval, pero la pertenencia a un gremio no implicaba el derecho de ser aprendiz, aunque sí podía compartir todos sus beneficios piadosos y pecuniarios, y en el caso de la muerte de su marido o de su padre (un maestro) podía continuar su comercio. Esto se hacía fácilmente con la ayuda de una gestión oficial.

• En 1380, al quedar viuda, la escritora **Christine de Pisan** (1364-1430) trabajó de copista e ilustradora para mantener a su familia.

- **Teresa Diez** (España-siglo XIV). Su obra realizada al fresco decora los muros del monasterio de las clarisas de Toro (Zamora). Ella interpreta de modo personal el naciente estilo gótico.

## Renacimiento

En el siglo XV comenzó a producirse en Italia un cambio en la valoración social del artista; cambio que se extendió luego por todo el Renacimiento y el Barroco. Los artistas empezaron a reivindicar que la pintura, la escultura y la arquitectura fuesen consideradas artes liberales, ya que requerían una intensa actividad intelectual y espiritual que las alejaba del simple oficio mecánico y artesano al que estaban sujetas en la Edad Media con el sistema gremial. En este momento la formación de los artistas requiere conocimientos de geometría, física, aritmética y anatomía, disciplinas que no se incluían en la formación de las mujeres.

Empieza a ser fundamental también la copia del natural, concretamente el dibujo del cuerpo humano desnudo, actividad por completo vedada a la mujer, quien, además, mantiene una absoluta dependencia del varón, pues accede a la profesión de la mano de un protector: un marido artista o un padre artista. En estos casos las mujeres reciben

la formación en el taller familiar, como *Lavinia Fontana*, *Artemisia Gentileschi* y *Luisa Roldán*. Si, por el contrario, pertenecen a la nobleza o a la burguesía adinerada, como *Sofonisba Anguissola*, la formación humanística que se les proporciona incluye el aprendizaje del dibujo y la pintura al igual que la música, disciplinas impartidas por maestros consagrados.

Otro aspecto importante durante un momento del Renacimiento y el Barroco es el rechazo de los artistas al pago de honorarios por la realización de su obra, ya que el trabajo remunerado era considerado un "oficio" indigno de caballeros. Así, los artistas, para poder desarrollar su actividad, buscan la protección de la nobleza o la monarquía.

En este sentido, la aceptación social de algunas pintoras se debió precisamente a que fueron damas de la corte, como por ejemplo, *Sofonisba Anguissola* (Italia 1528-1624), en la corte española, y *Levina Teerlinc* (1510-1576), en la inglesa. En 1438 Durero, admirador de la obra de *Susana Horenbout*, adquiere un cua-

dro de la pintora diciendo que está sorprendido de que una mujer pudiera hacer tales cosas.

En los siglos XV y XVI se destacan entre otras:

- *Propercia de Rossi* (1490-1530). Escultora boloñesa, hija de un notario. Ganó comisiones importantes en su vida. Murió antes de llegar a los cuarenta, en quiebra y sin parientes cercanos o amigos.
- *Diana Mantovana* (1547-1612). Italiana. Obtuvo permiso papal para imprimir y vender sus trabajos con su nombre; de esta manera fue la única mujer a la que se le permitió firmar sus obras.
- *Lavinia Fontana* (1552-1614). Boloña. Inició una serie de trabajos en el Escorial. Recibió patrocinio de Clemente VIII. Fue pintora oficial de la corte papal. Tuvo once hijos, pero nunca abandonó la pintura.
- *Marietta Robusti* (1556-1590). Venecia. Hija de Tintoretto. Su obra se ha perdido o se confunde frecuentemente con la de su padre. Vestida con ropa masculina, Marietta lo acompañó en sus visitas a todas las cortes de Europa.
- *Artemisia Gentileschi* (1593-1652). Italia. Primera mujer admitida en la Academia Vasari. Muchas de sus obras son atribuidas a sus contemporáneos masculinos.

En el siglo XVII podemos nombrar:

- *Giovanna Garzoni* (1600-1670). Italia. Se caracteriza por incluir insectos en sus bodegones.
- *Isabel de Ibia*. En 1607 pinta la imagen de San Sebastián que actualmente se encuentra en el altar del Perdón de la Catedral de México.



*Cleopatra de Artemisia Gentileschi*

- **Judith Leyster** (1609-1660). Holanda. En el siglo XIX se descubre que muchos de sus cuadros mundialmente conocidos fueron atribuidos a Frans Hals.
- **Elisabetta Sirani** (1638-1665). Italia. Dirigió el taller de su padre. Dejó doscientas pinturas, más dibujos y grabados.
- **Rosalba Carriera** (1675-1757). Venecia. Considerada por sus contemporáneos una artista genial. Fue nombrada integrante de las academias de San Lucas en Roma, Bolonia y Florencia.
- **Giulia Lama** (1681-1753?). Pintora y poetisa. Más de doscientos dibujos recientemente descubiertos muestran claramente que ella estudiaba desnudos tanto de hombres como de mujeres en una época en la que el estudio del desnudo era prohibido para las mujeres.

### Siglo XVIII

Fue una época de grandes cambios y grandes revoluciones. Durante la Ilustración se amplía poco a poco el campo profesional de las mujeres, sobre todo en la enseñanza. La separación de los sexos y los diferentes programas educativos generan una mayor demanda de profesorado, preferentemente femenino, para las escuelas de niñas.

Por otro lado, las clases acomodadas consideraban imprescindible en la educación de las jóvenes un cierto conocimiento de dibujo y pintura así como de canto y música, por lo que muchas artistas se convierten en maestras de estas disciplinas, y acogen pupilas, como por ejemplo **Adélaïde Labille-Guiard** (1749 – 1803).

Adelaida fue escogida como miembro de la Académie Royale el mismo día de 1783 en que su colega Elizabeth Vigée-LeBrun también fue aceptada, aunque poco tiempo después la Académie limitó el número de mujeres miembros. Adelaida luchó para que otras mujeres pudieran tener las oportunidades que ella había tenido. A pesar de estos logros, la discriminación es manifiesta. Continúan las mujeres siendo mayoritariamente excluidas de las Academias y de los concursos, como el prestigioso Prix de Rome. Estos lugares establecidos en la época para la formación de los artistas y el acceso a las mismas eran controlados al máximo por los propios miembros, que defendían sus prerrogativas frente a otros artistas y sobre todo frente a las mujeres restringiendo su incorporación o evitando su nombramiento como miembros de pleno derecho.

Las mujeres que obtenían el privilegio de formar parte de las Academias (**Angélica Kauffmann**, **Elisabeth Louis Vigée-Lebrun**) tenían prohibida la asistencia a las clases de desnudo. Esto dificultaba el acceso a una sólida formación, que incluía el estudio del natural, de la que sí disfrutaban sus colegas varones. Por este motivo las mujeres no podían consagrarse a géneros como la pintura de historia o mitológica, que implicaban un conocimiento pormenorizado del cuerpo humano, y se veían obligadas a cultivar géneros considerados “menores”, como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta, a la vez que se les cerraban las puertas del éxito, ya que en los Salones y concursos eran especialmente valo-

rados los grandes temas históricos o mitológicos. Tampoco tenían la facilidad de sus compañeros para realizar largos viajes al extranjero que completaran su educación artística porque era impensable que las mujeres viajaran sin la compañía de algún familiar o siquiera estuvieran solas en público.

**Francoise Duparc** (1726-1778). Francesa de origen español. Hija del escultor y arquitecto marsellés Antoine Duparc. Nacida durante la estancia de éste en Murcia, donde se la conoce como Francisca Dupar. Se destacó como retratista.

**Angélica Katharina Kauffmann** (1741 –1807). Pintora suizo-austríaca. Una de las fundadoras de la Royal Academy. Está entre los firmantes de la famosa petición al rey para que estableciera una Academia Real de Pintura y Escultura.

**María Dennis Villers** (1774-1821). Francia. Estudiante del pintor Gidoret. Su obra fue atribuida por mucho tiempo a Louis David.

### Siglo XIX

En el siglo XIX crece el número de mujeres dedicadas al arte y se afirma en la sociedad la idea de la mujer artista, pero es una época de grandes contradicciones, pues si bien la mujer va adquiriendo derechos sociales, laborales y económicos, el restrictivo modelo femenino victoriano relega a la mujer al papel de esposa, madre y ángel del hogar.

Continúan teniendo los mismos problemas para acceder a las Academias, mas surgen otro tipo de entidades de carácter más liberal, como las sociedades de artistas, en general, y las asociaciones de mujeres artistas, en particular, que se crean para defen-

der, sobre todo en este último caso, los intereses de estas mujeres: instituyen premios y bolsas de estudio, organizan exposiciones y luchan contra la discriminación de los organismos oficiales. También algunos maestros aceptan mujeres en sus talleres, como el caso de Jacques Louis David, pero hay cada vez más mujeres artistas que poseen un estudio propio o compartido con otras compañeras, un espacio donde pueden trabajar y donde las más famosas aceptan pupilas.

En la segunda mitad del siglo las grandes Escuelas de Bellas Artes comienzan a aceptar mujeres, pero para ellas las cuotas de inscripción son más altas y se mantiene la prohibición de copiar desnudos del natural. Con la vanguardia artística francesa, proliferan en París los talleres y las escuelas que mantienen contacto con los focos de la bohemia, y alguno de los cuales abren aulas femeninas, como por ejemplo el Estudio de Charles Chaplin (donde estudia *Mary Cassatt*) o la Académie Julian.

El Impresionismo atrae también a algunas mujeres, como *Berthe Morisot* o *Mary Cassatt*, alumnas de *Manet* y *Degas*, respectivamente.

*Rosa Bonheur* (1822-1899). París. Primera mujer que recibe la Gran Cruz de la Legión de Honor (1865). Se viste de hombre para visitar ferias y mataderos.

*Lilly Martín Spencer* (1822-1902). Nueva York. Siempre tuvo el apoyo de sus padres y de su esposo Benjamín para desarrollar su obra.

*Johana Boyce* (1831-1861). Londres. Sus obras más importantes se destruyeron por efecto de los bombardeos al territorio inglés durante la Segunda Guerra Mundial.

*Mary Edmonia Lewis* (1840-1916). Ohio, Estados Unidos. Hija de un negro liberado con una indígena chipawa. Es la primera escultora americana negra reconocida, que además participó en la exposición centenaria de Filadelfia en 1876.

*Berthe Morisot* (1841-1895). Bourges-Francia. Estuvo entre los fundadores del Impresionismo. Casada con Eugene Manet. Discípula de Camille Corot.

*María Stillman* (1843-1927). Londres. De ascendencia griega. Descrita como la mejor pintora prerafaelista.

*Eva González* (1849-1883). París. Pintora impresionista. Estudió con Manet.

*Ana Bilinska* (1857-1893) Ucrania. Su trabajo fue expuesto en 1889 y recibió la medalla de oro en la Exposición Universal de París.

*María Barshkirtseva* (1858-1884). Ucrania. Estudió en la Academia Julián, a los trece años, comenzó a escribir un diario donde registró su visión personal de la lucha de las mujeres artistas. Este se publicó póstumamente.

### *Finales del siglo XIX e inicios del siglo XX*

Las mujeres se aproximan con entusiasmo al mundo de las vanguardias artísticas creyendo superadas las limitaciones: ya tienen acceso libre a las escuelas de pintura, pueden participar en exposiciones y concursos o copiar desnudos del natural, pero los prejuicios continúan instalados en la sociedad. Así, vemos que las escuelas de arte están gestionadas por hombres, los críticos de renombre son hombres y los jurados de los concursos los componen hombres, lo

que significa que la situación no ha cambiado mucho. Muestra de ello es que el célebre fotógrafo Alfred Stieglitz debe defender el trabajo de su esposa, la pintora *Georgia O'Keeffe*, durante la presentación de una exposición de su obra.

*Camille Claudel* (1864-1943). Francia. Escultora. Estudió en la academia Colarossi y trabajó en el taller de Alfred Boucher y en el de Rodin. Aunque a este taller llega con un estilo definido, la mayor parte de su obra ha sido atribuida a este escultor.

*Susane Valadon* (1865-1938). Francia. Pintora impresionista. Fue la primera mujer que administró la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

*Kathe Kollwits* (1867-1945). Prusia. Realizó dibujo, grabado y escultura. Expresionista. Su arte era de un alto contenido social.

*Natalia Goncharova* (1881-1962). Rusia. Junto a su marido Mikhail Larionov desarrolló el rayonismo y ambos fueron los padres del avant-garde ruso pre-revolucionario.

*Sonia Delaunay* (1885-1979). Ucrania. Perteneció al Orfismo. Se convirtió en la primera mujer que vio en vida sus cuadros expuestos en el Louvre.

*Támara de Lempicka* (1898-1980). Varsovia. Participó con éxito en la primera exposición de *Art Deco* en París.

### *Siglo XX*

Magdalena del Carmen *Frida Kahlo* Calderón (1907-1954). México. Su temática se caracteriza por ser popular y autobiográfica; su personalidad, por su profundo sentido de la independencia y la rebeldía ante los hábitos sociales y morales ordinarios.



Rafaela, Támara de Lempicka

**Deborah Arango** (1907-2005). Colombia. Pintora expresionista. Se desempeñó como profesora en el Instituto de Bellas Artes de Medellín. Fue la primera mujer que pintó desnudos en su país, lo que ocasionó gran controversia. Representar importantes políticos como animales le valió la censura.

A partir de los años sesenta, con la consolidación del movimiento feminista y la lucha por los derechos de la mujer, se empiezan a realizar estudios que van sacando de las sombras a mujeres artistas, algunas de las cuales habían gozado de gran éxito en su época. En 1989, en Nueva York, se realiza una acción llevada a cabo por el grupo de activistas feministas **Guerrilla Girls** con carteles donde se leía:

¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum? Menos del 5% de los artistas de la Sección de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos.

### Conclusión

En todos los tiempos las mujeres han asumido un papel cultural particular que ha ido cambiando de acuerdo con factores históricos, costumbres y tradiciones sociales. Tal vez nunca se sabrá el verdadero alcance de su labor. Lo que se puede asegurar es que hasta hace cincuenta años la mujer ha estado invisibilizada en los textos de arte.

La historia del arte necesita una nueva mirada, otra historia, con perspectiva diferente, con pensamiento crítico y flexible. Teniendo en cuenta que las explicaciones de los procesos históricos pueden modificarse total o parcialmente en la medida en que avanzan investigaciones que ponen al descubierto documentos o acontecimientos ignorados hasta hoy, y aunque en términos generales las condiciones de las mujeres han mejorado y están más presentes que nunca en el campo del arte, aún queda mucho camino por recorrer.

### Bibliografía

- Arana, María José. (2002) Recuperando la historia. <http://www.patrociniodemaria.com/image/mujeres%20en%20la%20historia.pdf>
- Arribas Pérez, Carmelo (2007). Ilustres y desconocidas. Badajoz: Instituto de la Mujer de Extremadura. [http://www.migualdad.es/mujer/servicios/centro\\_documentacion/docs/Octubre\\_08\\_Novedades.pdf](http://www.migualdad.es/mujer/servicios/centro_documentacion/docs/Octubre_08_Novedades.pdf).
- Chiara, Frugoni. (419-472). La mujer en las imágenes, la mujer imaginada. En DUBY, Georges y Perrot, Michelle (Dir) (1991). Historias de las Mujeres en Occidente Tomo 2. España: Ediciones Taurus.
- Efland, Arthur D. (2002). Una historia de la educación del arte. Paidós Iberica S.A.
- García, Ángeles. (1992). Una mirada de mujer: La historia de otra marginación en el arte. Chile : La Epoca. <http://www.mujereshoy.com/secciones/166.shtml>
- Montero, Rosa. (2003) Historias de mujeres. España: Santillana ediciones generales,S.L. [http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/obra\\_mujeres.htm](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/obra_mujeres.htm)
- Poggi, Claudia, Santini Marini, Tavarini Luciana y Manguezzi Laura. (2000). Libres para ser-Mujeres creadoras de cultura en la Europa Medieval. Narcea S.A. ediciones.
- Pollock, Griselda y Parker, Rozsika. (1981). Old Mistresses: Women, art and ideology, London: Routledge & Kegan. <http://catalogue.nla.gov.au/Record/144865>
- Portugal, Ana María. (2002). Hacer memoria. En Iriarte, María Elvira y Ortega, Eliana (ed). Espejos que dejan ver: Mujeres en las artes visuales latinoamericanas. Ediciones de las Mujeres N° 33, Santiago de Chile: Isis Internacional. <http://www.mujereshoy.com/secciones/166.shtml>
- Varela Rodríguez, Maria Elisa y Vinyolis Vidal, Teresa. (s.f). Sembrando luces y colores: Las huellas de algunas artistas medievales. Publicado en *Catalunya Romànica*, vol. 1, p. 143-144. <http://www.ub.edu/duida/diferencia/html/es/imprimible13.html>

# *El latir metafísico* de mi pintura

CÉSAR SANTAFÉ\*



*El circo y el cubismo cinético 1.* César Santafé

\* Licenciado en Educación Artística de la Universidad Cenda de Cali.  
Profesor en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura de Cali.

Quiero compartir con ustedes una idea que acompaña mi pintura, en la que habito y en la que doy prueba de existencia. Precisamente cuando respiro rítmicamente haciendo contrapeso al reino de lo visible, puedo creer que en la pintura tiene lugar el dominio de algo más extenso que libera mi imaginación cuando deformed las cosas, es decir, la auténtica poesía que no sólo recoge los rasgos verdaderos, sino que es algo más elevado que la realidad misma, tal como se ofrece a nuestros sentidos.

Los ojos. ¿De qué me sirven en el desierto de interpretación del mundo, si mi mirada se reduce a no poder hacer visible lo invisible? ¿Cómo puedo sospechar lo que anhelo en esta incapacidad retiniana? Debo apelar, entonces, a mi libertad ¡Yo lo sé!; pero cuán difícil es apartar

suavemente la necesidad de apariencia que seduce mi retina para crear formas extrañas que ya no deseen mis deseos. Si el arte no ofrece una verdad en el mundo del conocimiento, ¿de qué le sirve a un navegante conocer el

análisis químico del agua en la mitad de una tormenta peligrosa? Pues por lo mismo, en el proceso subjetivo de pintar se configura un mundo de lo sensible que escapa a los ojos y al mundo de la razón.

Acudo a mi sensibilidad profunda, que me anima a salpicar con colores la nada, a agujerear el lienzo con pinceladas infinitas, a succionar el aire de lugares llenos de esperanza, a fatigar y a deshonorar las formas de la angustia. Adopto una ventaja que pretendo de mi dominio y estoy lleno a azucar con mis manos, en el arduo esfuerzo de mi propia imaginación, las calderas superiores del espíritu. Me aparto de la individualidad de cada cosa viva; me separo, abstraigo, y distingo de esta manera la esencia de lo que veo: la pintura me concede tomarla como asunto.

La razón brinda al hombre de la historia la ventaja de aspirar a grados superiores del espíritu, encontrar formas para expresarse y el mundo acude a alguna forma bella para dar cuenta de esa idea. No obstante, no percibimos en el mundo actual la indagación sobre la esencia del individuo unida a su estado de existencia. Muy pocos hombres pregonan el resurgimiento del espíritu, y en la profanación hemos desesperado de la religión de la belleza. ¿Qué aprendizaje hemos logrado extraer del aspecto más acabado de las esculturas griegas, de los dioses del Olimpo que hoy cloquean y de sus rasgos de arte bello que no quedaron en vacío insignificante?

Si en el hombre está "el abismo más hondo y el más alto cielo",<sup>1</sup> en nuestra existencia está la filosofía de la razón que funda el ideal de



*El circo y el cubismo cinético 2. César Santafé*

la fuerza negativa<sup>2</sup> y establece al hombre como la negación que toma el poder. La Idea platónica, la Cosa en Sí kantiana, el Espíritu hegeliano, la Sabiduría hindú... son ideas todas que separan al hombre de la naturaleza, y todas tienen en común que muestran la existencia como una perversión.<sup>3</sup> Aunque nada malo puede proceder del saber, en nombre del espíritu hemos asesinado a Dios, al hombre, al arte y a la pintura. Ni siquiera una forma bella nos basta. ¡Sólo nos resta el planeta!

Enseño la pintura como testimonio de un misterioso sentido del mundo. Porque pintar es respirar en la virtualidad de mi propio espacio

1 Heidegger, Martin: "El hombre no debe ser concebido como aquel ser viviente dotado de razón, que vagabundea por un planeta y que puede ser analizado en sus partes constitutivas, sino como aquel ente que es en sí mismo el más profundo abismo del ser y a la vez el cielo más alto". Cfr. Schelling y la Libertad Humana, Ed. Monte Ávila, 2ª edición corregida, 1996, p. 165.

2 La filosofía de la negatividad de Hegel se fundamenta en un proceso de superación de un sujeto que piensa un objeto, los cuales pueden superarse a sí mismos mediante la dialéctica de la negación.

3 G.W.F. Hegel nos dice que en el estado primitivo de la humanidad el hombre no se representaba a Dios, y la reflexión posterior desde la filosofía griega crea un desgarramiento de la unidad que había entre el hombre y la naturaleza. Anteriormente existía un estado de perfección de sabiduría y de conocimientos expresado en esa unidad, que luego fue disociado por la representación de la idea. Ese mundo del Ser-Ahí pasa a ser un mundo del Ser-Para-Sí en donde se ejercita una contradicción en la forma de concepto, pues la intuición no violentada se transforma en idea y, por tanto, la realidad efectiva es desplazada al pasado o al futuro. "La conciencia empírica es un saber acerca de lo finito; lo que es en sí (es) lo interior de esta cáscara". Cfr. G.W.F. Hegel, Lecciones Sobre Filosofía de la Religión, Ed. Alianza Universal, Madrid, 1987, p. 139.

*Enseño la pintura  
como testimonio de  
un misterioso sentido  
del mundo. Porque  
pintar es respirar  
en la virtualidad de  
mi propio espacio  
interior.*

4 Esta frase es extractada de los cuatro primeros párrafos de la primera parte de la novela *Lolita* de Vladimir Navokov, quien justifica en el prólogo lo ofensivo de su libro como sinónimo de lo insólito. Lo insólito será la profundización del impulso de muerte en el inconsciente del lector, puesto que incluso el Eros está subordinado a ella. Lo ofensivo habrá de ser, sin duda, que nosotros, varones adultos, sintamos afinidad con el espíritu desesperado de "H.H.", un viudo de raza blanca que con su "violín armonioso" seduce a Lolita. De psicópata competente conjura en nosotros una ternura hacia Lolita, lo que evidencia la naturaleza misma de la obra de arte, una sorpresa más o menos alarmante.

5 Beda Alleman considera que la crítica estilística alemana coloca en alta estima el ritmo como elemento principal del poema; desde el punto de vista de la estética heideggeriana el ritmo pone de manifiesto el sentir que el hombre anhela y, por tanto, es una manera genuina de aproximarse a la historia genuina del Ser.

6 En contraposición a mi necesidad pictórica de apelar al Eros en el sentido de la pulsión de vida, Jean Baudrillard cuestiona el Eros sublimado como equilibrio de la agresividad, porque ve en él un nuevo mito de la acumulación y de la producción, pues el inconsciente erótico se ha transformado en una ley de valor económico que obstruye la liberación de lo simbólico, e incluso obliga al deseo a perder totalmente el acceso a lo simbólico. Para este filósofo, la vida es un matiz de la muerte, y debido a que el código genético no conoce de muerte porque se transmite invariable más allá del destino, considera la pulsión de muerte una energía de ruptura individual, de intensa liberación del sujeto. Por esta razón, abolir la muerte es un fantasma racionalista, es un sistema que obliga a vivir y a capitalizar la vida y a frenar la tendencia de la muerte como ETERNO proceso del deseo. En este sentido, no hay diferencia para Baudrillard entre la superación formal y racionalista de Hegel, la angustia de la muerte como prueba de verdad en Heidegger, la inmortalidad del hombre genérico más allá de la historia en el comunismo y la dialéctica cristiana de la muerte. "Eros pone a servir la agresividad sublimada a sus fines y, en el movimiento del devenir (de la economía política igualmente) la muerte es destilada como negatividad en dosis homeopáticas. Incluso las filosofías modernas del ser-para-la—muerte revocan esta tendencia" (esa tendencia del desafío simbólico en donde la muerte significa y adquiere fuerza de signo - la aclaración es mía, C.S.): "La muerte sirve en ellas de envite trágico al sujeto, sella su absurda libertad. Con Freud es completamente diferente. No hay sublimación, ni siquiera trágica; no hay dialéctica posible con el impulso de muerte". Cfr. Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la Muerte*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1992, p. 172-173.

interior, es recoger el aire de lugares que antaño fueron míos, es buscar el equilibrio frente al desequilibrio que causa la incierta zozobra. En el artificio de una pincelada espontánea realizo el descabello del animal sin forma, alumbro el laberinto del Minotauro, y quien me diga que la nariz de los rostros verdaderos respira mejor que la nariz del David de Miguel Ángel es porque no ha sabido respirar en la razón vital de mi pintura.

Mi cuerpo se aclimata a la naturaleza que da acceso al mundo. Es interpretación de un eco lejano de algo que ya no fue, es el sentido que reconoce la triste presión de la carne. En el paroxismo de la muerte filosófica de la pintura no he podido encontrar un sustituto, una palpación, un anhelo que restituya la liberación del sujeto; y frente a la respiración invisible del Ser-Para-la-Muerte he canjeado la metafísica de la angustia por la metafísica del impulso erótico.

Igual que se puede estimar el pecado de un escritor cuando se deja tentar por la aparición de un asesino en la inmediatez de la elaboración de un cuento fantástico, he de ser juzgado por la manera fácil como surgió en mí el tema erótico en la práctica pictórica. El Eros interpreta la pulsión de vida; apelo a la benevolencia de los espectadores que al rememorar el drama de sus fantasmas originarios descifran en la gramática compleja de mis imágenes visuales, la superación de su simple vida orgánica.

Acaricio todo lo que allí adivino; mi lengua, que descubre en el borde del paladar y de los dientes una sonrisa, también descubre en tu sonrisa

un tesoro extraviado, "la prueba número uno es lo que envidiaron los serafines de Poe, los errados, simples serafines de nobles alas. Mirad esta maraña de espinas".<sup>4</sup> He incorporado en mis punzantes pinturas eróticas el equilibrio ideal de mi experiencia sexual; he tentado la intrincada maraña de espinas presas en mi deseo y he sospechado la restitución de una ética existencial sustentada en la manifestación de un sentir original, de un ritmo.<sup>5</sup>

No es extraño, entonces, que para mi imaginación de pintor Salomé esté íntimamente unida, como forma activa del espíritu, a la cabeza del Bautista y represente una leve potencia para hacerme desear pintar con desenfreno la pasión que está más completamente metida en el cuerpo: la voluntad de vivir. La muerte de Juan y su decapitación, que lleva inscrita la danza de Salomé, implica la contemplación de una extraña mujer desarraigada. Lamento incorporar en dichas ideas la lucha de mi alma por salir de la sombra, puesto que pintar sobre el aspecto del goce también significa, de alguna manera, pintar sobre el aspecto trágico y lastimoso de su temporalidad.<sup>6</sup>

De Picasso cubista entendí de niño su caligrafía alucinada, sustraje su savia egipcia para jugar al jeroglífico. Aprendí a consagrar una vida, a restar la variación mística de los nueve mil millones nombres de Dios y ejercité la ambigüedad lingüística al alzar la máscara a lo que está oculto. En honor al maestro y en oposición a él aventuré mi pensamiento hasta la abolición de las funciones separadas de los planos cubistas y creé el cubismo cinético.

En relación con los antecedentes filosóficos de este descubrimiento, estudié la forma del cuerpo humano de acuerdo con un movimiento artístico que utilizó un estado de negación del objeto muy semejante al de la negación hegeliana: el cubismo. Este se caracterizó por habitar seres elásticos, autónomos de la atracción que ejerce en ellos la apariencia naturalista del objeto. Adicioné a este movimiento pictórico el cinetismo para realzar la parte espiritual del tema, creando así el cubismo cinético, en donde la apariencia de movimiento circular en el juego de planos de la estructura da como resultado la sensación de rotación sobre su propio eje central. Si tenemos en cuenta que el cubismo ejerció pocas veces el cinetismo en la superposición de planos y más bien fue un arte preocupado enteramente por la relación entre la disposición del objeto sólido y el espacio que lo contiene, podemos ver que la innovación del cubismo cinético fija la diferencia con respecto a los pintores anteriores en quienes el cuidado por la planimetría y la simultaneidad consistía en revelar procesos de existencia, mientras que en el movimiento circular el sistema remite a indagar la condición de esencia.

Más difícil aun imaginar un instante de presente encapsulado en este segundo, teñido de pasado y de porvenir como la lógica enseña; si en un desgarrar de ese segundo pudiéramos revelar un aspecto par-

*De Picasso cubista  
entendí de niño su  
caligrafía alucinada,  
sustraje su savia egipcia  
para jugar al jeroglífico.*

ticular y estático de existencia, ¡he ahí la pintura! Intuir la eternidad en todo aspecto de pasado y de futuro que hay en todo presente ha sido el objetivo de la filosofía. Entonces, en la pintura, la geometría sostenida por la perspectiva como sistema de representación no es una banalidad frente a la secreta esperanza de concebir el infinito, verbigracia, la ferviente creencia de todos los pintores de la historia. Tan sólo el tiempo en su indefinible, tan sólo el tiempo en su imponderable condición del ser y de la pintura logrará darle a ésta su continuidad en el espacio, metafísica de las paredes, memoria de los hombres.

La teoría de mi forma pictórica puede entenderse como una humanización de la sensibilidad que va en contra del solo sentido del placer. Esta pintura, que no parte de los presupuestos de la estética idealista alemana,<sup>7</sup> sí se comporta según los criterios de la filosofía sistemática cuando relaciona las cuestiones del arte con otros dominios de la vida espiritual. Demarca la facultad de mirar para compararla con el entendimiento, la razón y la voluntad, dando una imagen total del espíritu en su unidad interna, en su diversidad y peldaños.



*Arlequín*, tinta sobre papel.  
César Santafé

### **Bibliografía**

- Baudrillard, Jean. (1992). El intercambio simbólico y la muerte. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Hegel, G.W.F. (1987). Lecciones sobre Filosofía de la Religión, Madrid: Editorial Alianza Universal.
- Heidegger, Martín. (1996). Schelling y la Libertad Humana, 2ª edición corregida. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Navokov Vladimir, Lolita. (1983). Colombia: Editorial Oveja Negra.

<sup>7</sup> El idealismo ético de Fichte le quitaba al arte el lugar prominente en la filosofía que había concedido Kant en su *Crítica del juicio*.

# La milagrosa:

## Una noticia de lo mismo.

JULIO CÉSAR RUBIO GALLARDO\*

*Todos sabemos los  
siniestros momentos de  
nuestra vida cotidiana  
cuando echamos un  
vistazo a nuestra imagen  
y esa imagen no está  
mirándonos a nosotros*

SLAVOV ZIZEK



De las imágenes mediáticas del apenas iniciado siglo XXI en Colombia, la que merecerá un lugar en la posteridad es aquella que como en un filme de guerra patriótica norteamericana, narró y representó la Operación Jaque. Desde aquellas primeras imágenes borrosas de los helicópteros llegando con los liberados a una ciudad de los Llanos Orientales hasta ese gran despliegue en la ciudad de Bogotá lleno de carros de seguridad, periodistas y micrófonos abiertos a los relatos de los apenas liberados y uniformados de dignidad nacional. Entre ellos, Ingrid Betancourt, como símbolo de resistencia y patriotismo, encarnaba la historia de uno de los fenómenos

más complejos y condenables de nuestra guerra: el secuestro. Ingrid terminó siendo símbolo casi único de este fenómeno, así sean muchos los secuestrados; y su libro con las cartas a sus hijos junto a las imágenes de su condición dramática en la selva, señal de la precaria vida de una persona secuestrada. Una síntesis del insólito dramatismo humano de nuestra guerra sin nombre, de sus desafueros e historias cruzadas. Una imagen que ha rayado en la imaginaria religiosa o en el proselitismo político.

Pero ¿cuál es la fuerza social que dicha imagen encarnada por Ingrid Betancourt posee como relato de nuestra guerra e historia? ¿Qué se deja traslucir en ella cuando han sido los medios de comunicación los encargados de su edición-invencción pública? O, extendiendo las interrogantes, ¿cuáles son los sentidos históricos de las retóricas y poéticas que han usado muchos secuestrados para narrar públicamente sus dramas? Si bien la Operación Jaque ha sido y será un icono de la valerosa “malicia militar” para ganar la guerra, ella también es un relato histórico contemporáneo de

\* Licenciado en Ciencias Sociales, Especialista en Teorías, Métodos y Técnicas en Investigación Social y Magíster en Educación de la Universidad del Valle. Docente Depto Geografía Universidad del Valle. Coordinador Grupo de Investigación en Identidades y Sujetos Sociales Universidad Pontificia Bolivariana, Palmira. Integrante del Grupo de Investigación Interinstitucional PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer

nuestro país –y hace parte de él–, muy centrado en la guerra y sus consecuencias, que ha tenido como uno de sus rasgos de producción pública el hecho o acto de que son las víctimas del secuestro y sus narraciones autobiográficas de esos acontecimientos, lo que está hilvanando una interpretación de nuestro presente. Sin olvidar las versiones de aquellas personas que siendo lugartenientes de narco-trafficantes, abogados de mafiosos, informantes de instituciones de seguridad nacional e internacional, o esposas y amantes de capos han ayudado a configurar dicho relato histórico ahora tan “iluminado” por las telenovelas el Cartel de los Sapos o Inversiones ABC.

Estas narraciones y autobiografías, haciendo uso de un *estilo estético* periodístico y en ocasiones literario o de telenovela, ponen a circular en un *boom* editorial de la vida de los secuestrados, para el caso que nos ocupa, versiones-interpretaciones-maneras de comprender el conflicto que padecemos y

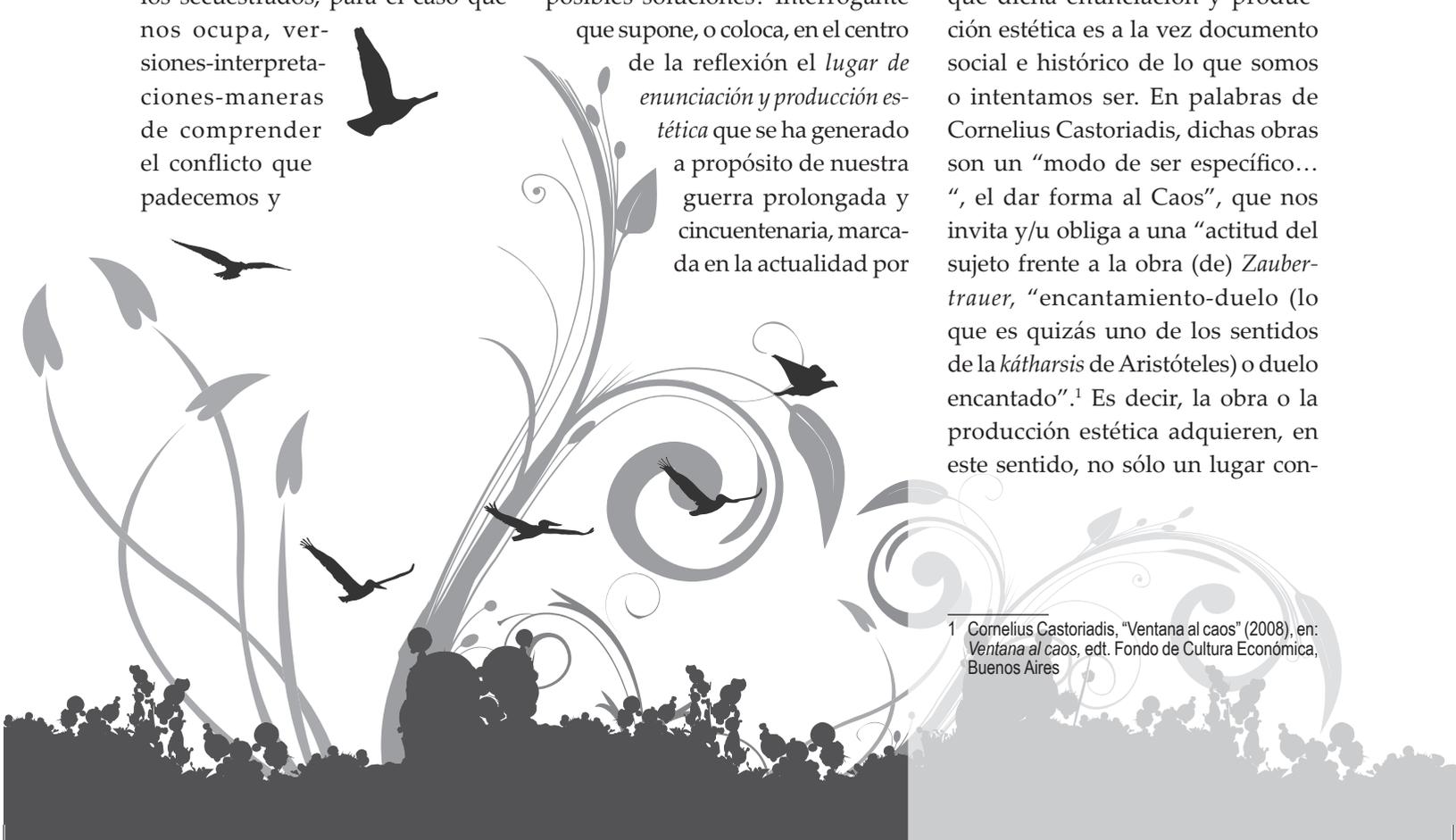
vivimos, lo cual es significativo para la memoria del país y de las víctimas mismas. De lo anterior llama la atención el *uso estético* para narrar dichas historias autobiográficas, que ligadas a otras obras, estilos o formatos, como el cine, amplían la interpretación de aquello que nos acontece. Debe entenderse que dicha producción guarda un sentido o sentidos profundos, no sólo de quienes las elaboran, sino de quienes deciden apreciarlas o se ven interpelados por aquello que comunican metafóricamente al hacerse públicas y en el mercado audiovisual, lo cual abre un espectro de preguntas e inquietudes relacionadas con el lugar de la producción estética y el conflicto que vive el país. En términos más generales y volviendo a la preguntas, ¿cuáles son los regímenes de representación estética que están hablando de esta historia, sus traumas y/o posibles soluciones? Interrogante que supone, o coloca, en el centro

de la reflexión el *lugar de enunciación y producción estética* que se ha generado a propósito de nuestra guerra prolongada y cincuentenaria, marcada en la actualidad por

una diversidad de producciones literarias y cinematográficas, incluidos los libros de los/as ex -secuestrados/as, que han empezado a configurar relatos o narrativas de la historia del país. Narrativas que hacen de lo biográfico su lugar de enunciación y acuden a cierto estilo literario como retórica.

Podría pensarse que esta explosión de narrativas biográficas sobre el conflicto abre, desde sus versiones de él, otra manera de contar y otra lectura de los acontecimientos, que siendo legítimas para sus escritores no se escapan de una mirada más global y estructural de su contexto histórico de enunciación. Y es en ese cruce de lo biográfico, como prosaica de la guerra, y en aquellas determinantes sociohistóricas donde aparecen las preguntas inicialmente planteadas; en este caso particular, sobre una producción cinematográfica: *La Milagrosa*. Ello entendiendo que dicha enunciación y producción estética es a la vez documento social e histórico de lo que somos o intentamos ser. En palabras de Cornelius Castoriadis, dichas obras son un “modo de ser específico...”, el dar forma al Caos”, que nos invita y/u obliga a una “actitud del sujeto frente a la obra (de) *Zaubertrauer*, “encantamiento-duelo (lo que es quizás uno de los sentidos de la *kátharsis* de Aristóteles) o duelo encantado”.<sup>1</sup> Es decir, la obra o la producción estética adquieren, en este sentido, no sólo un lugar con-

<sup>1</sup> Cornelius Castoriadis, “Ventana al caos” (2008), en: *Ventana al caos*, edt. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires



*Es decir, la obra o la producción estética adquieren, en este sentido, no sólo un lugar contemplativo o neutral, sino otro de profunda interpelación subjetiva y cultural. Es la obra, la que ella sea, una aesthesis de su tiempo.*



templativo o neutral, sino otro de profunda *interpelación* subjetiva y cultural. Es la obra, la que ella sea, una *aesthesis* de su tiempo.

### *Notas de guerra*

Todo el despliegue que giró en torno a la Operación Jaque y los posteriores reportes de los liberados, muchos centrados en la persona de Ingrid Betancourt, dejaban ver el triunfo del ejército colombiano sobre la guerrilla y el secuestro, pero un asunto seguía interesando a pesar de los múltiples relatos, libros y declaraciones de los secuestrados en dicha operación militar, y de otras personas que lo han hecho en libros, cartas o entrevistas televisadas: cómo es la vida de un secuestrado, cuáles sus condiciones físicas, psicológicas y humanas. Se podría decir que las declaraciones que se conocen hablan por sí solas, o la mismas fotografías o videos como prueba de supervivencia, o el drama de las familias. Esas son las evidencias que nos hablan de ese mundo sórdido e inhumano. Pero entonces ¿por qué Rafa Lara decide emprender la aventura cinematográfica de realizar la película *La Milagrosa*? ¿Cuáles son esos elementos que dicha produc-

ción ofrece como una forma de recrear o re-significar dicho fenómeno de la guerra? *La Milagrosa*, película que narra la situación de un secuestrado en cautiverio, fue anunciada como casi toda película: la gran producción. A la postre terminó siendo una noticia de lo mismo.

Ello porque pensar e intentar adentrarse en el mundo subjetivo del drama del se-

cuestro es, por obvias razones de condición humana, adentrarse en una situación en la cual el sujeto es minimizado psicológica y físicamente, que de manera clara la película lo deja ver e incluso lo lleva al extremo con el retrato de las cadenas sobre los secuestrados, el aspecto físico demacrado y sucio, los insultos, el castigo convertido en tortura al tirar en un hueco al plagiado, exponerlo por varios días a soles inclementes, y lluvias agresivas, proporcionarle comidas deshonrosas y prácticamente obligarlo a hacer sus necesidades fisiológicas en ese "hoyo", con toda la degradación de lo humano que supone. Si bien estas imágenes son, se dirá, poca cosa comparada con las atrocidades que se han visto en las pruebas de supervivencia y los relatos de algunos secuestrados, la trama termina por reproducir una interpretación de la guerra colombiana reducida a una barbarie sin sentido, sin razones y sin sujetos con intereses, ideologías o motivos que los animen. Excepto la venganza cruel, la desigualdad social hecha odio, la guerra convertida en fanatismo de unos contra otros. Si bien es cierto el hilo dramático de la película es la angustia del secues-

tro, sobre todo su inhumanidad, la representación de la guerra que padece nuestro país queda reducida a hechos que ensombrecen u ocultan la complejidad que muchos analistas han reconocido, tras entender que el secuestro no es explicable sin la guerra misma.

De ahí que las siguientes ideas, a propósito de la película *La Milagrosa*, pretenden ubicar tres narrativas sobre el conflicto colombiano que merecen una re-lectura y re-escritura con el ánimo de complejizar su interpretación e intentar romper cierto sentido común que hace de la película una repetición de dicho sentido común, y obtura otra posible interpretación. Quizás insistiendo en la tesis de que si bien es inhumano el secuestro, la guerra o confrontación misma no es reducible a dicho acto, aun en su magnificencia deplorable y en la necesidad de su erradicación, esto es indiscutible, pero la cuestión sub-textual o subpolítica<sup>2</sup> es que la obra se expone por la representación de la guerra. No se trata de un análisis cinematográfico o estético; es un acto de interpelación de lo que ella sugiere.

Entonces, el primer sentido común es la interpretación *vengativa* que se hace de los sujetos que deciden ingresar en la guerrilla como retaliación –irracional– contra paramilitares/militares, que masacran a sus familias en el campo colombiano. Luego, adoctrinados, se lanzan a la guerra sin horizontes de acción política. Una elección e incorporación, además obligada por la guerrilla, que busca la ven-

ganza y es la encarnación de un ánimo vengativo contra la sociedad colombiana pudiente –“los riquitos de la ciudad”–. Aquí se entrecruza la llamada lucha de clases sociales, no como una confrontación socioeconómica sino como odio tramitado en venganza. Así, nuestra guerra y por tanto el secuestro se reducen a lógicas retaliativas, viscerales y vacías de cualquier tinte político mas no ideológico. Las menciones a cualquier dilema o confrontación distinta a lo vengativo son meros adornos del guión y no una puesta en contexto histórico de la guerra.

Se dirá que esa es la guerra que tenemos y que los guerreros –antes insurgencias, guerrillas o movimientos de liberación– han quedado atrapados en una pragmática instrumental, producto del narcotráfico o cierto *modus vivendi* naturalizado, que abandonó todo horizonte político en su proyecto. Pero quizá se tenga que hacer una pregunta de mayor profundidad sobre nuestra guerra, una pregunta que necesariamente atraviesa cualquier producción estética que intente interpretarla o recrearla: ¿qué razones sociohistóricas han permitido que esta guerra haya durado tanto tiempo y sus actores permanezcan como interlocutores de una posible salida negociada o armada de ella? Nuestra guerra y sus actores –no solo insurgencias y paramilitares– no están atrapados o lo han estado en una irracionalidad o patología de la “cultura de la violencia” –la venganza como principio fundador–, sino en batallas socioeconómicas, políticas e ideológicas que merecen reconocerse en la era del terrorismo absoluto. Un detalle que sirve de ejemplo para señalar la com-

<sup>2</sup> Ulrich Beck,

*Ruralizar la guerra nacional, en la película señala y hace visibles unos actores que al parecer han agenciado y son motor del drama, pero esconde que ese mismo mundo rural no solo produce sujetos guerreros, sino uno de los conflictos históricos y estructurales que motiva muchas preguntas para un futuro de paz en Colombia: la propiedad de la tierra.*

plejidad de la guerra, y no un reduccionismo que la agudiza, ha sido la misma *lógica de diálogo y negociación* que muchos gobiernos –incluido el actual– han querido entablar con las insurgencias: cuando hacen lo que él quisiera, son de carácter político, tienen tal carácter, pero cuando se distancian, son terroristas de una barbarie armada. Expresan un juego político y no patologías.<sup>3</sup>

Un segundo hecho que deja cierta preocupación en la historia es el origen de los guerreros, de los miembros de la insurgencia en Colombia, que tienen en la película dos rasgos sobresalientes: el primero, su condición de campesinos y víctimas de la guerra –para luego ser victimarios de otros–; segundo, cierta *ruralización* del conflicto. Es evidente que los secuestrados son ciudadanos, pero no es urbana la manera en la cual se narra el espacio de la confrontación; incluso se separa cierta seguridad urbana versus inseguridad rural, que se agrega a una representación de inocencia culposa de los niños campesinos socializados en la guerra y en las insurgencias –no existe otro camino–, lo cual desemboca en la transmisión de los odios heredados. No existe una socialización política en la trama del filme, sino que deja abierta la interpretación de una exclusiva dinámica de la guerra armada como configuración de las identidades de aquellos campesinos –niños o jóvenes– que por las circunstancias de la confrontación han quedado atrapados en ella. Es cierto que la lógica armada en las últimas dos décadas ha sido central, por encima de la política, pero ello no ha de ocultar ciertas tramas grupales e históricas

de afectos, complicidades o “formas de ser” que han garantizado que estas guerrillas persistan. Continuar insistiendo en el gran demonio manipulador oculta la complejidad de dicho actor como creación social, lo cual no implica evadir una crítica de su accionar.

Igual, para ser una película que quiere mostrarnos la guerra de los años ochenta en adelante carece de una mención a las racionalidades políticas e ideológicas que se movilizaron en ese periodo en la nación –los datos de movilizaciones sociales, propuestas políticas distintas al bipartidismo y demandas sociales de diferentes sectores de la sociedad son significativas–, lo cual habría permitido un marco de interpretación más amplio de los hechos. Porque no sólo el fenómeno del narcotráfico explica este momento histórico, y mucho menos que las incorporaciones insurgentes sean de campesinos violentados y luego seres vengativos producto de sus sufrimientos. Ruralizar la guerra nacional, en la película señala y hace visibles unos actores que al parecer han agenciado y son motor del drama, pero esconde que ese mismo mundo rural no solo produce sujetos guerreros, sino uno de los conflictos históricos y estructurales que motiva muchas preguntas para un futuro de paz en Colombia: la propiedad de la tierra. Y en eso los directamente afectados han sido los campesinos, los indígenas y las comunidades afrocolombianas. En estas épocas de la Ley de Justicia y Paz hemos evidenciado que la guerra ha estado directamente ligada a una racionalidad –lo que se ha llamado contra-reforma agraria– en

<sup>3</sup> Otra lectura, interpretación y puesta en escena de las lógicas de la guerra se pueden hallar en la película *Golpe de Estado*. En juego con la metáfora del fútbol obtura o hace una *époje* de la confrontación, banalizan como crítica de su degradación, pero señala otra manera su tramitación y los actores que en ella participan. Indica quizás que una forma de no reproducir su lógica bélica y guerrera es burlándose de ella como contra-discurso y representación otra de lo que puede ser.

Instituto Popular de Cultura - Cali

términos de economía política por parte de los paramilitares/militares a la hora de administrar la confrontación. Pero es una racionalidad que tiende a esconderse o mirarse, según el *zoom* de la cámara con la cual se quiera filmar.

El tercer hecho que llama la atención es el personaje del jefe guerrillero –el Chino–, viva encarnación de una diversidad de “patologías” sociales y humanas dignas del peor dictamen. Sin pretender defender lo indefendible, me parece que metaforizar a los jefes insurgentes y por tanto a la guerrilla en su representación política a través de un psicópata, fumador comunista, violador de mujeres guerrilleras –¿compañeras?– y pequeño dictador de frente guerrillero termina abandonado una de las reflexiones más delicadas y serías de nuestra guerra: ¿quiénes son estos líderes guerrilleros empecinados en su confrontación?, ¿qué los motiva o anima en este afán?, ¿acaso su poder es tal que hipnotizan y usan a sus compañeros de gesta?, ¿son meros personajes enfermos que han terminado invadiendo como virus a sus cercanos y a veces al mundo? Quizá el Chino sea solo una metáfora exagerada de los comandantes guerrilleros, pero dicha exageración oculta la complejidad, la racionalidad y los perfiles ideológicos que estos personajes de verdad poseen; ocultamiento que termina siendo una de las talanqueras de los procesos de diálogo y negociación, porque al continuar insistiendo en la consigna que dice que se está negociando con “enfermos”, “personajes patológicos” al borde locura, o locos ya, es un sinsentido político. La consigna de no negociar con terroristas

tiene como uno de los telones de fondo esta interpretación.

Es necesario, sin embargo, advertir que estas formas de nominar o nombrar al adversario es una función central de la guerra que tiene como propósito inventar y administrar una imagen –para ganar y eliminar– del Otro. Función legitimada en la confrontación, pero sumamente

*Se dirá que esa es la guerra que  
tenemos y que los guerreros –antes  
insurgencias, guerrillas o movimientos  
de liberación– han quedado atrapados  
en una pragmática instrumental,  
producto del narcotráfico o cierto  
modus vivendi naturalizado, que  
abandonó todo horizonte político en su  
proyecto.*

*Por ello, hemos de preguntarnos cuáles son las representaciones estéticas que estamos dejando como memoria histórica de ésta, nuestra guerra. No como una excesiva y agobiante hermenéutica exacerbada de la producción estética, y sí como un espacio para dialogar de aquello que nos acontece.*

delicada a la hora de intentar trazar una acción comprensiva de ella por cuanto el uso de las palabras, las imágenes y la trama histórica misma de la película –que nos habla de estos sujetos– encuadra y naturaliza una interpretación posible de los hechos, en un momento donde la polarización sociopolítica del país no deja margen para múltiples miradas. Es cierto que el secuestrado se merezca esa imagen de su secuestrador, pero aun así ello no supone la reducción de la guerra misma a esa lógica y dejar las cosas “a lo que Dios quiera” –como dice el padre del secuestrado al representante del Ejército cuando se emprende el rescate militar en la película–, que obviamente, como en la película norteamericana *Daño colateral* y de una muy buena escena de acción en términos técnicos, deja el mensaje de que es una saludable y eficaz solución este tipo de rescates: depender de la mano de un dios todopoderoso, sin mediar otras opciones.

Pero otra pregunta que surge de este final, no tan feliz para el secuestrado, es insistir en la relación entre guerra y secuestro, en el sentido –reconociendo lo necesario y prioritario de la liberación de todas las personas que lo padecen– de si ello ayuda a resolver en determinada escala la confrontación, sobre todo por la forma como se invita a hacerlo. Esto por dos razones. Uno, porque las experiencias exitosas de este tipo de formas de solución del problema no abundan en su eficacia; dos, porque se ahonda en un imaginario social que indica que la solución armada y divina a esta guerra nuestra es casi la única posible. Vale recordar aquella frase de Paul Virilio –“el cine es ponerle al

ojo un uniforme”<sup>4</sup>– como advertencia y sospecha de las producciones cinematográficas o de otras estéticas en un contexto sociohistórico que requiere con urgencia no sólo de diálogos políticos formales, sino de narrativas, lenguajes, sensibilidades y de una(as) *aisthesis* que simbolicen el drama nacional.

### *Coda*

Lo anterior no es una reivindicación del acto del secuestro, como se podría tratar de interpretar, sino un llamado de atención sobre el tipo de representaciones estéticas que narran o hablan de esta guerra nuestra. Un camino que tiende a des-complejizar esta historia es inventarle y encasillarla en una sola interpretación y nominación que como toda representación de la realidad está atravesada por procesos de selección, ocultamiento, énfasis y silencios; situación normal a la hora de la producción estética, académica o política, pero no infalible a la emergencia de contra-argumentos o a la interpelación de su mensaje público. De ahí que el guión y la producción cinematográfica en su conjunto, además de ser una muy buena película en términos técnicos, merezca un espacio para su discusión. Debe reconocerse, eso sí, que dichas producciones expresan lo que David Slater ha llamado *luchas de interpretaciones* o *batallas de representaciones* de esta realidad conflictiva.<sup>5</sup>

Estas y otras batallas que no son exclusivamente del orden político o militar evidente, sino, y de manera importante, de cómo es puesta en escena, cantada, pintada o teatralizada como dispositivo de interpretación de la historia. Por ello, en un tono

<sup>4</sup> Paul Virilio (2001), *El procedimiento silencio*, ed. Paidós, México.

<sup>5</sup> David Slater (2001), “Repensar la espacialidad de los movimientos sociales: fronteras, cultura y política en la era global”, en: *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, ed. Taurus, Ichan,

crítico de aquello que la película sugiere, no con un ánimo de censura de la historia contada, valdría la pena insistir en una invitación que hizo Alan Badiou a propósito del arte contemporáneo y de su capacidad de expansión y circulación: "Todo arte y todo pensamiento está perdido si aceptamos este permiso para consumir, comunicar y para disfrutar. Deberíamos convertirnos en despiadados censores de nosotros mismos".<sup>6</sup> Entendido que dicho *acto despiadado* es una obligación ética y política en la comprensión, opinión y participación en opciones que busquen encontrarle o imaginar otro rumbo a la inercia de la historia. Por ello, hemos de preguntarnos cuáles son las representaciones estéticas que estamos dejando como memoria histórica de ésta, nuestra guerra. No como una excesiva y agobiante hermenéutica exacerbada de la producción estética, y sí como un espacio para dialogar de aquello que nos acontece.

Lo anterior indica que hablar o representar la guerra que padecemos, sin pensarlo en ocasiones, supone asumir una batalla de interpretaciones o versiones –y enfrentarse a ella– que las producciones estéticas o académicas puedan ampliar en interpretación y no limitarse a reproducir lugares comunes o ideologizados, que construyen un embudo inter-

pretativo que puede desembocar –lo cual no se espera– en la expansión de la guerra por otros medios. Ahora bien, no se trata de elaborar una representación "políticamente correcta", sino de intentar agrietar los regímenes de interpretación que la misma política de guerra ha impuesto como relato único y legítimo del actor que sea; tampoco es censurar las producciones y sus esquemas de interpretación y puestas en escena. La invitación es a explorar la polifonía posible, sub-textual y entramada que ellas sugieren o pudiésemos identificar en el acto de gozarlas.

### **Bibliografía**

- Castoriadis, Cornelius. (2008). Ventana al caos. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Slater, David. (2001). Repensar la espacialidad de los movimientos sociales: Fronteras, cultura y política en la era global. En: Política cultural y cultura política: Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. Ichan: Editorial Taurus.
- Virilio, Paul. (2001). El procedimiento silencio. México: Editorial Paidós.
- Zizev, Slavov. (2004). Un alegato por la violencia ética. En: Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires. Argentina: Editorial Paidós.

<sup>6</sup> Slavov Zizev (2004), "Un alegato por la violencia ética", en: *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*, ed. Paidós, Argentina

# Los muchachos en el pasado<sup>1</sup>

Sobre los olvidos generacionales y las sensibilidades negadas en la ciudad<sup>2</sup>

JESÚS DARÍO GONZÁLEZ BOLAÑOS\*

*“Cali es una ciudad que espera, pero que no les abre la puerta a los desesperados”*

ANDRÉS CAICEDO



Jóvenes proceso parces 1994-1995

<sup>1</sup> Buena parte del relato que estructura este texto fue producido en *Maestra vida, relatos del mundo parvero*, publicado por la fundación Ciudad Abierta, en referencia a la sistematización de la experiencia de varios profesionales jóvenes vinculados al programa Parces, una iniciativa del municipio de Cali, Colombia, para intervenir en los escenarios de conflictividad de los sectores populares entre los años de 1994 y 1996.

<sup>2</sup> Al asumir la rememoración de la experiencia del conflicto juvenil en Aguablanca en los años noventa, se hace especial recordación de los jóvenes muertos y de los sobrevivientes de las bandas: El Pozo, el Muro, la Comuna, la Comoepal y La Estrella de la comuna 14 de Santiago de Cali; todos ellos principales actores del drama de la juventud popular que a nuestro pesar no cesa de reeditarse cotidianamente. Por supuesto este relato es principalmente de ellos. Se construyó con una mujer que los vio crecer, gozar y padecer la vida en Aguablanca. La reflexión aquí consignada está hecha en su honor; con mucho afecto...

\* Trabajador social, Especialista en Comunicación y Cultura y en Pensamiento Político Contemporáneo de la Universidad del Valle. Asesor de participación ciudadana de la Alcaldía de Cali. Integrante grupo de investigación PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer.

## Rememorando sospechas

Si se hace seguimiento a las principales fuentes de visibilidad pública en prensa y noticieros respecto a las problemáticas de la ciudad Latinoamericana, emerge entre los primeros renglones la juventud ligada a escenarios de violencia y agresividad.

Llama también la atención cómo la lectura convencional que se pre-

senta en los más conocidos diarios y noticieros de las capitales de América Latina sobre la pugnacidad de nuestras juventudes está marcada por un fuerte operativo de olvido generacional, que presenta el último evento de violencia producido en una barriada, en un estadio, en un centro comercial o en una avenida como si este fuera el primero y el comienzo del fin de la integración y el orden social.

El olvido no es solo de la saga de eventos de violencia juvenil que por décadas se han presentado cíclicamente en nuestras urbes; es también, y fundamentalmente, el lugar protagónico de las varias generaciones de adultos vivos en los conflictos precedentes y presentes, y la instalación permanente en nuestras formaciones sociales de una matriz de exclusión y violencia generacional que opera principalmente en el plano simbólico, y que arrastra a las correspondientes expresiones juveniles de turno a un fenómeno de negación y estigmatización.

¿Cómo se vive este conflicto generacional en los escenarios de las familias, en los centros educativos, en los espacios públicos, en la actividad laboral y productiva, en las barriadas populares, en los centros de consumo y de encuentro masivo de las ciudades? ¿Qué lugar tienen en estos conflictos padres de familia, educadores, agentes policiales, administradores de justicia, medios de comunicación, políticos? ¿Cómo se juegan las tensiones generacionales en el campo de los movimientos estéticos y de la renovación de ideologías y prácticas políticas? Al parecer la conflictividad generacional se nos presenta como una batalla que se libra en el campo de las tecnologías simbólicas vividas desde la hegemonía del presente, desde la emergencia de una realidad líquida y desde el juego de sombras y siluetas que proyectan la ambivalencia de una cultura marcada por la lógica del desconocimiento y la negación.

Ante esta circunstancia de olvido con fuertes implicaciones en

la conflictividad social, se impone abrir escenarios de rememoración,<sup>3</sup> hacer memoria colectiva respecto a nuestras experiencias históricas, insistir en reconocer en las vivencias colectivas los planos diferenciados de subjetivación y de sensibilidad, en los cuales acontecen los eventos y fenómenos de negación generacional.

La presente reflexión parte de rememorar un relato construido hace un poco más de una década (1997) en el cual se explora sobre los asuntos de violencia y juventud en la ciudad popular desde la memoria de una mujer adulta que evoca la formación de una juventud conflictiva en la barriada que habitaba.

El ejercicio explora un acercamiento respetuoso a esos “bancos de sentido”, a esos espacios de encuentro que desde esquinas, rumbas, parques, calles, charcos y viajes furtivos a lo desconocido permiten a los jóvenes urbanos hacer sus vidas e inventar las ciudades mil que se hacen y deshacen en lo que todos los días nombramos como una sola ciudad. Se busca, en primer lugar, mirar espacios y relaciones que hacen humanidad, socializan sueños y solidarizan padeceres; esto por medio de la reconstrucción del itinerario de un viaje, de una visita a pie a los mundos parceros, en este caso del Distrito de Aguablanca, de Cali. La idea es compartir algunas fotografías, algunas imágenes armadas con palabras y por lo tanto hechas desde el estado de ánimo, desde el asombro, inclusive a veces hechas desde la desesperanza. Avancemos al encuentro de un relato que como todos tiene siempre mucho de memoria colectiva.

*“Se despide ya esa luna  
porque el sol llamó a  
la entrada y en la calle  
iluminada ya la vida  
comenzó y en la calle  
iluminada ya la vida  
comenzó(...)”*

*Crónica uno,*  
ANDY MONTAÑEZ

### *Preguntas y respuestas sobre Cronopios famosos*

La ciudad con sus plasmas y rutinas cambia de decorado cuando se sumerge en la barriada. Ahí, en el barrio, el cuerpo de la modernidad que busca dar fisonomía al mundo urbano se trastoca; la racionalidad estatal se pone de cabeza, el mercado es avasallado por la sediciosa solidaridad cotidiana y por la burla del sujeto que *rie por no llorar*; la informalidad es drama y fiesta a la vez; el rebusque se vuelve condición de sobrevivencia, pero también se erige como estilo y modo de vida. Nuestros barrios, los que han sido hechos con *carne y piedra*, son amasados por

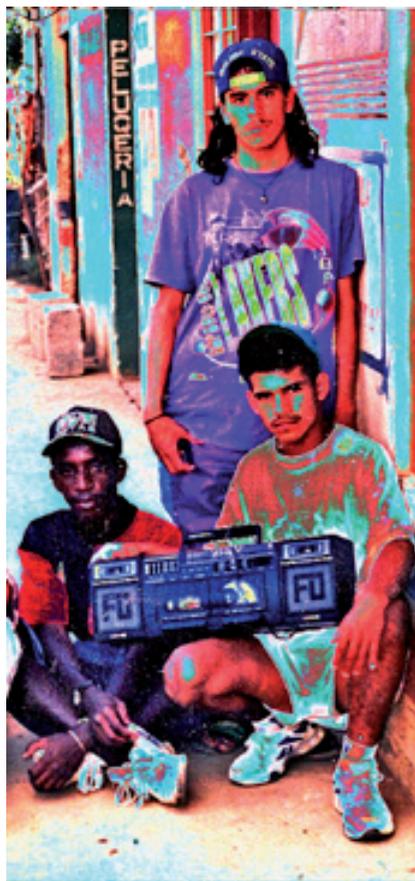
<sup>3</sup> Rememorar no es repetir el pasado, sino redimir o reinventarlo desde el contexto presente; es construcción de contemporaneidad a partir de la lucha por el sentido profundo de lo vivenciado. Los actos de rememoración se dan en el campo de lucha por el sentido de la historia que no se presenta como pasado muerto, sino como sincronía conflictiva entre pasado, presente y futuro; experiencia que se vive como una forma de presentar una y otra vez lo discontinuo que se vuelve tradición. Por supuesto, las prácticas de la memoria siempre son hijas de su tiempo y se inscriben en el campo de la narratividad que se da desde las prácticas sociales.

manos provenientes de culturas regionales diversas, por voces de nostalgia venidas del campo y por condiciones de género y generación diferentes que hacen del espacio un lugar habitado a la medida de los sueños y las pesadillas de sus pobladores.

Parados en medio del vértigo de todo ese tráfico humano, en la calle –lugar de encuentro y de afirmación, de pugnas y reprimendas–, es posible ser testigo de excepción de la forma como se construye la vida de barrio que ningún periódico expresará ni entenderá por aquello del gusto de las editoriales por fisionar realidades y por vender imágenes vacías. Desde esa condición de extrañamiento en nuestro propio mundo nos aproximamos a un relato marcado por profundos temores y por el incunable afecto femenino, a su vez étnico, con fantasmas de lo rural, habitado por mil preocupaciones de generación y sobre todo de género. Veamos, pues, el ritmo y el sabor de una historia que hablada en clave personal nos regala múltiples metáforas sociales de eso que los cánones institucionalizados vuelven preocupación mediática por una juventud que en realidad son varias:

*¡No! ¡Es que ya los muchachos no están!, Lo que usted está viendo es otra muchachada, otra cochada muy diferente...*

Al fondo se podía observar a centenares de personas aglutinadas frente una animada contienda de fútbol femenino que se desarrollaba en una cancha de basketbol ubicada en la esquina de un impecable polideportivo, con torres de iluminación nuevas, todo enrejado



y brillante. Nada que ver con el otrora Maracaná, el viejo peladero famoso por las jugadas de futbolito y los torneos de machete que protagonizaban los equipos de barrio a propósito de cualquier insignificante disputa.

*Es que cuando yo llegué al barrio, los muchachos eran otra cosa. Esos sí eran bien piquiñas, pero también buenos pa'l trabajo. Nosotras, las mujeres de la cuadra, desde el comienzo los juntábamos para que nos cogieran el agua o nos abrieran las chambas del alcantarillado. Así, chiquiticos y todo, nos tocaba mandarlos a la calle a que hicieran el oficio. Por eso, desde pinguitas se fueron volviendo como un enjambre de avispas que “voltiaba” todo el día por este monte: cargaban agua, abrían huecos, sembraban postes, jugaban bo-*

*las, tiraban piedras, hacían comitivas y hogueras por la noche en algún peladero y sufrían con nosotras la domesticada de este monte, sobre todo en el invierno con la inundación.*

*Ahh... esa época sí fue muy dura... Sobre todo pa' uno de mujer y pa' los más chiquiticos que se enfermaban a cada rato. Aquí decíamos en ese tiempo: “Chino al que no le dé dengue, bronquitis o parásitos es bobito seguro en la casa”. ¡Imagínese! Es que yo había armado familia en un barrio pobre, pero ni comparación con la lucha que hubo que hacer pa' construirnos un ranchito por aquí. Yo antes había vivido en el campo y ya sabía desde chiquita cómo sobrevivir en un monte y amansar una tierra. Además, uno grande sabía que la única manera de tener “casa sin cuota inicial”, como decía la propaganda del Gobierno, era luchando con todo; pero los pequeños no tenían por qué saber nada de eso. A mis hijitos sí les dio duro. Los primeros días lloraban a moco tendido, pero después le fueron cogiendo cariño al barrizal, aunque en esa época había que trastearse pa'lado y lado con los corotos. Ahora es que tiramos pinche con pavimentación y servicios a todo dar. A la mayoría hasta se les olvida las que pasamos.*

*Claro que en la inundación era que los muchachos más se amancebaban, porque nos juntábamos varias familias en los pedacitos de tierra más seca; así, todos hacinados unos con otros. Apenas amainaba el invierno ya las “chinchecitas” de trece y catorce añitos arrancaban todas pispas a invadir también con algún chino de dieciséis o diecisiete añitos. Ahí sí se comenzaba a formar el problema porque adiós estudio, adiós pudor, y los culicagados se iban de grandes a tener familia sin acabarse de criar siquiera.*

De repente los ojos se inundan de nostalgia, la boca se reseca, la voz sale entrecortada, el rostro palidece; imágenes metáfora de un duelo familiar que es seguro compartido en cada predio maternal, en cada cuarto de madre soltera, en cada historia. La diferencia es que esta historia ahora se cuenta; ya no permanece más callada. Se dice y no espera que pase nada con ella. Solo se regala con confianza y con llanto.

*Yo me acuerdo de mi Ramiro..., el mayor que me mataron hace como siete años por quitarle un burro. El sardino hacía todo el oficio, después se arreglaba y yo lo veía salir con otro poco de piojitos montado en el campero de don Luis, que era el único que venía hasta por acá. Se iban jugando pa' la escuela que quedaba afuera, más allá de la Simón Bolívar, y uno quedaba feliz con el estudio del muchacho.*

*Pero el pendejo ese en un invierno se juntó con una mujer ya parida que le picó arrastre con alguna jugada y él con sólo quince añitos se dejó encoñar. Yo le rogaba que no se me fuera tan pelao a asumir responsabilidades de otro, porque imagínese, ¡irse a mantener las criaturas de otros!*

*Pero el "enaguetas", que era inteligente, se comenzó a volver cabezadura y se engranpó a trabajar; eso sí, se volvió un berraco pa' alzar bultos en la galería, pa' cabrestear lo que fuera. Se le fueron ensanchando las espaldas y se fue curtiendo con el trabajo. Mejor dicho: se fue haciendo un "hombrezote". Yo lo repelaba todo el tiempo por ese error que cometió, y la confianza entre nosotros cambió porque yo no le quería a la mujer esa. ¿Sabe que a mí me duele todavía no haberle podido decir que era un berraco pa' l trabajo y que yo estaba orgullosa de él, así no hubiera estudiado?*

Mientras la ventisca de la tarde se posesionaba, el tinto caliente y el humo del cigarrillo servían de sosiego; evocar sería la palabra precisa para nombrar esas situaciones en las que miramos desprevenidamente desde una puerta abierta, una plancha, una grada o cualquier espacio que no da otra salida sino sentir el atardecer y a través de él recordar y recrear vicisitudes. Invitación sublime que se nos hace una y otra vez—casi siempre sin darnos cuenta—para ser cómplices, para confiarnos la vida, traída como momentos lejanos que, sin embargo, llevamos en todo momento y en cada lugar que habitamos.

*Por eso es que yo quería tanto a los muchachos de la banda, porque todos ellos eran los amigos de mi muchacho, ¿me entiende? Yo no sé si Ramirito a la final se hubiera metido a hacer cosas mal hechas por falta de plata o por seguir la corriente, pero él se crió con todos ellos aquí en la cancha.*

*Sí. Mire. Me acuerdo como si fuera ayer cuando nos juntábamos todos los vecinos, conseguíamos carretillas prestadas, echábamos leña, machetes, ollas y lo que cada quien pudiera poner de remesa, y hágale pa'l Cauca a bañar, a hacer sancocho de cola, de Bocachico recién cogido y de espinazo de cerdo o de lo que hubiera. ¡Así fuera arroz con huevo! Pero la pasábamos bueno echando nado y bailando.*

*Y ahí iban todos los muchachos cargando y peliando entre ellos, oyendo además cuanta vulgaridad se pudiera decir entre los viejos. Ya en ese entonces se comenzaban a ver jovencitos jugando futbolito con los grandes, haciendo parejas mientras bailaban con la grabadora de pilas, tirando nado en el centro del río y hasta los dejábamos*

*¡No!*

*¡Es que ya los muchachos no están!*

*Lo que usted está viendo es otra muchachada, otra "cochada" muy diferente...*

*Claro que ellos se  
comenzaron a volver  
jodidos pa' defendernos  
de los del otro barrio  
que venían a robar por  
este sector, y como los  
que estábamos todo el  
tiempo en los ranchos  
y las esquinas éramos  
las mujeres y los  
muchachos, pues los  
más grandecitos tenían  
que coger garrotes  
y armarse a "peliar"  
con los ladrones. Veá,  
inclusive los viejos  
hasta se reunían en  
la cancha con ellos a  
enseñarles a defender  
el barrio y a no dejarse  
joder.*

*probar guarito, pa' que se fueran acostumbriendo; pero nadie se imaginaba que más creciditos se fueran a volver tan vergajos.*

*Claro que ellos se comenzaron a volver jodidos pa' defendernos de los del otro barrio que venían a robar por este sector, y como los que estábamos todo el tiempo en los ranchos y las esquinas éramos las mujeres y los muchachos, pues los más grandecitos tenían que coger garrotes y armarse a "peliar" con los ladrones. Veá, inclusive los viejos hasta se reunían en la cancha con ellos a enseñarles a defender el barrio y a no dejarse joder.*

*Después ya comenzaron a ir por allá a los Marroquines a bailar y por aquí a La Casona. Entonces se prendían las peleas, que contaban después, y uno se quedaba aterrado del alcance de esos muchachos. ¡Porque ahí sí se volvieron malos! ¡Yo no sé de dónde aprendieron a ser tan fregados! Pero eso vivían a toda hora tomando, con armas, en problemas con otros barrios y a veces hasta se metían con los vecinos de por aquí mismo.*

*Por esos días fue que me mataron a mi Ramirito, que estaba apartado de todo eso porque el trabajo en la galería lo mantenía ocupado y la mujer esa que lo jodía tanto; pero él de todas maneras era del sector y hablaba con sus amigos. A veces hasta se metía a defenderlos cuando alguien tocaba con alguno que estuviera borracho por ahí. ¡Así como le digo! Cuando se murió mi muchacho, que en paz descanse, fue que la banda se comenzó a formar en serio. La gente andaba por esos días escandalizada porque había problemas por todo lado y todos los días. La banda se volvió un dilema pa' todo el mundo, hasta pa' mí, porque yo hablaba mucho con todos ellos, con hombres y*

*mujeres, porque había muchachas que también estaban untadas. Entonces yo me volví la alcahueta de la banda pa' todo el vecindario. Pero no; yo hablaba con ellos, escuchaba sus historias y les daba consejos sin juzgarlos. Yo les daba ánimo pa' que mejor buscaran trabajo y pa' que se enamoraran seriamente como hizo mi Ramirito, que aunque no dio con una buena mujer se organizó y casi no se metía en problemas. Pero los verracos eran como sordos, campeones pa' meterse con todo el mundo. Vino esa época en que usted y toda la ciudad los conoció; fue el tiempo en que la cosa se puso invivible y ya no sabíamos qué hacer con ellos.*

*Mientras las palabras fluían en un susurro que golpea porque alguien se está afirmando en su historia, la conversa fluía con las miradas y los gestos, a veces afirmativos, a veces de pregunta. Los sentidos del diálogo no pasaban solo por hablar, y para ser justos con quien se atreve a regalarnos su relato fue preferible callar y no forzar con preguntas impertinentes un cielo de palabras entretejido como lazo de amistad y de confianza.*

*A veces pienso que lo que jodió mucho a los muchachos fue enfrentarse a la rumba, a la fiesta, a la vida de pareja y no poder manejar todo eso. Porque uno mismo lo vivió en su juventud; ¡a uno cómo que le picaba el cuerpo por meterse donde nadie la estaba llamando!*

*Pero a nosotros los viejos nos tocó distinto. Uno venía de los barrios viejos, del campo, o de la Costa con costumbres bien metidas, tradicionales, y a uno le gustaba la rumba ¡pues claro! Imagínese a una morocha como yo cómo no le va a gustar la "guachafita", y así cada quien. Pero a estos*

*muchachos les tocó enfrentarse a unas fiestas y a unas amistades muy difíciles, muy diferentes y entonces fueron haciendo un camino que no lo lleva a uno sino a problemas. Mejor dicho: les tocó aprender de la vida fue como a la brava, a los trancazos; por eso, lo que sabían era echar brabuconadas y trancazos.*

*A veces, cuando no estaban en grupo y uno podía coger a alguno pensativo por ahí, ellos soltaban prenda y se abrían de corazón como a querer cambiar la ruta, pero apenas llegaba la hora de hacer algún apoyo al muchacho, un trabajo o un estudio, pues no había cómo, y el mocoso ya estaba otra vez en las mismas o hasta peor, al punto que ya no se podía hablar con ellos.*

Los gestos del rostro que habla dibujan una mueca de risa y dolor, de añoranza y de grito desesperado que pide ayuda para ver y para entender, para hacer algo que enfrente un destino que por momentos se siente inexorable, abordado con la insondable expresividad de quien intuye femeninamente misterios hasta sugeridos pero nunca se dichos del todo.

*Cuando la cosa estaba bien avanzada fue que vinieron políticos a hablar de pactos y de cosas de esas, a prometer trabajo y a proponer desarmes. Eso armaron tremenda bulla por televisión, ¡y hasta el alcalde venía por acá! Los muchachos de por aquí y de otro poco de barrios se metieron, pero desconfiados como pa' ver si salían con algo, como quien no sabe si está o no está. Y sí, se hizo esa vaina. Yo como he visto tanta cosa también tenía mi sustico porque no se sabía de las intenciones de los líderes esos. Otros vecinos pensaban que ojalá*

*esto fuera para bien y sirviera para arreglar el barrio, aunque a todos en general nos daba miedo que nos fueran a matar los muchachos o cosas así; porque pa' qué le miento: algunos murciélagos estaban era esperando que los chinos dieran el quiebre, y por ahí fue que comenzó a acabarse la banda.*

*De toda la gente que vino a algunos se les veían "las buenas intenciones", y las bandas estaban motivadas. Pero es que de eso, de ganas no más, no se arreglan estos barrios. Con la vaina del pacto lo que se vino fue Troya, porque ahí sí se desató la violencia más verraca. Veá, en el noventicuatro no más, yo me acuerdo que eso se recogían en volqueta los muchachos muertos. Se morían por diversos motivos: en unos casos porque se confiaban de los viejos enemigos; en otros, por encapuchados que comenzaron a aparecer por aquí de la noche a la mañana, sin saber de dónde, y si se sabía de alguno, pues tocaba comer callado porque uno no se quiere morir.*

*Muy poquitos de verdad se metieron en alguna cosa que les sirviera, y esos son unos señores ya con mujeres e hijos. Es que cuando uno los ve pasar se aterra del cambio tan verraco que dieron. Otros, la mayoría, están bajo tierra. A mí me duele tanto finaito joven, tanto muchacho como mi hijo, de la misma "cochada". Pero ni modo; así es la vida... Algunos todavía están por ahí, pegados de la aguja, prendidos de alguna ilusión y jodiendo en el rebusque porque no hay nada más que hacer. Es que ¿sí o no que este tiempo esta muy jodido?*

*Pero ¿sabe? Pa' mí los muchachos hacen falta en el barrio pa' darle alegría y pa' defenderlo, porque ahora*

*Pero a estos  
muchachos les  
tocó enfrentarse  
a unas fiestas y a  
unas amistades  
muy difíciles, muy  
diferentes y entonces  
fueron haciendo un  
camino que no lo  
lleva a uno sino a  
problemas.*

que no están ellos viene mucho hiju madre a hacer de las suyas con la gente de acá, mientras los "pelaitos" de aquí viven es en grupitos pequeños, viendo parabólica y cantando música rara; ni se inmutan en hacer algo por el barrio.

La tarde se extingue. El afán de preparar los alimentos vespertinos nos despide, desprovistos de cualquier formalismo; chao rapidito. Queda la promesa del reencuentro, y el tiempo sigue su curso.

Emprendemos el camino de regreso cargados de preguntas que escasamente nos permiten reportar el nuevo look de las calles, ya pavimentadas, por donde circulan principalmente otros muchachos y muchachas que llenan el espacio barrial, quizás atravesados por angustias diferentes pero cercanas, a su manera, a las de los muchachos en el pasado.

*La historia cíclica  
de la juventud  
popular en el ojo del  
huracán como factor  
público de violencia  
y agresividad  
en el mundo  
urbano esconde la  
confrontación social  
existente a través  
de un operativo de  
olvido que opera en  
diversos lugares.*

### *La ciudad en los laberintos del olvido*

*Yo sé que no tengo  
palabras y nunca las voy a  
tener*

*Por eso aprovecho esta  
noche. Ya ves; estoy solo  
otra vez...*

*Siempre habrá vasos  
vacíos con agua de la  
ciudad.*

*La nuestra es agua de río  
mezclada con mar.*

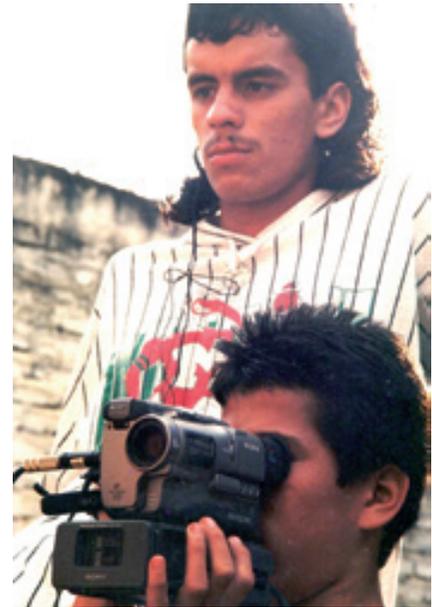
*"Vasos vacíos"*

*(Fragmento)*

*Fabulosos Cadilacs y Celia Cruz*

Nacemos para la ciudad y la ciudad nace para nosotros como multiplicidad de cruces vitales construidos a través de palabras, de sentimientos, de miradas, de imágenes y gestos que forman en nosotros y en nuestros entornos universos de significado que constituyen lo que somos.

Con nuestras búsquedas y ansiedades, con nuestros deseos y miedos, que son a la vez tan personales y tan compartidos, vamos haciendo la ciudad que habitamos; la construimos en la soledad y en la compañía; con las voces de maledicencia y con las expresiones de orgullo por ser parte de ella. Desde la vivencia de cercanías y distancias vamos aprendiendo el placer de estar juntos, y paradójicamente vamos interiorizando a la vez el malestar propio que toda convivencia social implica.



En ese trasegar de experiencias ciudadanas que trascurren en la esquina del barrio, en el bar o la taberna, en los parques y las zonas comerciales, y claro está en los recorridos que a diario hacemos circulando por múltiples lugares de los cuales inventamos muy diversas percepciones e iniciativas, sucede que la ciudad también comienza a hacernos a cada uno de nosotros en la medida en que nos proyecta imágenes, nos propone historias y nuevos recorridos, nos altera los nervios y los deseos. ¿Quién puede negar que las rutas y los lugares que frecuenta en la urbe posibilitan unas experiencias y niegan otras?

La ciudad más que un ente, que un todo organizado, se nos presenta el ámbito de la incertidumbre, un vértigo de tiempos, una alforja de posibilidades, una polifonía de sentidos y sueños.

Cada quien, desde su travesías, podrá dar cuenta del asombro, del temor, la angustia y el contraste de armarse una vida en medio de la villa urbana, en medio de los ires y venires, entre carros, callejuelas y avenidas, llevando siempre memorias, recuerdos y lenguajes atrapados en el cuerpo.

Sobre ese devenir, sin duda, habitan múltiples lugares, hábitos y modos de hacer que sedimentan el vínculo social, lo estructuran con un efecto contemporáneo de autoridad, dominio y poder; se deja ver así la familia, lugar donde no siempre se encuentran el cariño y la solidaridad; la escuela, donde no siempre es posible forjar el carácter; el trabajo, que no traduce necesariamente gratificación y bienestar; el consumo, que fomenta la hiperidealización; el mundo, la masividad, espacio del anonimato que marca la vivencia solipcista y el sentido de repetición y normalización.

Al lado de esos lugares nos habitan experiencias con *aires de familia*. Claro, la familiaridad de la calle, la proximidad humana que regala la nocturnidad del parque, la comunidad de ritmos, cantares y músicas que siempre se acompañan de amacises, abrazos y danzas que acaloran cuerpos e inflan corazones; experiencias del otro que viajan con los gestos, que se pegan con las formas de decir, que van y vienen con la brisa, que se cuentan desde la oralidad instalada en una banca de parque o en una esquina del barrio; gramáticas todas que hablan desde la vitalidad de los cuerpos en roce, desde la memoria inter y generacional, desde las marcas a veces agresivas, a veces de reencuentro

que movilizan los géneros y los matices étnicos.

En esos vértices de la cotidianidad barrial el lugar generacional de padres, adultos y maestros solo puede ser eficaz simbólica y funcionalmente como autoridad y referente de interlocución en la medida en que se comprenda el dinamismo generacional de la ciudad popular; entendiendo que asistimos ahí a procesos desiguales y diferenciados de apropiación de capital cultural, y que la definición de los propios modos de vida se constituyen en medio de una sana, silenciosa y vital conflictividad con el orden hegemónico. Se presenta así un choque entre concepciones del mundo, una inconmensurabilidad de valores y prácticas enfrentados al siempre lo mismo que nos regala el formato de la experiencia en la urbe moderna.

Se pone en juego entonces el asunto de los estilos de vida; la matriz tradicional popular se fagocita en la experiencia urbana, pero no desaparece; se transforma, se vuelve humo y polvo; se vuelve clima cultural, sospecha; se vuelve medio ambiente. Por otro lado, no hay comunidad urbana en América Latina que no sea habitada por los fantasmas rurales que llevaron a la avenida urbana; ni hay experiencia renovadora de las prácticas populares sin una presencia de la juventud que experimenta y juega con las materialidades del dispositivo masivo de cultura globalizadora, es decir, tras la preocupación por las anomias generacionales de las juventudes se puede adivinar la existencia telúrica de movimientos de renovación estética, ideológica y política relacionados con los modos de hacer, con estilos dispersos, con

*las artes de hacer*, con formas de hacer diciendo.

Claro, estas expresiones son síntoma de una confrontación simbólica que se da entre las instituciones contractuales—centradas en la cognición cartesiana y en la representación de la sociedad como agregados de individuos vinculados por intereses y normas—y las instituciones culturales, arraigadas en las procedencias regionales, étnicas, las condiciones de género y generación, así como en las prácticas sociales, en sus formas de orientación, esquemas de sentido y decisión que configuran maneras de hacer comunidad.

En el marco de los eventos de violencia juvenil en las ciudades latinoamericanas la confrontación se vislumbra como una lucha respecto de las escalas de valoración: atendemos al llamado de las instituciones administrativas de la estructura política de la ciudad (hijas de la arquitectura del Estado Nación tal como hoy existen) para rasgarnos las vestiduras por el efecto desintegrador de la fenomenología violenta, o reconocemos que tras las escenas de agresividad se movilizan prácticas de respuesta al modo de institucionalizar la vida en la ciudad y se movilizan síntomas de malestar de las comunidades respecto a los efectos de individualización y disciplinamiento que operan frente a las prácticas populares y a su dinamismo generacional.

La historia cíclica de la juventud popular en el ojo del huracán como factor público de violencia y agresividad en el mundo urbano esconde la confrontación social existente a través de un operativo de olvido que opera en diversos lugares: *El*

*La ciudad más que un ente, que un todo organizado, se nos presenta como el ámbito de la incertidumbre, un vértigo de tiempos, una alforja de posibilidades, una polifonía de sentidos y sueños.*

*olvido de sí*, que implica la negación de las propias prácticas sociales y del cuerpo colectivo, que son los lazos de comunidad; *el olvido del otro*, que nos constituye como alteridad, como referente de otredad, y afirma la tendencia racista a reducir y eliminar aquello que no forma parte de las prácticas y estéticas instituidas y canonizadas; *el olvido de las relaciones y los lenguajes* que nos construyen, de las sensibilidades de las cuales venimos y desde las cuales nos podríamos entender y proyectar; todo esto afirmado en la autonegación y la estigmatización de nuestras prácticas populares.

Si estamos situados en esa frontera, en ese dilema cultural, se impone frente a la política del olvido y la indiferencia la política del reconocimiento y la memoria, aquella que incorpora a los otros, que son diferencia, y nos recuerda de qué actos de amor y violación venimos. Frente al olvido que se impone como producto del afán, del anonimato, de la insensibilidad ambiental urbana el recuerdo de las gestas colectivas, la elaboración del mapa de nuestras travesías conjuntas, la fotografía que nos recuerda cómo hemos hecho con *carne y piedra* nuestras urbes.

Entender estos asuntos nos arroja a la búsqueda de una mirada y una práctica renovada en la ciudad que habitamos; implica un programa reflexivo y crítico de las prácticas sociales, explorando la formación de una nueva cultura política desde la cual se levante una nueva plataforma transformativa de los modos de vida urbana, inspirada en otra sensibilidad que integre viejas y nuevas preguntas, viejos y nuevos relatos, en un horizonte compar-

tido que permita afirmar sentidos colectivos de ciudad para salirle al paso al “Muérete solo” que desde hace tiempo ronda los corazones de nuestra escondida sociedad para insistir una y otra vez en una empresa común que permita pintar las calles de colores y crear desde las sensibilidades plurales de la barriada otras ciudades, hechas a punta de solidaridad y esfuerzo propio que permitan salirle al paso al imperio del silencio y la lógica mercantil que pareciera ceñirse sobre nuestros destinos cual espada de Demóstenes.

Se trataría, pues, de viajar juntos por nuestras propias historias, entendiendo que son diferentes y que quizás la palabra, entre otros artilugios, nos pueda permitir encontrarlas en diálogos agenciados para hallarnos desde sí mismos con otros mundos; quizás imaginando mejores lugares para inventarnos la vida en estos tiempos.

### ***Bibliografía***

- Caicedo Andrés. (2001). ¡Que viva la música! Cali: Editorial Norma.
- De Certeau Michael. (2000). La invención de lo cotidiano: Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana.
- Foucault Michael. (1992). La microfísica del poder. 3ª edición. España: Ediciones La Piqueta.
- García Canclini Néstor. (2004). Diferentes, desiguales y desconectados. España: Editorial Gedisa.
- Monsivais Carlos. (2000). Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina. España: Editorial Anagrama.
- Senétt, Richard. (1994). Carne y piedra. Barcelona: Alianza Editorial.

### ***Discografía***

- Crónica 1**, Andy Montañez
- Payaso**, Héctor Lavoe
- Vasos vacíos**, Fabulosos Cadillacs

# SEPARATA LITERARIA

## Páginas *cultura*

### Un buen final

(Cuento original de Antón Chéjov.  
Adaptación teatral de Manuel José Sierra)

Personajes: Nicolai Nicolayevich  
Liubof Grigorievna

**NICOLAI:** Por favor..., una copita...

**LIUBOF:** Nicolai Stichkin, me dijeron que usted me necesitaba.

**NICOLAI:** Sí... Me hace falta una mujer... Llámeme Nicolai Nicolayevich, por favor.

**LIUBOF:** ¡Nicolai Nicolayevich!... Conductor... Es usted conductor, ¿no?...

**NICOLAI:** ¡Jefe de conductores! Hasta hace seis meses era conductor. Ahora soy Nicolai Stichkin, jefe de conductores! Yo soy un hombre culto. Con el príncipe Canitelen hablo igual que ahora con usted, con toda la confianza... Pero eso no me impide que sea un hombre de costumbres sencillas. ¿Otra copita...? Estoy solo en este pueblo. ¿Adónde puedo ir si no conozco a nadie? Un amigo me aconsejó que la llamara a usted..., que es una persona especialista en estos asuntos, y... que está consagrada a arreglar la felicidad de los hombres. A usted seguramente no le quedará difícil...

**LIUBOF:** No, no me queda difícil...

**NICOLAI:** ¿Otra copita?... Yo tengo cincuenta y dos años. Hay gentes que a esta edad ya son padres de hijos mayores. Tengo un buen empleo. No soy dueño de una gran fortuna, pero cuento con lo suficiente para sostener una familia. Soy un hombre tranquilo y un hombre serio. No soy bebedor, me gusta el orden; mi vida puede servir de modelo a muchos. He logrado ahorrar algún dinero y lo tengo en el banco... Lo único que me hace falta es un hogar y una mujer fiel. Llevo una vida

de gitano, sin alegrías, sin tener a nadie que me dé un consejo. Cuando estoy enfermo, no tengo quién me dé ni un vaso de agua... Además, pienso que un hombre casado tiene más importancia que un hombre soltero... Soy un hombre culto; pero, con todo, ¿qué represento? Nada. Por lo que le he dicho, usted notará que me anima el deseo de casarme con una persona digna.

**LIUBOF:** Eso es apenas natural.

**NICOLAI:** Usted seguramente conocerá a todas las señoritas de este pueblo, y a usted le quedará fácil darme gusto, respetada... Liubof Grigorievna.

**LIUBOF:** No es difícil...

**NICOLAI:** Hágame el favor... Una copita...

**LIUBOF:** No es difícil... Pero ¿qué clase de novia quiere usted, Nicolai Nicolayevich?

**NICOLAI:** ¿Yo? La que la suerte quiera darme.

**LIUBOF:** Es cierto que esto depende de la suerte pero unos las prefieren morenas, a otros les gustan las rubias... Cada hombre tiene su gusto.

**NICOLAI:** Sobre este punto tengo que advertirle que soy un hombre serio y práctico; para mí la belleza es secundaria. Usted misma comprenderá que una cara bonita y una mujer guapa... dan mucho qué hacer. Yo supongo que en una mujer lo principal no es lo de afuera, sino lo de adentro... O sea el alma. Una copita, se lo ruego... Claro que sería muy bueno tener una mujer bonita, pero eso no es indispensable para la felicidad del matrimonio. Lo primero es la inteligencia. O mejor

# S E P A R A T A L

dicho, ni siquiera la inteligencia, porque una mujer así se cree demasiado importante y se deja llevar de ilusiones. Lo que sí no puede hacer falta en estos tiempos es la instrucción. ¿Qué cosa más agradable que la esposa de uno hable el francés y el alemán? Pero ¡hecho estaría uno si con todo su saber ella no supiera poner un botón!... Yo soy de clase culta. Con el príncipe Canitelen hablo igual que ahora con usted, ya se lo dije antes. Y lo que me hace falta es una mujer que me convenga, y sobre todo que me respete, que sepa agradecerme el honor que le doy.

**LIUBOF:** ¡Es natural!

**NICOLAI:** Ahora hablemos de lo práctico. No busco una mujer rica; no cometería nunca la bajeza de casarme por dinero. No quiero comer el pan de mi mujer; quiero que ella coma el mío, y que se dé cuenta de eso; sin embargo, una mujer pobre no me conviene. A pesar de que soy un hombre acomodado y que no me caso por interés sino por amor, no puedo tomar a una mujer pobre. Usted misma comprenderá. Todo se ha puesto tan caro... y después vienen los hijos.

**LIUBOF:** Encontraremos la mujer que a usted le conviene, Nicolai Nicolayevich. Y la encontraremos con su buena herencia.

**NICOLAI:** ¡Una copita..., hágame el favor!

**LIUBOF:** ¿No está usted en plan de distraerse, Nicolai Nicolayevich?... Dispongo de señoritas muy guapas... Una francesa, y otra griega...

**NICOLAI:** No, se lo agradezco... Ahora, en vista de sus atenciones, deje que me entere del precio que me va a llevar usted por buscarme una novia.

**LIUBOF:** No pediré mucho... Si me da usted veinticinco rublos y género para un vestido, quedará muy satisfecha. Eso es lo que acostumbro a cobrar. Ya por la herencia, la gratificación varía según...

**NICOLAI:** Es muy caro.

**LIUBOF:** No es caro, Nicolai Nicolayevich. Antes cobraba menos cuando los casamientos eran más fáciles de arreglar. Pero en los tiempos que corren ganamos muy poco... Si al mes una gana cincuenta rublos, puede darse por satisfecha... y no es con los casamientos que una se gana la vida...

**NICOLAI:** ¿Cómo?... ¿Cincuenta rublos le parecen poco?

**LIUBOF:** ¡Pues claro que son poco! Antes me ganaba cien rublos al mes, y a veces más.

**NICOLAI:** ¡Humm!... Nunca hubiera creído que

este negocio fuera tan bueno... ¡Cincuenta rublos! Hay pocos hombres que ganen tanto... Bueno ¡una copita, hágame el favor!

**LIUBOF:** ¡Gracias!

**NICOLAI:** ¡Cincuenta rublos!... Eso suma seiscientos rublos al año... ¡Otra copita, hágame el favor!...

**LIUBOF:** ¡Muchas gracias!

**NICOLAI:** ¡Cincuenta rublos!... Con semejantes entradas, usted puede encontrar un buen partido, Liubof Grigorievna.

**LIUBOF:** ¿Yo?... (SE ECHA A REÍR) ¡Pero si yo soy una...!

**NICOLAI:** ¡De ninguna manera! Tiene usted una figura... y una cara... blanca... llena... Usted puede gustarle a cualquiera. Si encontrara usted un hombre serio, práctico, cuidadoso, y con lo que gana usted, aquí entre nosotros, les convendría y harían un matrimonio muy ventajoso...

**LIUBOF:** ¡Por Dios! ¿Qué es lo que dice usted, Nicolai Nicolayevich?

**NICOLAI:** Nada... Es apenas natural...

**LIUBOF:** Y usted, Nicolai Nicolayevich, ¿cuánto gana?

**NICOLAI:** Yo soy de clase culta... Con el príncipe Canitelen...

**LIUBOF:** ¡Cuánto gana..., Nicolai Nicolayevich!

**NICOLAI:** Setenta y cinco rublos, sin contar las propinas. Además, queda para nosotros lo de los patos.

**LIUBOF:** ¿Le gusta la caza?

**NICOLAI:** ¡No! Les decimos patos a los pasajeros sin tiquete... (REFLEXIVO) Una esposa así me conviene... Ya tengo cierta edad... y deseo una... así... por el estilo de usted... tranquila... razonable, y...

**LIUBOF:** ¡Por Dios! ¡Qué está diciendo!

**NICOLAI:** ¡No hay que pensarlo mucho! Usted me gusta... y me conviene... por sus cualidades. Soy un hombre tranquilo, y sano, y si le gusto... ¿qué más nos conviene? ¡Deje usted que le pida su mano!

(RISA Y LLANTO DE LA CASAMENTERA. AL FINAL, SE MIRAN CON CALMA Y ESTRECHAN LA MANO COMO CERRANDO UN NEGOCIO)

FIN

*Gilberto Vega*

## Luz inconsciente

En medio de truenos mi alma insiste. Un movimiento concebible de estrellas. Esta presión me empuja a errar y caigo lentamente, observando el tiempo y las palabras, una sensación de tardanza como si todo existiera en diez segundos. Entonces la lluvia cubre mis hombros cuando mi sonrisa la saluda. No termina, no comienza, sólo se expande y el tiempo propaga los minutos. Sólo esa luz resplandeciente me salva del abismo.

*Julián Serna Ordóñez*

## El muerto (poemas y folclor)

Los ojos curiosos de los niños  
Relampagueaban asombrados  
En la ventana  
Donde un hombre largo y negro  
Tirado sobre una mesa  
Con los zapatos rotos a los lados  
Está siendo velado  
Una cajetilla de piel roja  
Salía arrugada de su bolsillo  
Parecía un largo tronco rescatado de la playa  
Era el muerto  
Como una maraca sin semilla  
En el patio de atrás de la casa  
Unos hombres tristes, silenciosos  
Clavaban unas tablas que iban siendo cajón  
Mientras tomaban aguardiente  
Allí estaba, sin nombre para nosotros  
El muerto  
Vestido de la tarde  
El que cómplice de la noche  
Convocaría nuestro miedo  
Las rezanderas iniciaron sus alabaos  
Mientras un vaso de agua era colocado  
Debajo de la mesa para que las ánimas bebieran  
Los niños, los que llegaron primero a todo en el barrio

No preguntaban cómo murió  
Sino adónde iría después de muerto  
Le quitaron los zapatos  
Le pusieron un saco de paño  
Un poco de agua de panela en el pelo  
Y abrochado el último botón de la camisa  
El crucifijo  
Era allí donde empezaba  
En nosotros el miedo  
Obligados a rezar  
Detrás de la falda de mamá  
En el velorio  
Iría a asustar el muerto  
A quien no repitiera las oraciones de los blancos.

## Mi *brother* espiritual

Recoger con los dedos tu dios inmenso  
Deshojado en las tardes  
Como un chontaduro  
Como ese dinero que se te escurría para comprar  
Un cuaderno para los mieles ojos  
De tu hija, tímida como un pescado triste  
Que te acompañaba debajo de los brazos  
Y raye el coco a la luz de ese foco lánguido  
Encima de la cama con olor a puerto  
Cocada bendita  
Que bueno que el dios te regaló ese apretado ancestro  
Tal vez yoruba, tal vez cañero  
Mi *brother* espiritual  
No fui a tus ritos, ni a tu música  
Sólo olí junto a ti la mugre de la calle  
Los diarios  
Los políticos  
Recibimos acaso como un perro echado en los pies  
El sol calcinante de una ciudad ya vencida  
Qué bueno, mi negra,  
Es dejar estas sueltas palabras para que las devolvás  
con sal y no  
Mucha miel de abeja.  
"Palabras más, palabras menos"

*William Alfonso Rodríguez Hernández*

## A veces

A veces no hay palabras  
Aunque el cielo sea una esponja  
De brasas fulgurantes  
Y una delgada sonrisa  
De plata diamantina  
La tierra luna

A veces en mi auxilio  
No vienen aunque fueran  
Raídas, amarillentas palabras  
A salvarme de la horrible  
Vacuidad del pensamiento

A veces me desalman  
Los a veces de silencios,  
De añejas ausencias

Tanto que desandan  
Las musas su camino  
Y no canta en mi pieza  
Su "aquí estoy" el viejo grillo  
Ni gritan lamenteras  
Las gargantas de los grifos.

## Quando me odias

Quando me odias, amor,  
Toda la tierra me odia  
Con todos sus mares, con todos sus hijos

Y los sapos del parque no croan  
Sino que escupen rencores

Quando me odias no odio  
Pero Dios es mentira  
Pues detrás de cada esquina  
Se agazapa la ira  
Y me asalta a traición

Quando tomas distancia el invierno es infierno  
Y son insufribles  
Los semáforos rojos

Quando eres ausencia se vuelan de mis libros  
Y se hunden en la noche  
Sus mejores historias

Quando eres ausencia deambulan perpetuos  
Por los andenes del barrio  
Como perros hambrientos  
Los recuerdos de ti.

# *Juegos de niños* *teóricamente interpretados*

## O prácticas infantiles bajo el manto de la ausencia permanente

MANENA VILANOVA\*

Leídos en las acciones pero enmarcados académicamente, los niños, como mariposas, quedan suspendidos entre jamas,<sup>1</sup> que al estilo de una trampa los han cazado en pleno vuelo. De esta manera, entre las redes de las teorías del desarrollo, emergen todas las respuestas, frases eminentes que no se discuten; se aceptan sin cuestionar su naturaleza. Frases académicas que resuenan con seriedad y que los cuerpos de los maestros las escuchan repitiéndolas. Por eso, los niños quedan descifrados y clasificados en estadios y etapas, en fases y momentos y sus acciones son secuencias que tienen un origen definido y un trayecto marcado en el tiempo.

Y así es como los niños llegan a la institución educativa, a su salón, donde se perciben ansiosos por dejar sus objetos personales para sumergirse en un juego en el que a todos les gusta participar, un juego al cual la maestra no ha convocado, un juego, un simple juego de niños al que algunos nos sorprende al mirar con detenimiento la manera como se

repite y se extiende hacia acciones que esconden sentidos a la vista de los que buscan interpretarlos.

Llega uno y luego otro, y así siguen llegando. Sueltan sus cosas y se van a esconder debajo de las mesas. De repente salen y se estiran y caminan en puntas de pies por todo el salón, extienden los brazos hacia arriba y se paran imponentemente frente al otro, quien los regresa a ver fijamente durante unos instantes e inmediatamente entre silenciosas miradas asume la misma posición y corren a esconderse debajo de las mesas para repetir la misma acción. Otros del suelo recogen objetos y los disponen uno al lado del otro, primero el más pequeño, luego uno más grande y luego otro más grande y más grande y más grande. El juego es común y repetitivo entre los niños del salón. No se generan palabras alusivas a lo que hacen, pero parecería ser que se contaminan por las acciones, y los otros se suman al juego y comparten miradas y ocasionales sonrisas.

\* Magíster en Educación y Desarrollo Humano de la Universidad San Buenaventura y Doctoranda en Educación de la Universidad del Valle.

Integrante del Grupo de Investigación Interinstitucional PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer.

<sup>1</sup> Red o malla atada a un palo con la que se cazan mariposas.

Ahora bien, mientras juegan la jama apresa y la red se asume entre páginas para descifrarlos a partir de las teorías evolutivas. El despliegue de la información es convincente porque es la voz del desarrollo, palabra incuestionable en educación, prometedora de progreso y superación... Y entonces se escucha por el altavoz:

*Juegos propios de la etapa preoperatoria, en la que repiten e imitan acciones; juegos denominados paralelos porque además de imitar a un par establece una relación que permite mejorar la socialización, y continúa diciendo: Es importante que puedan desarrollar este tipo de juegos y que el docente aproveche los mismos para agruparlos y proponer juegos colectivos en los cuales pueda trasladar las acciones a palabras que describan lo que hacen.*

La debilidad del juego infantil se ve en condiciones precarias ante tal interpretación, se convierte en la pieza de museo de un coleccionista que al igual que un académico, con absoluta seguridad, lo convirtió en su objeto de estudio, lo atrapó con palabras y logró que los otros docentes repitan las frases interpretativas con una sonrisa de aprobación... Pero, ¿qué va a pasar con ese juego? ¿Que sucederá con el cruce y roce de las miradas? ¿Qué sucederá con la mimesis de sus acciones?

Los niños siguen escondiéndose debajo de las mesas, y quizás no volverían a salir de abajo de ellas si supieran que la interpretación teórica los está enmarcando en una etapa. "El análisis de la lógica de la práctica habría avanzado más, probablemente, si la tradición escolar no hubiera planteado siempre la



cuestión de las relaciones entre teoría y práctica en términos de valor" (Bourdieu, 1991, 51); valor asentado en la posición objetiva del desarrollo como estructura objetivante que esquematiza todas las acciones del crecimiento de los llamados "seres humanos".

Sin embargo, los niños se incorporan y transitan por el salón en puntas de pies estirando sus brazos como si se fueran a salir de su ropa. Y el altavoz, al interior de la jama pero ahora, con un tono psicoevolutivo, interpreta lo que está pasando, complementa lo que anteriormente se había dicho a través de este mismo medio, y así dice:

*Juegan con su cuerpo porque con el mismo construyen la imagen de sí mismos a través de la representación de su esquema corporal personal.*

La piel del juego infantil se eriza al verse descrito como "construcción del esquema corporal", y se aprecia como una línea continua que rodea los cuerpos para conseguir hacer el conjunto cerrado en el que quedan clasificados los niños en sus acciones como seres que construyen representaciones de un cuerpo físico, a pesar de que en sus formas de actuar muestran que más allá y más acá de su silueta lo que se puede apreciar es el gesto de sus acciones que transcurre entre miradas y sonrisas. "El cuerpo cree en lo que juega: llora cuando mima la tristeza. No representa lo que juega, no memoriza el pasado; actúa el pasado, anulándolo así en tanto que lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es" (Bourdieu, 124-125, 1991).



Por eso, el maestro, ante las observaciones del mundo social, es espectador que objetiva las situaciones que se viven prefiere acudir a la explicaciones teóricas porque “no es fácil hablar de la práctica excepto de manera negativa; y, sobre todo, de la práctica en lo que aparentemente tiene de más mecánico, de más opuesto a la lógica del pensamiento y del discurso” (Bourdieu, 137, 1991).

Pero los niños, desdoblándose, siguen saliendo de abajo de las mesas, y se trasladan de un lado a otro, mientras su cuerpo va estirándose. Caminan y se miran unos a otros extendiendo sus brazos. Se percibe que en el encuentro de unos con otros la mirada y la manera de disponer la propia postura hace sentir al que está al lado su tamaño e imponencia. Es justo en ese momento cuando el otro percibe el gesto y corre bajo la mesa y empieza a realizar la misma acción. ¿Qué los inquieta, qué juego transita en el cual sin palabras se ven todos atraídos? “Es necesario reconocer a la práctica una lógica que no es la lógica, para evitar pedirle más lógica de la que puede dar y condenarse así bien a extraerle incoherencias, bien a imponerle una coherencia forzada” (Bourdieu, 145, 1991).

Pero, aun así, e incluso en el discurrir de este texto que tratando de reconocer la insinuante presencia del juego, de las acciones que convocan la sensibilidad de los niños como el más sagrado ritual de la mañana, se termina desembocando en una especie de mar lleno de respuestas comunes, en el cual se habla del juego como un sentido que guarda una lógica práctica algo distanciada de una lógica lógica, pero en definitiva atada a un sentido lógico, como si el mismo pudiese encontrar una “fórmula generadora” para poder ser descifrada.

Quizá la presencia y la sensación que imprimen esos simples juegos de niños, esos incontrollables e inexplicables juegos de niños, lo que hacen es asustar a aquellos que tratan de atraparlos con las jamas interpretativas, para poder evitarlos y así exorcizarlos de su simple y llana condición absurda, para despojarlos del sentido de su sin sentido y ocultar su *forma otra*, tan extraña y tan distinta a las formas escolarizadas, cuya experiencia y didáctica sobre el aprendizaje termina conduciendo al ocultamiento del sentido que transita en el simple acto de jugar.

Y es que al salir de abajo de las mesas agachados y estirados, y trasladarse de un lado otro exponiendo sus cuerpos que se describen no por su tamaño o su silueta, sino por sus gestos; en la manera como se esconden, como caminan, como se miran, como se rozan; sin buscar otra cosa más que ese despliegue de tactos materiales, insistiendo y repitiéndolo, una y otra y otra vez... Para que? Pues para poder estar allí, al lado de los que asombrados y con actitud absurda puedan sentirse junto a ellos, no adelante ni atrás, sino a su lado, sin negarlos pero sintiendo el escalofrío que produce la sensación misma de la diferencia.

### Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. (1980). El sentido práctico. Madrid: Taurus.
- Derrida, Jacques. (1996). El monolingüismo del otro. Argentina: Manantial.
- Derrida, Jacques. (2005). De la gramatología. México: Siglo XXI.
- Grosso, José Luis. (2007). Socioanálisis y semiopraxis: La ciencia social en la topografía accidentada de las relaciones interculturales. Santiago de Cali.

# *Entre la metáfora de la palabra y la metamorfosis de los cuerpos*

## O Los Caballos Desbocados

MANENA VILANOVA\*

Ricoeur, con el uso vertical de la palabra-frase-texto-discurso que señala-muestra-dice algo de lo que somos, nombra desde algún lugar y de alguna manera para dar cuenta de la existencia como una idea filosófica. Quizás por eso se expresa el autor de la Metáfora Viva, con finas y delicadas expresiones, con decentes formalidades, pensando en la venturosa situación de poder nombrar-mencionar-referir como una suerte de reducción de significado a la multiplicidad de sentidos, a través de la imagen y sensación de ascenso, en los cuales la metáfora de la palabra abandona el “hedor” de la tierra, diría Kush, y se eleva hacia el discurso filosófico para convertirse en el tan reconocido perfume parisino.

Pero en medio de este ambiente armónico, recatado, suave y delicado de Ricoeur, se atraviesan los detonantes niños, corriendo entre las palabras que tratan de detenerlos con un ¡Basta! Si parecen caballos desbocados”, frente a lo cual quedan mencionados sin temor y sin gloria, pero con todo el significado metafórico con el cual se los ha referido.

Sin embargo, Bajtin, sin ser bufón pero causando risa, mostrará que no es el poder de la palabra-metáfora el que alcanza a los llamados niños, sino la fuerza del gesto la que los convierte en caballos desbocados, como “un ritual de fiesta cómica popular” que junto con el choque del grito y su indomable fuerza, metamorfosea sus cuerpos y los convierte en rocinantes de crines

\* Magíster en Educación y Desarrollo Humano de la Universidad San Buenaventura y Doctoranda en Educación de la Universidad del Valle. Integrante del Grupo de Investigación Interinstitucional PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer

largas y herraduras templadas que se sacuden el polvo de las palabras empleadas.

Pero Ricoeur, alzando las cejas, mirando de lado y ocultando el cinismo con cierta distancia, dirá: "No hay de qué preocuparse si sólo son niños". Tratando de apagar la agitación del momento, el desplazamiento y la fuerza que el grito y sus cuerpos cargan y así poder reducirlos y atraparlos dentro de un conjunto cerrado al que pone la etiqueta de un simple significado. De esta manera, su materialidad se interpreta con una insignificante "solo" que genera la ilusión del poder dominarlos.

Sin embargo, la reducción de desviación del significado no ha diluido la sensación de los caballos, de los monstruos poéticos de Vico; de la desprevenida, incontrolada y múltiple presencia de los niños, que asusta y ejerce temor, incluyendo al propio Ricoeur. Por eso, mantiene el gesto filosófico de la distancia y su reduccionismo interpretativo, porque siente el nervio de esos cuerpos que hablan y que no puede sujetar con palabras, aunque su cortés locución oculte esa corporalidad que tanto a él como los niños los ha constituido.

Há de notarse que la toma de distancia es un acto corporal, un gesto que muestra sus arrugas, una posición que se asume desde algún lugar y con respecto a algo, es decir, Ricoeur siempre estará situado desde el sentimiento de superioridad del filósofo, que cree que los *otros* no pueden decir lo que él ve, pero que a su vez trata de pasar por alto que nunca podrá ver lo que los *otros* sienten. Sensación

que lo invade y lo hace temblar al tratar de entenderse como sujeto eidético ausente de cuerpo, lo cual, finalmente, muestra que más acá del nivel elevado de trascendencia está la materialidad de las relaciones que lo han constituido y las voces que lo han invadido.

Por eso, los gestos y los tonos, desde Bajtín y en boca de Grosso, sedimentan nuestras relaciones acentuadas sobre la risa o la seriedad, la burla o la obediencia y el desenfreno grotesco o la suave delicadeza, que hace de nosotros estos cuerpos irreductibles, imposibles de atrapar a través de figuras del discurso desde las cuales se reduzca la desviación de los sentidos.

Y entre esta metáfora de la palabra y la metamorfosis de los cuerpos se encuentran también los maestros, atendiendo su propia historia de formación a través de los discursos que han colonizado sus-nuestras formas de pensar para domesticar el desenfrenado aliento de los caballos desbocados, tomando el gesto de distanciamiento occidental filosófico

para interpretar, traducir y reducir a los niños a un estadio inferior que a través de la formalidad será superado.

Pero vuelve a exponerse el cuerpo, desde su condición más baja e inferior, ambivalente y contradictorio desde donde se renuevan las posibilidades de existencia, al estilo rabelaisiano en el tono descriptivo bajtiniano del ritual de la fiesta cómica popular.

Entonces el maestro, desde su existencia en la relación con otros, tampoco podrá renunciar a ser cuerpo-cuerpos, y de alguna manera se mostrará al estilo Vico, mientras lee-repitiendo, niega-corrigiendo y grita-silenciando, reiterando así la manera como se ha constituido el discurso pedagógico: prefiere no escuchar al *otro* sino hablar del *otro*, porque quizás es la mejor manera de conquistarlo.

### **Bibliografía**

- Bajtín, Mijail. (1987). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Editorial. Reimpresión 2005
- Kusch, Rodolfo. (1978). Esbozo de una antropología filosófica americana. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.
- Ricoeur, Paul. (1980). La Metáfora Viva. Madrid: Editorial Trota. Reimpresión 2001
- Vico, Giambattista. (ed. 1725). Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones. 2ª edición (1978). México: Fondo de Cultura Económica.
- Volochinov, Valentin N y Bajtin, Mijail. (ed. 1929) Marxismo y filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje. Madrid: Editorial Alianza. Reimpresión 1992.

# Documentación folclórica en el Instituto Popular de Cultura

ELIANA IVET TORO CARMONA\*



*Viaje a Buenaventura 1961 – Departamento de Investigaciones Folclóricas. Archivo fotográfico IPC*

## Presentación

A continuación se presenta al lector un ejercicio descriptivo y analítico de la documentación folclórica con que cuenta el Instituto Popular de Cultura (IPC). Lo que se plantea es, por un lado, una mirada a la influencia de la perspectiva folclórica en la construcción del proyecto de formación artística IPC, y por otro lado, los esfuerzos, las intenciones y los usos que durante sesenta años consolidaron un acervo documental patrimonial de tipo folclórico, fuente y memoria de expresiones tradicionales y populares de diferentes regiones del territorio colombiano.

La influencia del folclor en los proyectos culturales de la década de los años cuarenta.

\* Profesional en Recreación y Especialista en Teorías, Métodos y Técnicas en Investigación Social de la Universidad del Valle.  
Apoyo Profesional al Departamento de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura  
Integrante del Grupo de Investigación Interinstitucional PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer



Departamento de Investigaciones Folclóricas  
- Archivo fotográfico IPC

El término folclor fue propuesto el 22 de agosto de 1846 por el arqueólogo inglés William J. Thoms para referirse a las “antigüedades populares”. Esta noción surge en el campo de la antropología a mediados del siglo XVIII, específicamente como episteme que estudiaba la historia cultural comparada de los pueblos. El folclor ha sido entendido y usado de diferentes formas según las épocas y las tendencias. Sin embargo, en todos los casos se reconoce un fuerte lazo vinculante con un nacionalismo asociado a características, tradiciones, costumbres, expresiones y atributos comunes que refieren a lógicas identitarias vinculantes al lugar de origen.

*En los países europeos y latinoamericanos, y en muchos países africanos y asiáticos recién independizados, los estados-nación eran los protagonistas principales de la política cultural. Se consideraba a los estados responsables de administrar el patrimonio histórico, tanto material como inmaterial, desde los grandes monumentos hasta las manifestaciones de la cultura popular (la lengua, la música, las fiestas y danzas tradicionales), o sea, las marcas distintivas que diferenciaban a cada nación de las demás. Los estados modernos podían mostrar éxito, en algunos casos, al haber logrado unificar a etnias y regiones diversas en un patrimonio nacional más o menos compartido.<sup>1</sup>*

En América Latina el proyecto folclórico se desarrolla desde comienzos del siglo XX. Las primeras décadas, a la luz del ambiente político, se convierten en el escenario de encuentro de instituciones e investigadores dedicados al folclor latino-

americano. En el caso colombiano dichos encuentros eran registrados por la prensa nacional y por la Radiodifusora Nacional Colombiana. Fueron estos insumos y estímulos que animaron la investigación folclórica en el ámbito nacional.

El trabajo de recolección folclórica en Colombia, en el marco institucional, inicia en la década de los años cuarenta.<sup>2</sup> Muestra de ello es que en mayo de 1942 la *Revista de las Indias* anunció a sus lectores la organización por parte del Ministerio de Educación Nacional de una “investigación sobre el folclor”, y señaló en lo relacionado con los usos y utilidades de este ejercicio, que *las fábulas, los decires, las coplas, los refranes, las tradiciones rurales, los balbuceos musicales, las leyendas y cuentos de viejas que ahora serán compilados y ordenados formarán un vasto arsenal de temas para el uso de los artistas y revelarán toda la riqueza espiritual latente en las entrañas del pueblo colombiano.* La investigación que mencionaba la *Revista de Indias* era la de la Encuesta Folclórica Nacional, pensada por la Dirección de Extensión de Cultura Popular del Ministerio de Educación Nacional. La encuesta indagaba por aspectos relacionados con creencias, costumbres, tradiciones, actividad económica, vestuario, utensilios domésticos, vivienda, alimentación, niveles educativos, geografía e historia de las comunidades.

*Los formularios fueron enviados a un número grande de escuelas y colegios públicos de todo el país -aunque ignoramos el número exacto de cuestionarios enviados-, establecimientos dispersos a lo largo y a lo ancho de la geografía nacional -aunque también ignoramos los cri-*

1 García Canclini, Néstor. Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización. Documento encontrado en <http://132.248.35.1/cultura/informe/art10.htm>

2 Lo cierto es que en el siglo XIX Colombia no dejó como legado ninguna *gran compilación* de materiales folclóricos que pudiera ser la prueba de una vasta actividad en este terreno, como ocurrió de manera tan frecuente en otras sociedades, y a pesar de que el interés por el “folclor” se menciona en muchas ocasiones, no hay prueba ninguna de la existencia de grupos de estudiosos dedicados por largo tiempo a través de “organizaciones literarias” a esta tarea, aunque se encuentren regadas por aquí y por allá observaciones sobre la actividad y el lenguaje populares, considerados como folclor, y se haya producido una obra literaria atravesada por una concepción folclórica de la cultura y del lenguaje, como resulta ser la obra de Tomás Carrasquilla. En: Silva, Renán. República Liberal y Cultura Popular en Colombia: 1936-946.

terios, si existieron criterios, para la escogencia de una u otra localidad-, de tal manera que resultaran "representativos" del conjunto del país. El cuestionario iba acompañado de una carta-circular de las autoridades educativas centrales en la que se invitaba a los maestros a colaborar en la empresa, y ponía de presente la importancia que el "levantamiento del folclor nacional" tenía para el propio futuro de la educación del país. Los maestros parecen haber respondido con entusiasmo a la iniciativa, pues pronto las respuestas empezaron a llegar, tanto de lugares cercanos a la capital como de lugares alejados y más bien perdidos de la geografía nacional".<sup>3</sup>

Producto de la Encuesta Folclórica Nacional, en junio de 1943 inicia labores la Comisión Nacional de Folclor, quien se encargaría del análisis del contenido y de las clasificaciones de las multitudinarias respuestas que llegaron de diferentes lugares del territorio colombiano.

Finalizando la década de los años cuarenta y comenzando los cincuenta surgen en diferentes lugares del país centros de estudios folclóricos, promovidos por historiadores, geógrafos, antropólogos, músicos y literatos. Un elemento común en las diferentes concepciones de quienes asumieron un trabajo en la perspectiva folclórica era la tradición, entendida como una manifestación que abarca expresiones, costumbres y prácticas que se transmiten generacionalmente a través de la oralidad y que día a día se ven sujetas a desaparecer, fruto del complejo proceso de industrialización y modernización de la sociedad. Es así como se inició una ardua tarea en la recopilación y clasificación de las expresiones, tradiciones, costumbres y prácticas que tienen lugar en diferentes regiones, lo cual produjo una innumerable publicación de artículos, tratados, manuales y diccionarios de tipo folclórico.

*Los trabajos folcloristas suelen ser, además, ambiciosos desde el punto de vista cuantitativo, pretenciosamente exhaustivos; pretensión posible por la concepción estática, terminada y cerrada de la cultura, y que se expresa en grandes listados y obras de saber enciclopédico como "compendios generales", diccionarios, vocabularios, manuales... Al folclorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto sociocultural; prefiere acumular y catalogar cuidadosamente la información a arriesgar una interpretación".<sup>4</sup>*

Algunas críticas al trabajo de investigación y recolección folclórica

tienen que ver con dos consideraciones básicas. La primera es la relacionada con las divisiones epistémicas de la cultura, en la que se toma una noción de la cultura popular tradicional como no actual: *es una "supervivencia" del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos "zoológicos culturales" que son los festivales folclóricos, los museos y los centros de documentación*".<sup>5</sup> La segunda se fundamenta en la falta de rigurosidad técnica e investigativa en los ejercicios de recolección y clasificación, producto de la imperiosa necesidad de recoger, fotografiar, filmar y grabar aquellas expresiones que a consideración de los folclorólogos representaban la idiosincrasia de un pueblo y que frente al miedo de su pérdida por la avalancha de la modernización se recomendaba su estudio y conservación.

Ambas premisas disputan su razón de ser en el ámbito de la gestión social del conocimiento, y están ligadas a las tensiones propias de los saberes y de quién produce la cientificidad. La falta de análisis y rigurosidad en los procesos de recopilación y clasificación de prácticas folclóricas, señalada por algunos académicos, se traduce en la crítica de que la investigación folclórica ha sido deficiente y en muchos casos producto del trabajo de hombres y mujeres sin una formación académica, específicamente en los campos en los que se han realizado los ejercicios de investigación.

*Todos estos textos –tanto los generales como los locales– se caracterizan por ser grandes trabajos de recopilación, fruto de toda una vida, por utilizar fuentes –acríticamente– de segunda y tercera mano, por un*

3 Silva, Renán. República Liberal y Cultura Popular en Colombia: 1936-946

4 Miñana Blasco, Carlos. Entre el folclor y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. Artículo publicado en A Contratiempo. Revista de música en la cultura, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49.

5 Es tan fuerte la concepción coleccionista de los folcloristas que uno de sus máximos exponentes en América Latina e incluso a nivel mundial, como el musicólogo Carlos Vega, llega a afirmar: "En cierto modo, hasta es secundaria la muerte de las cosas folclóricas una vez documentadas, porque no es frecuente que se vuelva a verlas" (1960:124). En: Miñana Blasco, Carlos. Entre el folclor y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. Artículo publicado en A Contratiempo. Revista de música en la cultura, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49.

*trabajo de campo muy débil o poco sistemático, por acumulación/yuxtaposición de mucha información, por un inadecuado uso de las fuentes y casi inexistente aparato crítico, y por su enfoque folclorista. Desde el punto de vista estrictamente musical, no suele haber ilustraciones musicales; cuando las hay, las transcripciones no son realizadas por los autores -pues no son músicos-, ni son utilizadas por ellos para mostrar o indicar algo; se puede prescindir de ellas. El análisis musical como tal es inexistente; abundan los comentarios y apreciaciones poco precisos, erróneos y sin sustentación. Tampoco suelen presentar una discografía".*<sup>6</sup>

También se sitúa la crítica a la mirada etnocéntrica de la cultura, que se ha mantenido por siglos, legado de los procesos políticos de conformación del estado-nación, en la que se desconocen los procesos de cambio y transformación cultural, y se elaboran juicios de valor frente a las expresiones que subyacen y se recrean constantemente en el seno de la configuración del mundo rural-urbano.<sup>7</sup>

Valdría la pena preguntarse en este contexto y en los cambios de las diferentes acepciones frente a lo folclórico: ¿Cuál es la relación de la ideología y de la adscripción política con los proyectos folclóricos? ¿De qué manera los proyectos folclóricos permearon los procesos formativos de carácter artístico en las ciudades? ¿Cómo influyó el proceso de profesionalización de ciencias, como la antropología, que se inició en la década de los años cuarenta, con los estudios folclóricos que se desarrollaron en la misma época? A propósito de estas preguntas, es importante detenernos para reflexionar frente al lugar y al contexto de la crítica, porque lo que hoy se señala como falta de exhaustividad y rigurosidad en el método de las investigaciones folclóricas parte, primero, de tomar una mirada cientificista y, por qué no decir, un tanto eurocéntrica que valida la idea del método y de una sola forma de producir conocimiento; y segundo, no reconoce que en ese proceso folclórico que se inició con amplias magnitudes en la década de los años cuarenta, había una búsqueda de legitimidad, autonomía y de diferenciación, equivocada o no, de lo que se entendía como cultura a finales del siglo XIX en nuestro país.

El esfuerzo estaba centrado en poder reconocer más allá de la definición del concepto, las expresiones y los sentidos de un campesinado como sustrato fundamental de la cultura en el contexto nacional. Esta búsqueda reñía con una mirada mucho más cerrada de la cultura, en la que se tomaba como tal sólo aquello que era producido por la élite criolla o por los países de "avanzada". De igual manera, no se ubican con claridad las pretensiones de los trabajos folclóricos, porque en muchos casos el interés no estaba orientado a producir teorías del folclor. Lo que era y es común en todos los proyectos folclóricos es la necesidad de reconocimiento de una serie de prácticas, expresiones, tradiciones y costumbres que habitaban el mundo rural-urbano de la época.

Lo anterior para señalar que los trabajos de investigación folclórica que se celebraron en décadas anteriores tal vez hoy, a la luz de los estudios y teorías sobre la cultura, pierden cierta pertinencia, pero no puede sustraérseles de la importancia que tuvieron en contextos y campos disciplinares específicos. Además, es necesario reconocer la importancia de las diferentes publicaciones que han circulado producto de las investigaciones y/o recopilaciones de los folclorólogos, ya que estas no son sólo parte de nuestra memoria como pueblo sino que también, y en muchos casos, han sido el único insumo con que se cuenta para conocer las expresiones, las manifestaciones, las prácticas y los sentidos que han tenido lugar en el devenir histórico de los diferentes grupos humanos que hoy nos habitan.

6 No se entra en detalles en la crítica a estos textos, pues sería interminable. A manera de ejemplo, puede verse la devastadora y minuciosa crítica de Egberto Bermúdez a la clasificación de los instrumentos musicales realizada por Abadía -y que copian tal cual todos los demás textos- (Revista colombiana de investigación musical, UN, N° 1, 1985); una crítica al manejo de las fuentes en Miñana (Kuví, Bogotá, ICAN, 1994) y a su concepción folclorista y sexista en Ana María Ochoa ("Tradición, género y nación en el bambuco", en A Contratiempo, Bogotá, N° 9, 1997). En: MIÑANA Blasco Carlos. Entre el Folclore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. Artículo publicado en A Contratiempo. Revista de música en la cultura, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49.

7 Esta consideración tiene su fundamento en el reconocimiento de que a mediados del siglo XX las corrientes de pensamiento que circulaban en el contexto latinoamericano, frente a la noción de cultura y de estudios culturales, tenían su sustento en un carácter político e ideológico, en el que la cultura se entendía como un "reflejo" de las estructuras materiales de la sociedad. Situación que cambió sustancialmente en la segunda mitad del siglo XX, a propósito de pensar los procesos de desterritorialización y descentralización que se producían en el ámbito de una sociedad cada vez más global.

### Breve reseña del IPC



Departamento de Investigaciones Folclóricas - Archivo fotográfico IPC

La creación del IPC no es ajena a la realidad política e ideológica que acontece en la década de los cuarenta en el territorio nacional. Surge en el marco de lo que en la historiografía nacional se conoce como la República Liberal. En esta etapa historiadores como Renán Silva han planteado y logrado establecer los vínculos de dicho

proceso político en la configuración de políticas culturales que lograron instaurar la creación de centros e institutos con una fuerte orientación hacia la cultura popular ligada a las representaciones, que desde el siglo XIX se conocían en el ámbito de lo folclórico.

*La construcción de esa representación de la cultura popular como "folclor" parece cubrir dos fases diferenciadas de la política cultural liberal. La primera, que va –aproximadamente– de 1930 a 1940, y cuyo objetivo central era la difusión de ciertas formas de la cultura intelectual y de un sistema variado de preceptos y de normas educativas y sanitarias que se consideraba esencial en el proceso de civilización de las masas. La segunda, que se extiende, más o menos, desde 1940 hasta 1948, y que intenta combinar el proceso de difusión de la cultura con el de conocimiento de las culturas populares, a través de un vasto trabajo de campo que buscaba recolectar de manera sistemática todas las informaciones posibles para interpretar de manera coherente las variadas formas de la actividad cultural de las masas campesinas y de los habitantes populares urbanos (...)"<sup>8</sup>*

Se suma a este contexto político nacional la urgencia del partido liberal de lograr sostenerse y proyectarse, a propósito de la pérdida de las elecciones en la rama ejecutiva frente a los conservadores en todo el país. *Álvaro Valencia y otros intelectuales demócratas, por motivos políticos frente a la derrota liberal del año 46 y por generosidad ideológica, idearon la creación del Instituto Municipal de Cultura Popular. Al fin y al cabo, en ese momento la cultura era un*

<sup>8</sup> Silva, Renán. República Liberal y Cultura Popular en Colombia: 1936-946

*motivo de atracción electoral para los sectores progresistas del partido liberal en lucha con la derecha gobernante y con un partido comunista que, por entonces, tenía simpatizantes entre los escritores y artistas revolucionarios, o por lo menos de vanguardia". Así, se concibe la creación del IPC como una oportunidad de cultivar el espíritu y el intelecto de las clases obreras. De este modo se inician programas formativos en educación cívica, historia patria, geografía y urbanidad e higiene y se le asigna a la institución la tarea de propender al desarrollo de la cultura artística para las clases populares.*

Es importante mencionar que en las primeras décadas la práctica pedagógica y artística transita por el pensamiento de la educación popular, en tanto se supone el arte como un medio y un instrumento de educación y concientización de los sectores populares en aras de la transformación de su propia realidad social.

Habría que señalar, además, que más allá de los accidentes de tipo político e ideológico que movilizaron la creación del Instituto Popular de Cultura, con el IPC emerge en la ciudad un lugar para enunciar otras formas de saber y pensamiento. Quizás el lugar simbólico del instituto radica en que ha sido uno de los espacios en los que se ha cuestionado las particiones mecánicas entre el hacer y el saber, entre la subjetividad y la objetividad, entre lo erudito y lo popular, entre el arte, la cultura y la ciencia. El IPC ha sido por excelencia un crisol de prácticas que pluralizan las formas de saber y de conocer.

A propósito del entramado de sentidos y de las tensiones propias

de la gestión social del conocimiento, el IPC desde sus inicios propendió al reconocimiento y la exaltación de los saberes populares; premonitoriamente, permitía enunciar un nuevo lugar necesario en las relaciones entre teorías, técnicas y prácticas, entre cultura y conocimiento científico, entre formas de hacer y maneras de pensar. Es así como se vinculan al IPC, en calidad de artistas e investigadores, hombres y mujeres que no tenían una formación académica validada por universidades o centros especializados, pero eran reconocidos por su experiencia y su saber empírico en el campo de las prácticas artísticas. Tal es el caso de Delia Zapata Olivella, Lorenzo Miranda y Emilio Banquéz, vinculados a la institución en la sección de danzas folclóricas.

*La construcción de  
esa representación  
de la cultura  
popular como  
"folclor" parece  
cubrir dos fases  
diferenciadas de  
la política cultural  
liberal.*

### *Creación del Departamento de Investigaciones Folclóricas*

En Cali la defensa por artistas e intelectuales de un proyecto folclórico, vinculado a la formación artística, estuvo ligada en su momento no sólo a las concepciones ideológicas de la República Liberal, sino también a la fuerte preocupación por el poco reconocimiento que tenían las expresiones populares en lo que se denominaba cultura. Surge aquí una fuerte tensión entre lo que serían las "Bellas Artes" y las "Artes Populares". El Instituto, a través de su Departamento de Investigaciones Folclóricas, intenta imprimir un carácter distinto a la formación artística que se venía trabajando desde los Conservatorios y las Direcciones Regionales de Bellas Artes. Es decir, además de intencionar sus esfuerzos porque los sectores populares, especialmente los obreros, pudieran acceder a niveles de formación que para la época eran restringidos, se tenía como misión demostrar que las expresiones artísticas populares y tradicionales eran fuente de saber y de conocimiento.

Iniciando la década de los años sesenta, según lo referencian algunos documentos oficiales, considerando las necesidades de formación académica de sus secciones (plástica, danza, teatro y música) y de potenciación de las prácticas que tenían lugar en la cultura popular tradicional, el IPC crea el Departamento de Investigaciones del Folclor (DIF), según artículo 5º del acuerdo 005 de enero 2 de 1961. Los primeros objetivos que le asignan son:



*Departamento de Investigaciones Folclóricas - Archivo fotográfico IPC*

- a. Investigar, compilar y estudiar las manifestaciones artísticas folclóricas y populares.
- b. Procurar el estímulo, la difusión y el incremento del folclor: procurar integrar los elementos folclóricos y populares a la cultura popular.
- c. Colaborar con el Instituto Popular de Cultura en sus planes de educación artística popular en sus diferentes secciones: musical, coreográfica, teatral y plástica.<sup>9</sup>

Los proyectos de investigación y recopilación folclórica, como se señaló en la primera parte, tuvieron su auge en nuestro país a partir de la década del cuarenta y empiezan a dinamizarse, primero, con la Encuesta Folclórica Nacional y posteriormente a través de la Comisión Nacional de Folclor. En Cali artistas e intelectuales se sumaron

a tan ambicioso proyecto, con matices diferenciados políticamente (la mayoría de ellos militaban en la izquierda), y aunque para el caso del IPC, que crea su Departamento de Investigaciones Folclóricas en 1961, es importante mencionar que esta “empresa”, como se referencia en algunas de las cartas que reposan en el archivo del DIF, inicia con la participación de personajes que no estuvieron vinculados contractualmente con la institución, como lo es Enrique Buenaventura, quien participó de una de las primeras excursiones que realizó el DIF a Buenaventura y además es referenciado por Octavio Marulanda como parte de la comisión consultiva que orientaba el proyecto folclórico del Departamento.

*En el año de 1963 fue designada una comisión consultiva, compuesta en la siguiente forma: profesor Luis Carlos Figueroa, Director del Conservatorio de Cali; profesor Luis Carlos Espinosa, Ex - director*

*del Departamento; profesor Enrique Buenaventura, iniciador de la investigación folclórica en Cali; Doctor Ives Chatein, distinguido antropólogo; doña Maruja Rengifo Salcedo, Directora del plantel y Octavio Marulanda, nombrado titular del Departamento.*

*La comisión consultiva estableció la necesidad de seguir llevando a cabo una labor de investigación permanente, con miras a enriquecer los recursos del Departamento de Investigaciones Folclóricas y crearle nuevas posibilidades de desarrollo. Con motivo del Tercer Festival de Arte se convocó una mesa redonda, a la cual concurrieron como invitados de honor el maestro Andrés Pardo Tovar, Director del CEDEFIM (Centro de Investigaciones Folclóricas y Musicales de la Universidad Nacional); el maestro Miguel de Zulategui, distinguido folclorista español residente en Cartagena; el profesor Jesús Pinzón Urrea, Musicólogo del CEDEFIM; el profesor Luis Carlos Espinosa, Organólogo del mismo instituto; el Doctor Manuel Zapata Olivilla, folclorista y escritor nacional (...) Al lado de este programa se consideró impostergable el estímulo a las expresiones autóctonas, su vinculación directa y creativa a la cultura nacional, su divulgación y, desde luego, su inmediata defensa, con un criterio de respeto profundo a su valor tradicional. Ante la importancia de la iniciativa adoptada, el Doctor Andrés Pardo Tovar, en su carácter de director del CEDEFIM, y con el visto bueno de los demás profesores que lo acompañaron, ofreció desde el primer momento la adhesión de la citada dependencia de la Universidad Nacional, que*

<sup>9</sup> Documento: Reglamento del Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura de Cali. Cali, Diciembre de 1961.

días más tarde se cristalizó en una comunicación oficial. Así, pues, la excursión a Guapi se llevó a cabo con el aporte del Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura y del CEDEFIM, como dependencia de la Universidad Nacional".<sup>10</sup>

En la década del setenta se redefinió el papel del DIF y sus objetivos institucionales, así:

*El Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura de Cali será el organismo fundamental de información y orientación en los programas de docencia artística y extensión cultural del plantel, y su papel será realizado en los siguientes aspectos:*

- a. Investigación folclórica y artística
- b. Clasificación y recopilación de bienes culturales.
- c. Divulgación y publicación.
- d. Incorporación e integración al Instituto de programas docentes y culturales.
- e. Formación de investigadores y especialistas.

*Su propósito final será la recuperación, estímulo y desarrollo de la cultura autóctona del país, como parte integrante del patrimonio espiritual de la nación y como elemento indispensable de la fisonomía que debe distinguirnos ante los pueblos de América y del mundo.*<sup>11</sup>

El objeto para el cual fue creado el DIF correspondía a las necesidades de formación e investigación de la época y a su vez era un eje fundamental en la construcción y direccionamiento de las políticas institucionales, en torno a la actividad investigativa y a la producción de conocimiento. Contaba con apoyo por parte de los órganos de dirección y del cuerpo docente de las diferentes escuelas. El DIF se convierte en un órgano activo de la vida institucional y desde allí se discuten las premisas conceptuales orientadoras de la acción dentro de la institución. Es así como se empiezan a hacer diferenciaciones entre folclor y cultura popular, y se define esta última como

*Las diferentes manifestaciones que surgen en campos y ciudades y se mezclan con los gustos del pueblo, conviviendo con formas folclóricas o cultas, bien de ascendencia foránea o nacional (...) Lo popular es lo resultante de la moda actual y como tal vive; mientras que lo folclórico responde a una tradición y como tal sobrevive en su medio.*<sup>12</sup>

Este paradigma partió del principio de realidad de que para la época el 70% de la población vivía en los campos y sólo un 30% estaba asentado en las ciudades y apenas se estaban iniciando los complejos procesos migratorios que densificaron las urbes. Además, el lugar episte-

mológico desde donde se construyó el conocimiento de lo folclórico y lo popular se fundamentaba en cierta premisa antropológica etnocentrista que privilegiaba la conservación y permanencia de las costumbres y tradiciones de los pueblos por encima de los procesos de hibridación y transformación cultural.

En la década de los años ochenta, a pesar de las dificultades administrativas y presupuestales de orden nacional (estando en la presidencia Julio César Turbay Ayala) a la que se vieron avocados los artistas y trabajadores de la cultura, el IPC continuó su ejercicio investigativo. Los estudiantes fueron los actores claves en la tarea de producción de conocimiento. Hacia 1984 los estudiantes de cuarto año de música se vinculan con las investigaciones en el norte del Cauca (Quinamayó) y posteriormente realizan una investigación conjunta con la maestra Janeth Torres sobre las bandas existentes en el departamento del Valle del Cauca. Podría decirse que existían semilleros de investigación de estudiantes de últimos años articulados con los proyectos de investigación que se formulaban desde el Departamento de Investigaciones Folclóricas.

Más adelante, en la década del noventa, producto de las carencias presupuestales y de la falta de gestión administrativa, la actividad investigativa articulada al quehacer institucional se ve fracturada y se pierde el referente construido institucionalmente en torno al direccionamiento de las políticas de producción y circulación de conocimiento, y los esfuerzos del Departamento se ven orientados en la conservación y difusión de su acervo documental.

<sup>10</sup> Marulanda, Octavio. Reseña del Departamento de Investigaciones Folclóricas, en calidad de director de dicha dependencia. Cali, octubre de 1964.

<sup>11</sup> Chaves, Marco Fidel; Pasado, Presente y Futuro del Instituto Popular de Cultura. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali. Cali, 1984. pág 71.

<sup>12</sup> Cortazar, Augusto: Compendio del Periódico Páginas de Cultura. Publicación No1. Pág 4.

*El lugar epistemológico desde donde se construyó el conocimiento de lo folclórico y lo popular se fundamentaba en cierta premisa antropológica etnocentrista que privilegiaba la conservación y permanencia de las costumbres y tradiciones de los pueblos por encima de los procesos de hibridación y transformación cultural.*

### **Recopilación de documentación folklórica en el IPC**



*Departamento de Investigaciones Folklóricas - Archivo fotográfico IPC*

La primera tarea que tuvo el DIF se centró en la recopilación y la investigación artística y musical en zonas del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Su interés era estudiar e investigar acerca del folclor de cada región, reconociendo en las comunidades las manifestaciones culturales y musicales que tenían un valor ancestral y patrimonial en tanto eran expresiones cotidianas que se habían perpetuado a través de la tradición oral. Es así como en las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta se realizan una serie de excursiones en las regiones anteriormente mencionadas. A continuación se describen los primeros trabajos de recopilación:

#### **Trabajos de investigación y recolección *in situ* del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Departamento del Folclor del Instituto Popular de Cultura<sup>13</sup>**

Fecha	Lugar	Circunstancia	Materiales obtenidos	Misión	Soportes
1961	Buenaventura	Adoraciones	Compilación repertorio musical de tradición oral en Navidad; varios tipos de juga; loas y rezos – Grupo Acuarelas del Pacífico, Mercedes Montaña.	Enrique Buenaventura, Manuel Zapata Olivella	Notas de campo, correspondencia y cintas por identificar.
Feb. 1962	Robles (Valle)	Adoraciones (Navidad Robles)	Loas – Música de la banda Bambucos de Plaza, jugas de arrullo.	Luis Carlos Espinosa, Enrique Buenaventura	Cinta No 6 y documental fílmico.
1962	Tierradentro (Cauca)	_____	Bambucos, valse, toque de elevación, música para banquetes. Francisco Pardo; Grupo Folclórico de Calderas y Grupo Folclórico de Avirama	Luis Carlos Espinosa	_____
1963	Guapi	Adoraciones de Navidad y balsadas.	Instrumentos musicales, músicas y poesías orales tradicionales; cuentos y relatos. Entrevista con portadores de la tradición (Pastor Castillo, Familia Torres y vecinos en general). Música ritual; indígenas cholos (embaras), entrevistas y cantos.	Luis Carlos Espinosa, Octavio Marulanda, Rafael Arboleda, Delia Zapata Olivella	Notas de campo, correspondencia y cintas por identificar.

<sup>13</sup> La información que se presenta en este cuadro, a excepción de los datos de la primera, tercera y cuarta fila, es la citada en el libro de Chaves, Marco Fidel; Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali. Cali, 1984. pág 74-77.

Fecha	Lugar	Circunstancia	Materiales obtenidos	Misión	Soportes
Feb. 1970	Quinamayó (Valle)	Bunde	Bundes "El platanito", "Ray tatanico losay loson", "María", "El silencio", "La familia del Tío Benito", etc. Jugas de bunde, loas cantadas, torbellino.	Octavio Marulanda, Lorenzo Miranda, Rafael Arboleda	Cintas 83, 84, 85
Feb. 1972	Puerto Tejada (Cauca)	Adoraciones	Ceremonial. Loas. Bambucos navideños: "Adorar al Niño Dios", "Él lloraba...", "A Belén, Pastores", "Los Reyes en el Oriente", "Que sea para bien", "Ay, Dios Mío", etc. Jugas de arrullo, sainetes, salves.	Octavio Marulanda, Rafael Arboleda	Cintas 89, 91, 92 y 93
Dic 25. 1975	Dominguillo (Municipio de Santander, Cauca)	Adoraciones	Jugas, bambucos navideños (como "José y María"), bambucos de plaza, bambucos viejos, loas, bailes identificados como la india vieja, el trapiche, el torbellino trenzado, las lavanderas. La bámbara nueva. Datos del conjunto musical.	Hernando Restrepo, Martha L. de Restrepo	Cinta 149, 150.
Feb 8. 1976	Vereda El Carmen" (Dominguillo, Municipio de Santander, Cauca)	Cita con informantes conocidos: Marcial Mina y Leonel Mina.	Complemento de información sobre adoraciones. Texto de loas, arrullos (cantados a ritmo de juga o de bambuco navideño en las fiestas), bunde.	Hernando Restrepo, Martha L. de Restrepo, Aura Alvis	_____
Feb 13. 1976	Dominguillo (Municipio de Santander - Cauca)	Adoraciones	Grabaciones de la música (pasillos, bambucos viejos, bambucos navideños, torbellinos, danza de la mula y el buey, el trapiche, la bámbara nueva, comentarios sobre el trabajo)	Hernando Restrepo Rafael Arboleda	Cinta 165
Junio 6 de 1976	Dominguillo (Municipio de Santander, Cauca)	Día del Campesino y proyección de adoración.	La comunidad presentó un resumen del ceremonial de adoraciones, a petición de la misión investigadora del 8 de febrero del mismo año. Hubo discurso con trovas alusivas al Día del Campesino. Música y baile, encuestas.	Hernando Restrepo, Rafael Arboleda, Martha L. de Restrepo, Alumnos de IV de Música.	Cinta 154
Feb 13. 1977	Caloto (Cauca)	Adoraciones	Música instrumental vocal del ceremonial de adoraciones. Bambucos "Vamos adorar" y "Adorar al Niño Dios".	Hernando Restrepo, Rafael Arboleda	Cinta 132, 161.
Feb 13. 1977	Dominguillo (Municipio de Santander, Cauca)	Adoraciones	Música instrumental vocal del ceremonial de adoraciones. Loas rezadas y gozos.	Hernando Restrepo, Rafael Arboleda	Cinta 133
Junio 6. 1977	Dominguillo (Municipio de Santander, Cauca)	Fiestas campesinas (Día del Campesino)	Música instrumental vocal. Entrevista con Aura María Mina.	Rafael Arboleda, Janeth Torres	163
Oct 26. 1978	Santander de Quilichao, (Cauca)	Festival Nacional del Folclor Negro (Atrio de la iglesia)	Repertorio musical del conjunto de Dominguillo; del conjunto Cauca Grande, de Puerto Tejada; del grupo de la vereda de Mazamorrero. Cantos del grupo de niñas de Santander de Quilichao.	Rafael Arboleda, Janeth Torres	Cinta 184, 185, 186
Oct 12. 1978	CAM (Cali)	Programación cultural en el CAM con varios grupos folclóricos.	Repertorio música y baile del grupo de dominguillo, ganador del concurso Asocaña. (la india, torbellino, bámbara nueva, bambuco). Bailarines: Eleuterio y Primitiva Mera, Demetrio y Cipriana de Lasprilla.	Rafael Arboleda, Janeth Torres	Casette

Fecha	Lugar	Circunstancia	Materiales obtenidos	Misión	Soportes
Feb 1980	Vereda Juan Ignacio (Puerto Tejada)	Adoraciones	Entrevista y descripción. Ejemplos de solos de batería – banda municipal de Puerto Tejada.	Rafael Arboleda, Janeth Torres, Yolanda de Bolívar	Cinta 203 y cassette.
Marzo 1980.	Vereda de Santa Isabel (Municipio de Caloto)	Visita en víspera de adoraciones	Información sobre fiestas, adoraciones, baile de mamarones. Música: danza de los monos, de la mula y el buey, fugas y villancicos.	Alumno Aristides Monsalve.	Cassette.
Junio 15 1980.	Vereda El Carmen (Dominguillo, Municipio de Santander, Cauca)	Fiesta del Sagrado Corazón	Cantos litúrgicos, bambuco, merengues, torbellinos, arrullos, vals, pasillos. Entrevista: Fabricación de violín de guadua.	Janeth Torres, Alumnos de IV Música.	Dos cassettes.
Junio 29 1980	Vereda de Dominguillo	Fiesta del campesino	Cantos <i>a capella</i> , poesía, discurso de una mujer de la junta comunal pro-restauración escuela Domingo Lazo. Himno campesino, sociodrama, bailes de pasillo, música con violín.	Janeth Torres, Jaime López	Cassette
1982	Aguazul (vereda)	Adoraciones	Cantos, bunde.	Heliana Portes de Roux	Cassette
Feb 19 1983	Quinamayó, (Cauca)	Adoraciones	Cantos, toques.	Heliana Portes de Roux	Cassette
Oct 30 1983	Jamundí	Primer encuentro de veredas del Norte del Cauca y sur del valle del cauca.	Cantos, música popular, sociodramas, poesía.	Heliana Portes de Roux, Janeth Torres Caro	Dos cassettes
Enero 28 1984	Villarrica	Adoraciones	Todas las manifestaciones propias de la fiesta.	Heliana Portes de Roux, Janeth Torres Caro, Alumnos	_____
Feb 4 y 5 1984	Quinamayó, (Cauca)	Adoraciones	Todas las manifestaciones propias de la fiesta.	Heliana Portes de Roux, Janeth Torres Caro, Alumnos	_____
Feb 20 1984	Caponera (Caloto, Cauca)	Adoraciones	Todas las manifestaciones propias de la fiesta.	Heliana Portes de Roux, Janeth Torres Caro, Alumnos	_____
Feb 25 1984	Juan Ignacio (Puerto Tejada)	Adoraciones	Todas las manifestaciones propias de la fiesta.	Heliana Portes de Roux, Janeth Torres Caro, Alumnos	_____

Los trabajos de recolección e investigación folclórica de las tres primeras décadas permitieron que la institución, por un lado, dinamizar la actividad de difusión y producción de conocimiento con la creación de discos, libros, proyección de documentales fílmicos, edición bimensual del periódico *Páginas de Cultura* y realización de foros y seminarios; por otro lado, que construyera un acervo documental de gran valor patrimonial

para la región en el que sobresale material inédito y editado en diferentes formatos (cintas magnetofónicas, películas de 16 mm, cassettes, filmi- nas y fotografías en formato papel, libros especializados en el campo del folclor).<sup>14</sup> De igual manera, es importante mencionar que durante las tres primeras décadas y bajo el liderazgo de artistas como Delia Zapata Olivella, Lorenzo Miranda y Yolanda Azuero en la dirección del grupo

representativo de la escuela de danza, el IPC obtuvo varios premios,<sup>15</sup> que le permitieron ganar un reconocimiento nacional e internacional en materia de danza folclórica y bailes típicos.

<sup>14</sup> Ver Anexos 1 y 2.

<sup>15</sup> Algunos premios son: Trofeo Feria de Manizales 1957 (primer puesto), II Festival de las Flores en Medellín (primer premio), Zapatilla de Oro en el Festival de danzas de Arequipa (Perú) 1972 (primer premio), Capulí de Oro en la Feria de las Flores y Frutas y Festival Folklórico de Ambato (Ecuador) (primer puesto). En Chaves, Marco Fidel; Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali. Cali, 1984. pág. 129.

### *Estado actual de la documentación folklórica*



*Departamento de Investigaciones Folclóricas - Archivo fotográfico IPC*

Fruto de las investigaciones folclóricas, de las publicaciones institucionales y de los trabajos de recolección *in situ* se crea el Centro de Documentación Musical (hacia la década de los ochenta), a cargo del Departamento de Investigaciones Folclóricas. En él se depositan y difunden los trabajos investigativos y de recolección de las primeras décadas. El CDM se constituye en una unidad de información especializada en temas folclóricos y de músicas populares, en el que consultan estudiantes, profesores e investigadores de la institución y de otras entidades dedicadas a la formación artística.

*La falta de condiciones físico-ambientales para el depósito del material, hace que cada día se corra el riesgo de perder la información que allí está registrada.*

Para hablar del estado actual de la documentación folclórica es necesario tener en cuenta dos variables. La primera, referida al estado de deterioro en el que se encuentran los soportes en los que se registraron dichos trabajos investigativos; la segunda, relacionada con los usos que se hace de esta documentación dentro y fuera de la institución.

En lo que se refiere al primer asunto habría que señalar que se cuenta con un amplio acervo documental de tipo fotográfico, sonoro y fílmico que en la mayoría de los casos se encuentra clasificado pero aún a la espera de ser catalogado, sistematizado, estabilizado en sus soportes y digitalizado para su óptima conservación, preservación y difusión.

Los soportes con que se cuenta son obsoletos (fotografías en papel, archivo sonoro en cintas de carrete y archivo fílmico en películas de 16 mm) y la falta de condiciones físico-ambientales para el depósito del material hace que cada día se corra el riesgo de perder la información que allí está registrada. Este asunto está directamente relacionado con los usos que se hace del material como fuente de investigación, ya que los estudiantes e investigadores han dejado de consultar el acervo documental porque a la luz de las nuevas tecnologías los formatos son obsoletos y la calidad de la imagen y el sonido ha empezado a deteriorarse. Además, el CDM no cuenta con una base de datos accesible al usuario ni con información detallada y difundida por dispositivos virtuales, como el Internet, para hacer promoción del material del que se dispone.

*El CDM se constituye en una unidad de información especializada en temas folclóricos y de músicas populares, en el que consultan estudiantes, profesores e investigadores de la institución y de otras entidades dedicadas a la formación artística.*

Otro aspecto relacionado con los usos de la documentación folclórica es el referido a la falta de interés investigativo y de rigurosidad académica en el campo de lo folclórico. Los usos internos que tiene la documentación son muy pobres. Podría decirse que cumplen el mismo papel que tienen los textos de historia en la formación de los estudiantes de una básica secundaria; sólo se usan para conocer la “cultura general”. Son objeto de consulta para trabajos de clase, pero poco se hace para promover la actividad investigativa en este campo. Es más, tiene un mayor uso investigativo para profesores y entidades externas que para la misma institución.<sup>16</sup>

La documentación folclórica es para muchos un fantasma de lo que

antano movilizaba a la institución y a las entidades de carácter cultural, pero para muchos otros es el lugar de una expresión, que a pesar del cambio y de las transformaciones culturales que se han vivido en campos y ciudades, continúa con vigencia a propósito de pensar la identidad cultural que nos habita.

### ***Prospectiva de la documentación folclórica y de la actividad de investigación***

A la luz de las necesidades de conservación, difusión y promoción del material documental, sonoro y audiovisual de tipo folclórico con que cuenta la institución, se ha venido trabajando de varias maneras: procesos técnicos de conservación,



*Departamento de Investigaciones Folclóricas - Archivo fotográfico IPC*

<sup>16</sup> En el año 2008 la Universidad Javeriana y la Universidad del Valle, a través de los profesores Manuel Sevilla, Heliana Portes de Roux y León Dario Montoya (este último profesor de la Universidad del Valle y del IPC), iniciaron un trabajo de investigación frente al archivo sonoro del DIF en el que se registran las recopilaciones del norte del Cauca, con el ánimo de ampliar la perspectiva y el análisis musical de las expresiones musicales de estas comunidades.



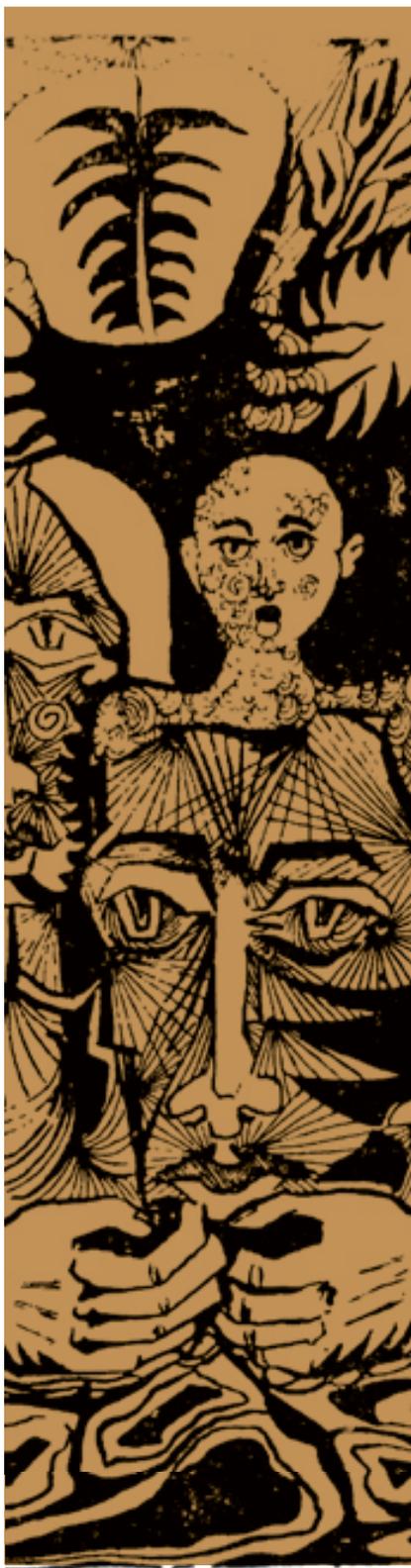
sistematización y difusión. En cuanto a la conservación se han adquirido materiales adecuados para el depósito del fondo de partituras y se han recibido capacitaciones técnicas para el manejo del fondo fotográfico y audiovisual. De igual manera se recibió un amplio entrenamiento sobre manejo y uso de la base de datos Winisis, en la que actualmente se viene registrando y sistematizando de manera detallada la información documental del DIF. Se espera que este ejercicio, en el mediano plazo, posibilite contar con una base de datos en la Web de acuerdo con parámetros y lenguajes de catalogación bibliográfica, en la que se difunda en el ámbito nacional e internacional la información que dispone la institución. Es importante mencionar que estos procesos se han iniciado con el ánimo de aportar al reconocimiento de la memoria de nuestras comunidades y al desarrollo cultural de las mismas.

Respecto a la investigación con una perspectiva folclórica, es importante mencionar que actualmente –y a propósito de pensar la génesis del IPC y las necesidades que demanda el contexto en materia de formación artística– la mirada frente a la investigación folclórica ha ido cambiando, y esto se evidencia en dos asuntos. El primero está relacionado con la crítica interna a la noción del folclor, en tanto acepción ligada a premisas antropocéntricas y de identidades culturales cerradas. No es posible asumir una investigación folclórica hoy en nuestro contexto si se parte de creer en la inmutabilidad de la tradición y de las costumbres en las comunidades; si no se reconoce el carácter museificante y de objetivación

con que fue pensado y proyectado el folclor, y si se asume la vieja búsqueda por la identidad ligada al lugar de origen. Lo folclórico ha tenido y seguramente tendrá un campo de acción institucional, pero es necesario valorar críticamente su lugar de acción. Es decir, pensar lo folclórico hoy en una sociedad cada vez más desterritorializada y descentralizada solo es posible si se hace con una mirada verdaderamente crítica a lo que pervive en los sentidos-otros que se construyen relacionamente y que resignifican el lugar de la tradición y de lo popular en la cultura.

El segundo asunto tiene que ver con la pregunta frente al lugar investigativo del Instituto Popular de Cultura. Se reconoce institucionalmente la necesidad de que en toda práctica de formación y de proyección artística exista un vínculo con la actividad investigativa que permita reflexionar en torno al saber, al hacer, a la praxis. Es necesario entonces, que la investigación esté pensada en el marco de los procesos de creación artística y que más que un método sea una pregunta y una búsqueda de conocimiento con los lenguajes y saberes propios de quien canta, compone, pinta, baila o actúa, liberándose así de lógicas científicas que proponen únicos métodos y lenguajes formales para producir conocimiento.

El reto institucional en estos campos radica en poder articular el camino recorrido y la memoria viva que se encarna en el lugar de lo negado, de lo marginal, de las artes



populares; en torno a un horizonte político que sitúe la gestión social del conocimiento desde el reconocimiento de la diferencia y la alteridad que nos habita, construyéndose de esta manera un proyecto movilizador de sentidos no formales, generador de discusiones y reflexiones en diferentes escenarios frente al devenir de las prácticas artísticas y las expresiones que afloran en el mundo popular contemporáneo.

### *Bibliografía*

- García Canclini, Néstor. (1999). Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización. En Informe Mundial sobre la Cultura, UNESCO/Acento/Fund. Madrid. <http://132.248.35.1/cultura/informe/art10.htm>
- Cortazar, Augusto. (1964). Compendio del Periódico *Páginas de Cultura*. Publicación No1. Pág 4.
- Chaves, Marco Fidel. (1984). Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura. Santiago de Cali: Secretaría de Educación, Cultura y Recreación.
- Documento (1961): Reglamento del Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura de Cali.
- Marulanda, Octavio (dir). (1964). Reseña del Departamento de Investigaciones Folclóricas.
- Silva, Renán. (2005). República Liberal y cultura popular en Colombia: 1936-946. Colombia: La carreta Editores Unidos.
- Miñana Blasco, Carlos. (2000). Entre el Folclor y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. Artículo publicado en *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, N° 11, págs. 36-49.

# Del danzar al reconocimiento: Una mirada desde la Gestión Cultural

OSCAR GARCÍA\*

*“Yo no sé bailar  
danzas, pero sí  
sé dónde están  
tejiendo colchas y  
retazos para ir  
al carnaval a  
reconocer a los  
negros  
CIMARRONES  
Y PALENQUES”*

Este artículo ha sido pensado a partir de la experiencia de trabajo con jóvenes, adultos y grupos que han participado del curso de Gestión Cultural que se dicta en la Escuela de Danza del Instituto Popular de Cultura de Cali. Las ideas y planteamientos que se desarrollan pretenden pensar la gestión cultural más allá de las lógicas administrativas para adentrarse en las posibilidades de la Gestión Cultural, en función del desarrollo cultural de las comunidades; reconociendo las diferentes formas, estilos y acciones que las gentes encarnan e inventan en su hacer cotidiano a partir de expresiones estéticas y culturales que circulan y se proyectan ante la necesidad imperante de dar a conocer sus producciones y de construir públicos que legitimen dichas expresiones.

## ***La mirada empresarial-industrial de la gestión***

Al pretender definir el concepto de gestión, en sus diferentes interpretaciones, se puede afirmar que surge como contraposición en el mundo empresarial a un nuevo modelo y finalidad del sistema productivo. En este sentido, Drucker (1993) estableció tres grandes periodos de la evolución de las organizaciones:

el de la Revolución Industrial (1750-1850), la Revolución de la Productividad (1850-1950) y la Revolución de la Gestión (1950-1980). En esta última etapa se abandona el interés a los modelos tayloristas y mecanicistas, y se centra la preocupación por los procesos y los objetivos más amplios que la producción misma plantea. En estas nuevas tendencias influyen reflexiones más cercanas a las corrientes de las relaciones humanas y a los procesos de toma de decisiones, como son las críticas al neoestructuralismo y las nuevas reflexiones de las teorías de las organizaciones. Se plantea, en ese sentido, la necesidad de un nuevo modelo de sociedad en el que se reclama algo más que la transposición de la ingeniería a las organizaciones.

Poco a poco la sociedad compleja reclama atención a nuevos enfoques en las políticas del estado del bienestar y la ampliación de los campos de actuación que se definen en el ámbito de las políticas públicas, exigiendo la incorporación de nuevas formas y conceptos de dirección y administración de los recursos. En este sentido, se empiezan a poner en duda las posibilidades de las corrientes burocráticas para dar respuesta a estas nuevas necesidades en tanto no garantizan

\* Pedagogo Reeducador y Especialista en Gerencia de Servicios Sociales de la Universidad Luis Amigó. Profesor Escuela de Danza Instituto Popular de Cultura

*Al pretender  
definir el concepto  
de gestión, en  
sus diferentes  
interpretaciones,  
se puede afirmar  
que surge como  
contraposición en el  
mundo empresarial  
a un nuevo modelo y  
finalidad del sistema  
productivo.*



un bienestar real en los sectores público y privado. La crítica a los modelos weberianos de administración clásica del Estado<sup>1</sup> empieza a introducir con mayor o menor fortuna algunas de las corrientes y reflexiones procedentes del sector productivo. Este proceso va unido a un desarrollo del sector terciario y de servicios como valor añadido de los recursos intangibles en el campo de los negocios.

### ***Una gestión para la cultura***

*Nosotros queremos vivir la cultura del hip-hop para contarle al mundo nuestras historias de vida y así ser reconocidos como gestores del mundo artístico, pero también como sujetos de la cultura... Solo nos falta trabajar por el pan de cada día para poder danzar<sup>2</sup>*

Pensar *una gestión cultural* hoy es situarnos más cerca de los plantea-

mientos que consideran los grupos culturales como parte de los procesos sociales. Es reconocer cómo se gestan los sentidos estéticos y artísticos en las prácticas comunitarias. Los procesos culturales no se imponen a la luz de la agenda gubernamental; se construyen en la dinámica relacional y en el devenir histórico cultural de las comunidades.

Sin embargo, no se puede desconocer que paralelo a la coexistencia de grupos artísticos y culturales que se gestionan con lógicas de desarrollo comunitario el sector cultural, conformado por grupos de carácter público o privado, tiende cada vez más a hacerle el juego a los modelos burocráticos que hacen parte de la vida administrativa o de la industria cultural-mercantilista de la ciudad-región. Los proyectos significativos e innovadores, que se difunden en las agendas culturales, se configuran a partir de marcos de gestión ubicados en nuevas legitimidades y

<sup>1</sup> No podemos olvidar que la palabra administración tiene un sentido muy diferente en los países anglosajones y en algunas traducciones de autores de esta procedencia. Aclaración realizada por Alfons Martinell – 2001

<sup>2</sup> Relato de jóvenes del proceso Pan y Danza que hoy pertenecen a la Fundación para la Investigación y el Desarrollo Urbano.

en sistemas de organización mixtos, en los cuales lo privado niega lo público y lo coloca en la escala de la privatización. En estos contextos, las nuevas ideas de gestión llegan a los sectores social, educativo y cultural como exigencia de una mayor eficacia y eficiencia de sus fines y por la importancia económica que representa en el marco de la industria cultural.

El fortalecimiento de los procesos artístico culturales y la gestión de los mismos depende, por un lado, de la capacidad de emprendimiento de las comunidades, entendida ella no como una categoría de acceso a recursos económicos, sino más bien como la capacidad de potenciar, gestionar y adelantar un proyecto colectivo con los recursos humanos y materiales de los que se dispone. Por otro lado, depende de qué tanto están arraigados los procesos que lideran los grupos artísticos y culturales en perspectivas de desarrollo cultural de las comunidades. En ese sentido, la capacidad de creación, recreación e inventiva de los grupos es un insumo fundamental para el desarrollo de los mismos.

A los artistas de la danza se les reclama asumirse, en rigor, como actores sociales del arte. Se los convoca a participar del agenciamiento de proyectos culturales, circunscritos a matrices legitimadas en el marco de las políticas culturales del orden nacional y regional, asunto que genera tensiones y marginalidades porque por un lado está la necesidad real de vivir del trabajo artístico, como lo hace el médico o el profesor con su profesión, y por otro lado están las posibilidades reales que ofrece el contexto para el desarrollo cultural



de las comunidades. Para los grupos no basta con la financiación de proyectos que tienen por objeto las presentaciones y los espectáculos; lo que se requiere y demanda es el fortalecimiento de los saberes y de los lenguajes estéticos que se gestan en las comunidades. Interesa aportar a la humanización de la cultura, alejarse de las miradas en que se objetiva lo cultural y se le trata como un objeto del mercado.

La gestión cultural debe ser pensada con un sentido político diferenciador de las lógicas formalizantes, lo cual implica tomar un lugar en el mundo popular urbano que nos habita trascendiendo las maneras en que comúnmente se museifican las costumbres y las tradiciones de los pueblos, expropiando con ello el valor y los sentidos que realmente tiene lo popular en tanto lenguaje, patrimonio relacional y representaciones compartidas.



*Para los grupos no basta con la financiación de proyectos que tienen por objeto las presentaciones y los espectáculos; lo que se requiere y demanda es el fortalecimiento de los saberes y de los lenguajes estéticos que se gestan en las comunidades.*

La gestión cultural es una forma de entender la acción, una postura política que debe generar bienestar en la comunidad, en la gente, en el sujeto cultural que se constituye como parte de un tejido social que deviene de la construcción de sentidos-otros, los cuales se acercan a un mundo popular que deja entrever una tensión ideológica encarnada en las luchas de clase. La apuesta debe ser dignificar la vida cultural de las comunidades como parte de una totalidad que no es cosa y objeto, y que sí es más bien corporalidad, gesto y diversidad.

La gestión cultural reclama una capacidad para definir un horizonte colectivo compartido (que en el lenguaje técnico se lee como el diseño del proyecto: objetivos, impactos, recursos y metodología de la acción). La gestión cultural exige un cierto gusto por la autonomía para decidir en grupo el curso de la acción, creatividad en la búsqueda de alternativas e innovación con una

gran sensibilidad de atención en los procesos del contexto.

La diferencia entre la gestión genérica de cualquier sector productivo y la gestión en el campo cultural radica en que a diferencia del sector productivo, en el que el centro gira en torno a lo objetuable, la alusión a lo cultural está relacionado con intangibles, con procesos subjetivos que corresponden a formas de ser, hacer, estar y de concebir el mundo. Valdría la pena preguntarse cómo garantizar la sostenibilidad de los procesos de gestión cultural que se agencian desde los barrios y comunas de Cali. Seguramente habrá que encontrar referentes propios de acción, redefinir lo que desde las agendas académicas y gubernamentales se entiende por cultura y construir otras políticas de conocimiento que reconozcan los saberes y expectativas que circulan en el mundo popular urbano.

Además, un gestor o gestora cultural debe tener en cuenta que el fin último del arte y la cultura es la vida, no la fama ni el dinero, y por lo tanto deben tener como referentes en su quehacer estos elementos:

- *El crear.*
- *Se desarrollan aquí estrategias y mecanismos que el ser humano emplea en la construcción de lo nuevo. Es hacer algo que antes no existía, y para eso se requiere acciones de carácter mental (idea), emocional (inspiración), corporal (habilidad) y técnica (herramienta) para poder producir elementos innovadores.*
- *Proyectar su creación.*
- *Es necesario que todo producto artístico sea contemplado por el autor (y el autor nunca en un individuo; siempre será un colectivo), y una*

*manera de hacerlo es proyectándolo, colocándolo a que hable; de lo contrario, será obra muerta, sin lenguaje, sin símbolos ni códigos representativos.*

- *Vivir dignamente de lo creado.*
- *Un artista que no viva de su obra no quiere lo que hace. Entonces le tocará realizar otras cosas para vivir. Lo que se debe garantizar es una manera de vida satisfactoria conectada con el desarrollo activo de los derechos humanos para una vida digna.*

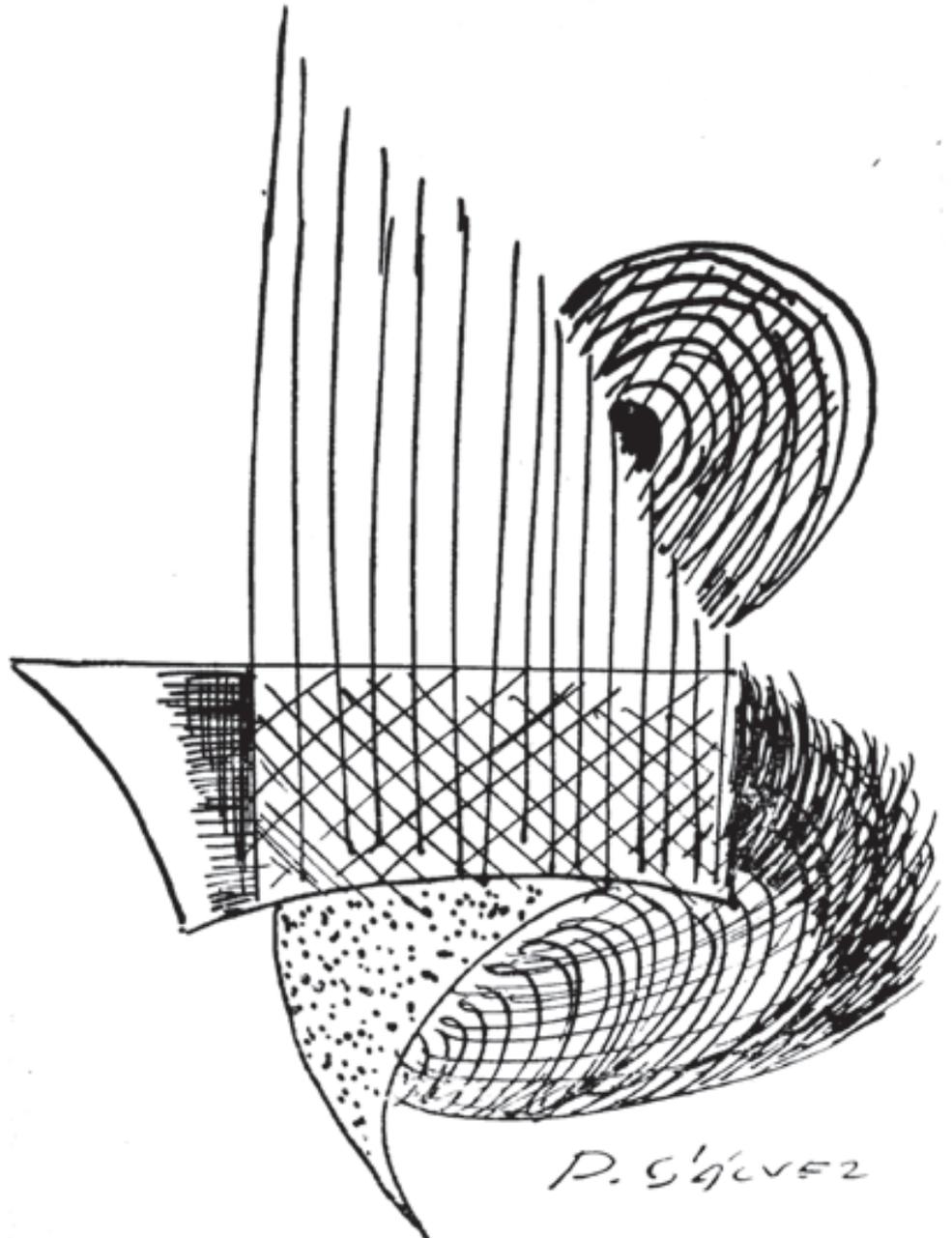
La idea es que estas ideas sirvan para problematizar lo que se ha entendido por gestión cultural en nuestros espacios y contextos, en aras de sensibilizar a nuestras comunidades que viven en el marginamiento cultural para que se conviertan en sujetos de resistencia para la transformación social, creen espacios-otros para que se manifiesten sus sentires y los lancen al debate. También debe fluir la expresión artística con sus características diferentes llenas de colorido, música, baile y representaciones del campo, que se salen sin permiso porque son de allí de la zona, del barrio, del parche, de todos y todas, de lo público, de lo sensible, de la vida, de nada más.

*Pueblín arregló su traje y corrió a ver su carnaval lleno de bombas y muñecos, y yo me fui detrás pintando la ciudad, llenándola de colorido...*

### **Bibliografía**

Grosso, José Luis. Lo público, lo popular. Pliegues en lo político en nuestros contextos interculturales. Revista Colombiana de Sociología, Departamento de Sociología. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2005<sup>a</sup> (en imprenta).

Hall, Stuart. Notas sobre la deconstrucción de lo popular. Publicado en Samuel, Ralph (ed.). Historia popular y teoría socialista crítica, Barcelona, 1984



# Fragmentos de una conversación con *Lorenzo Miranda*

GLORIA ESCOBAR  
PATRICIA GÓMEZ ETAYO  
BEATRIZ ROJAS  
MARÍA ISABEL CÉSPEDES  
ROSA EVITERNA MORENO  
ANGÉLICA BONILLA RAGA<sup>1</sup>

Usted quiere saber quién soy yo,  
a usted no le interesa,  
pero yo a usted sí le voy a decir quién soy yo.  
Yo soy el negro Lorenzo,  
nieta de esclavos, negro, negro,  
tambor dormido bajo mi pecho.  
Llevo un dolor de candela,  
corazón negro por fuera,  
corazón rojo por dentro.  
Si tengo rebeldes el pelo,  
más rebeldes son mis manos,  
manos trenzadas al viento  
mientras lanza al viento el grito  
"Yo soy el Negro Lorenzo".

<sup>1</sup> El presente artículo es una selección realizada por el profesor Jesús María Mina de una conversación que tienen como estudiantes de la Escuela de danzas promoción 2005 Gloria Escobar, Patricia Gómez Etayo, Beatriz Rojas, María Isabel Céspedes, Rosa Evierna Moreno y Angélica Bonilla Raga, con Lorenzo Miranda, Palenque de San Basilio (Bolívar) los días 27 y 28 de abril del año 2006 en el contexto de su trabajo de grado, que se encuentra como documento monográfico en el Centro de Documentación de la Escuela de Danzas. Como toda selección de fragmentos, deja de lado asuntos que pueden ser importantes en otra revisión, pero en la presente el objetivo del documento es hacer una semblanza de Lorenzo Miranda, respetando al máximo esa jovialidad al hablar llena de detalles cotidianos. Egresadas Escuela de Danza del Instituto Popular de Cultura

<sup>2</sup> Poema que refiere Lorenzo Miranda le fue dado por el escritor venezolano Miguel Otero Silva en una servilleta, "de las que dan en el salón rojo del hotel Tequendama", en plena presentación con el conjunto de Delia Zapata Olivella.

Recorro la sabana con banderas coloradas,  
Yo soy el negro Lorenzo,  
negro el cuerpo, negro el alma,  
negro cortador de caña,  
cruzado de cicatrices  
como tronco negro de árbol,  
Yo soy el negro Lorenzo,  
yo soy el negro Lorenzo,  
Negro el cuerpo y negro el alma,  
mientras lanzo al viento el grito  
"Yo soy el negro Lorenzo"

(MIGUEL OTERO SILVA)<sup>2</sup>



Yo nació el 24 de abril de 1934. Dice la partida: Nació este bello niño al cual le pusieron el nombre de Lorenzo Manuel Miranda Torres, hijo legítimo de Ignacia Torres y Manuel Miranda, una palenquera y el otro casi casi, porque él era de Carmen de Bolívar, pero tenía muchos años aquí, mi papá... Cumplí años el 24 de abril. Nadie lo sabe; solamente los hijos americanos.

Lorenzo Miranda fue por la EPA<sup>3</sup> y me hicieron un homenaje dándome el nombre de maestro, reconocimiento que da la EPA a personas que han colaborado y han sido alguien en el folclor. Yo me asusto con eso. No creo que haya hecho tanto como para merecerlo. Ellos mismos son los que me recuerdan lo que he hecho: Oscar Vahos, Alberto Londoño y un poco de esa gente.

Viví veintitrés años con mi esposa, y me dejó... veintitrés años viví con ella. Dos hijos; un macho y una hembra. Ahora son ciudadanos americanos. Un día que fue a pasar una fiesta de diciembre me dijo: *"Présteme tanto... Yo voy a EE.UU."*

Con mi hermana se fue, y por allá al lado como que..., ¡es que esto me hace dar mucha risa!, un amigo me dice:

*"Lo que pasa es que ella vio oriñando al puertorriqueño y rechazó al costeño."*

Aquí en Palenque era un niño mimado. La niñez, la más linda del mundo. Todavía tengo mis amigos; todavía tengo mis trompos, con los que yo jugaba; mis balines para jugar. Fue una niñez muy difícil. Mi papá era liberal; era *matariz*. Cogía y mataba una vaca aquí en Palenque y



duraba hasta quince días. Mi mamá trabajaba en sus cosas; tenía ventas. Una familia extraordinaria, muy buena gente.

Aquí vivieron conservadores. Te pintaban en la casa una cruz azul en la noche. En la mañana tenías que desaparecer, o si te veían te mataban.

En la casa tenían una cría de marranos, una cría grande de marranos. Todos marcados por el lado de una oreja... Me acuerdo que tenía como ocho o nueve; le mataron dos. Y llegó a la inspección con todos los otros siete marcados, con la misma marca y el alcalde, que era un señor, agachó la cabeza y le dijo: *"No señor, usted tiene que irse"*. Entonces a mi papá le marcaron la cruz.

Aquí las costumbres se están perdiendo. Los viejos salían en la mañana a la plaza del pueblo a contar sus cosas y a tomarse un traguito como una especie de matafríos para arrancar e irse para su trabajo. Después salían a bañarse al arroyo. Se llevaban una totuma en la cabeza, una toalla alrededor del cuerpo, el jabón en la mano y se iban. En una ocasión mi papá cogió el totumo, la toalla, el jabón y nada más, sin camisa, y se fue a bañar. No vino más. Desapareció del pueblo. Yo quedé muy pequeño. Mi mamá se quedó esperándolo. Esperó como diez años y el tipo se quedó desaparecido.

Yo conocí a mi papá a la edad de diecisiete años. Mi mamá como a los diez años se comprometió con el papá de mi medio hermano. Porque yo lo que tengo es un medio hermano. Después de la desaparición de mi papá fue una lucha terrible. Mi mamá tuvo que salir de aquí. Yo estaba muy pe-

queño. Tenía tres o cuatro años, pero era gordo, criado a toda leche. Mi mamá dice que en el barco, cuando cogió el barco aquí en Gambote para irse para Barranquilla a buscar tierra alta, como dicen aquí, no le recibieron los pasajes porque creían que estaba tuberculosa. Y ella se quita ese vestido y muestra la teta. Le dicen:

*"Ese muchachito la va' a matar"*. Yo la tenía seca.

Yo voy creciendo, pero nunca olvido el pueblo. Mi mamá, una temporada aquí, otra por allá. Yo también andando de un lado para otro. Cuando ella se casa con el papá de Armando ya definitivamente se queda por acá. El señor era maestro; él era profesor aquí. Con él aprendí algunas cosas. En Cartagena, cuando me metí a estudiar, hice como cuatro años y medio de bachillerato y después ya me metí a la cuestión de la danza y no volví a estudiar.

Estando en Cali me dijeron que tenía que tener algún título. Entonces entré al Centro de Capacitación de Adultos. No el de Alfonso López, sino a uno de solo adultos, donde preparaban a la gente para el Icfes. Estudié un año. La gente me ayudó mucho para que presentara el examen como bachiller pedagógico; era lo máximo. Entonces me presenté al Icfes y gané mi bachillerato, que era equivalente a Normalista Superior. Entonces yo fui con mi cartón a posesionarme y de allí para allá, ya Lorenzo...

*"Consígueme un bombo pa' ponerlo a replicar"*

*Si me da la berraquera me voy pa' Capurganá*

*A bailar la ... tara ra ra ra ra"*

Entonces vino una película. Vinieron a filmar una película aquí, que se llamó *Llamas Contra el Viento*. Necesitaban bailarines para eso, para hacer una gran cumbia, grandísima y bailar la danza del garabato, con la muerte y todas esas cosas, y le dicen a Delia que monte eso. Ella para eso hace una gran convocatoria en todos los colegios y en todas partes. A mí me saca del Colegio San Pedro Claver. Entonces ella coge la gente que va a hacer la película y entre esas personas selecciona a unas para hacer el primer grupo de danzas. Eran como doscientos o doscientos y pico de personas, y la película llevaba como alrededor de unas setenta u ochenta parejas, bailando cumbia allí en la plaza frente a la Gobernación; inmenso eso. Después ella citó a algunos muchachos para que fueran allá, y ella llegó al colegio mío y se presentó ante el padre y le dijo:

– *Padre, que aquí tienen un negrito que baila mucho las cosas folclóricas*  
Después dice el padre:

– *Ah... ese es Palenque. Él no vive sino burlándose de todos los viejos. Él no hace aquí nada, sino remedando los viejos y nos hace reír.*

Pues yo me disfrazaba de mujer o de hombre e imitaba cómo bailaban los viejos y cómo hacen las cosas. Entonces Delia dice:

– *Ese es el que me sirve. Me lo llevo.*  
– *¿Y cómo se va a quedar este muchacho sin estudio por allá? –dijo mi mamá.*  
– *Pues le manda los papeles y que estudie a distancia y cuando él venga, hace los exámenes presenciales. Yo le voy a mandar los papeles de lo que él vaya estudiando –dijo Delia.*

Eso fue a los primeros años; porque después de dos años y medio, en Europa y después..., desaparecido.

Yo con Delia era, como yo no sé; como un hijo por estar detrás de ella por esos montes. Con ella y con Manuel Zapata Olivella. Yo era algo así como un perrito faldero; a todo el mundo lo mandaban para su casa cuando terminaba la gira.

– *¿Y Lorenzo?*

– *El Negro se queda*

A mí me decían el Negro.

– *Vea, niña Delia, que yo quiero... vea que mi mamá.... que yo soy casi hijo único, vea.*

– *Nada. Se queda.*

Entonces yo era detrás de ellos... Yo vivía en la casa de Delia; allá tenía mi piecita, me daban mi comida y todas las cosas.

Una vez me les perdí y ella me andaba buscando como loca y un día de esos, estábamos en pleno año 62, cuando yo voy por la Plaza de Caicedo y la veo venir así. Yo no sabía que ella estaba allá, ni nada, y yo escucho:

– *Negro sin vergüenza, ¿dónde andabas metido?*

Me había perdido como dos años. Yo me escondí. Se para esa mujer en toda esa Plaza de Caicedo y me queda mirando,

– *¿Dónde estabas?*

– *Niña Delia, yo vine aquí de casualidad. Yo no estaba aquí; yo no sabía dónde estaba usted.*

Y ella ya estaba en el Instituto Popular de Cultura armando todo eso y dice:

– *Pa'la casa de una vez.*

– *No, hombre, yo estoy aquí con Santiago Caicedo.*

– *Me importa un carajo.*

Y pues para la casa... A mí me levantaba el doctor Zapata a las tres de la mañana.





*– Camine que nos vamos pa' tal parte a pie-*

Y yo detrás de él, y mi mamá decía:

*- Ay, doctor, déjeme mi muchacho.*

*Usted me va a quitar mi muchacho.*

*Ese es mi único bastón*

*- Es que este negro tiene que aprender. Camine pa'ca a aprender.*

Bueno, entonces Delia me llevaba para la casa de ella y me daba la comida. En el Instituto yo era alumno de ella. Yo tenía mi falda, mis dos faldas para aprender a bailar como mujer, y también aprendía a bailar como hombre. Entonces yo me fajaba bailando como mujer, para enseñar todas las cosas y le ayudaba en el Instituto. Estaba en las investigaciones; era el que recogía las cosas... Le ayudaba a ella a montar coreografías y cosas. Como me sabía todo, era algo sencillo para mí. Pero

trabajaba en el Instituto y no me pagaban nada y Delia se la ganaba toda. Estaba prácticamente como un hijo de ella. Por Dios que yo parecía como patrimonio de ella, hijo de Delia, porque para donde iban para allá me llamaban. Mi mamá se *enverracaba*. Hasta cinco países recorrí con esa señora... cinco continentes. Yo no era profesor. Solamente como una especie de ayudante de Delia, colaborador de ella.

En la Escuela de Danzas teníamos clase de colorido. Eso lo dictaba el pintor de acuarelas de Bellas Artes Pablo Gálvez. Nosotros al discutir el porqué de esa materia llegamos a la conclusión de que al combinar los vestidos tenían que saber por lo menos contrastar los colores, saber qué color combinaba para contrastar, para ver cómo van los colores; también teníamos apreciación Musical, que era escuchar la música. Primero empezaba el profesor por la música clásica para que la persona llegara a conocer las bases de la cuestión musical, hasta llegar a la música folclórica y se aprendiera a reconocer la música y el para qué y se pudiera hacer las danzas.

Otra materia era orientación folclórica. Era un grupo de danzas, pero no se tenía ninguna base sobre el conocimiento de las danzas. En muchas ocasiones sucedía el caso que el tipo decía, por lo menos: *"Este paso que esta aquí, este paso me gusta, está muy bonito; pongámoslo"*.

Si tú conoces la estructura, el porqué se genera la danza, entonces tú puedes decir este paso que está aquí sí lo podemos meter, porque es de ahí. Yo sugerí que fuera Historia de la Danza Folclórica Colombiana, pero era muy elevado, muy extenso,

era como sofisticarlo mucho. Necesitaban una cosa más condensada; realmente la danza como es. Quedó que era Orientación Folclórica.

El primero que enseñó eso fue Octavio Marulanda. Octavio me invitaba a almorzar casi todos los días a su casa. Él era así... gordo. Él estaba en la Escuela de Teatro. Una cabeza, una cabeza brava, folclorólogo. Muchísimas de las investigaciones las realizábamos con él. Nosotros estábamos almorzando tranquilamente cuando Octavio me soltaba algo. Me decía: *"Lorenzo, ¿usted que sabe de tal cosa"*.

Y entonces bla bla bla, y con eso preparaba su clase y por la noche, cuando yo pasaba viendo, todo lo que habíamos hablado. Él hizo un libro que prácticamente todo es recopilaciones de lo que yo dije o lo deje plasmado en él. El libro se llamó *Folclor y Cultura General*. Si ustedes ven el libro, por allí hay algunas cosas donde me nombran a mí. De las poquitas cosas que me nombran, porque en el resto de las investigaciones yo aparecía como, por ejemplo, ayudante. Después de meterme a todas partes a estudiar los focos folclóricos, después de que hacía todo el trabajo, un año solito, cogía todo y arrancaba de la tierra donde ya estaba desaparecido eso, y llegaba entonces y cargaba a la gente e iban todos. Entonces salían publicaciones en México, Perú... En cualquier parte, en periódicos y todas esas cosas y Lorenzo: *"ayudante de electricidad"*.

¿Sabe cómo aparezco en el Instituto Popular de Cultura? Como bailarín. Yo nunca aparezco como director de danzas negras, y eso fue una de las cosas con las que luchó

muchísima gente. Las personas que me encontraban en Bogotá y en Medellín:

*– Es que tu no trabajas en el Instituto? Porque allí no te nombran a ti para nada."*

Y yo como si nada. Era Yolanda. Hasta razón tenía porque ella era la directora. Pero lo que reclamaba era simplemente que me dieran créditos: *"Qué va a necesitar usted créditos. Usted no necesita créditos de nada"*, me decían.

*Compendio del Folclor* es de Guillermo Abadía Morales. Ese es otro que también baila conmigo. Muchas peloterías con Abadía porque él no quería nada con los indios. Los negros eran para él todo, y nosotros nos pegábamos qué agarradas.

¿Por qué yo soy el creador de la clase de percusión en el Instituto Popular de Cultura? La cosa es sencilla. Había un grupo. Era el grupo que había dejado Yolanda, un grupo de músicos de Popayán, con Ricardo Chacón, creo, un flautista extraordinario; otro con la tambora y algunos acompañantes con algunos tambores sueltos o alguna otra cosa. Entonces, ¿qué pasaba con la música negra? Como ellos no podían con esa música negra, entonces la música la tocaban papirapira pira pi pa pum pum pum ...piruriruri pirurirura. En la música del interior sí tocaban su bambuco caucano. Había un flautista extraordinario ¡hacía unos solos...! Pero entonces yo decía:

*– "Esto quién lo va a bailar. Esto no lo baila es nadie. Ese pum-pum, no lo baila es nadie"*.

Qué se discutía con Maruja. Ella era de la música clásica. Percusión para ella era tocar los timbales, esos grandototes, leyendo partituras.





*“Lorenzo. Ve, Negro, esto no puede ser percusión, percusión es esto con timbales”.*

No, yo lo que quiero son los tambores, yo lo que quiero es que toquen una tambora, una marimba, un cununo, pa’ tocar el currulao, porque no había quien lo tocara.

Entonces se creó la clase de Percusión folclórica. Ahí salieron José Osías Moreno, de origen chocoano. Él es un negro alto. Fue profesor en la Santia-go y en la Policía. Estuvo en el colegio INEM. Después Hernando Carrillo, otro alumno mío. Ya la cuestión fue fácil. Se fue juntando la gente que venía de Alfonso López. Trabajaba con ellos Luis Carlos Ochoa, el de la Charanguita, allá me grabaron unos discos... *Una rosa para mamá* la grabó La Charanguita. La Banda Caleña también me tiene un disco.

Entonces se fueron juntando estos con Hardany. Hardany también sabía percusión. El muchacho Torres; él sabía percusión de la orquesta. James, timbero, toca las timbas. Ya se fue conformando el grupo de percusión. Yo no tocaba. No tocaba clarinete, no tocaba acordeón. Entonces empezamos a tener esa falencia; carecíamos de un instrumento melódico. Fue cuando entró el músico para la parte folclórica que fue el gordo César. Llegó luego Álvarez. Ese muchacho es un talento del carajo. Cogió muy bien esa música. Se conformó el grupo de danza negra porque el grupo del interior no tenía problema, ya que era una estudiantina.

En las clases de danzas se enseñaban las danzas, las coreografías. Viene el trabajo de campo, que era la investigación.

Cuando fuimos a San Andrés, me dijeron:

– *Profesor Miranda, usted tiene que irse para San Andrés con el año quinto que va a hacer un trabajo sobre San Andrés, una investigación. Su trabajo de campo es allá.*

Yo dije:

– *A mí me pagan mis viáticos y me llevan en avión porque yo no sé nadar.*

Y me pagaron mis viáticos.

Entonces ¿qué pasa? A mí este trabajo nunca me lo reconocieron en el Instituto Popular de Cultura. Yo me iba solo, no tenía vacaciones, me metía por los montes, me metía por los departamentos, donde veía un poco de negros, inclusive como pasó con Quinamayó.

La Junta Directiva me nombra como profesor de percusión. Yo ganaba \$ 470 pesos mensuales. Dictaba también Orientación Folclórica, las coreografías, danza y trabajo de Campo, porque todos los trabajos que nosotros realizamos los hicimos a través de la investigación. Nosotros nos metíamos al lugar y de ese lugar sacábamos mucho.

Yo iba a bañar en Timba, Valle, y Timba, Cauca. Había de esos mercados que se hacen. Entonces me bajé y vi puros negros. “Aquí tiene que haber alguna vaina, aquí tiene que haber algo”, pensaba, pero no me metí de una. Me iba los fines de semana, todos los sábados y domingos. No me desesperaba porque decía “aquí alguna cosa tiene que haber”. Duré como un año y hasta conseguí mujer allá; la Nena. Por un año sin saber, es decir, sin esperar nada, esperaba obtener los contactos. Eso se llama los primeros contactos. Esperaba el momento que las personas voluntariamente me dijeran



algo, que fueran espontáneos, así uno puede de una vez meterse y es válido para los trabajos de campo. La cosa es como lo dicen: "al natural". Me conseguí allá el contacto con un muchacho llamado Muriel Viáfara, que todavía debe de estar allá. Hace de todo. Él es veterinario. Era el que montaba las danzas, el mejor bailarín, era el mejor estudiante, era el de todo mejor; hasta el mejor loco. Muriel tenía una tienda y yo le ayudaba en la tienda pa' ganarme como la comidita los fines de semana, y me daba mi comida. Yo pasaba era más chévere con una hermana de Muriel, con la Nena. Más de mala clase, pero me quería mucho. Por allá como a los seis o siete meses,

estando yo en la tienda, llegó una señora a comprar. al entrar ella venía cantando: *"Ay, dónde está la vigorona; en la puerta está"*. Paro el oído y digo entre mí "aquí está". *"Dónde está la vigorona..."* Se levanta Muriel y dice: *Ya venís aquí con tu relajo: La Vigorona. Eso es lo que a ti te gusta, que no sé qué cosa. No será esa vigorona que tiene tu marido, que no sé qué"*.

Entonces cantaba *La Vigorona*. Eso formaba parte del bunde del Angelito, entre todos los bailes. Está *La Vigorona*, está *La Hormiga*: *"si la hormiga te pica, sacudite, ¿por dónde te pica? Por aquí"*. Entonces yo le dije: *"Muriel, déjala que cante"*.

– *No, Lorenzo; eso era del tiempo antiguo aquí. Ya eso ya desapareció.*



*Ya la gente no hace nada. De vaina hacen La mula y el buey.*

*“Eso es lo que ando buscando”, pensé yo.*

*—¿Cuándo lo hacen?*

*—Lo hacen en febrero, en la Natividad del Señor.*

En enero o febrero, porque en diciembre generalmente no había plata para hacer el festejo, *La mula y el buey* es el suceso entre San José y María. Ella cuando va a alumbrar y todo, está la mula y el buey, San José y María, y están todos esos personajes míticos de la Natividad de nuestro Señor. “Los pastores de Belén, vienen a adorar al niño”

Entonces me fueron contando todas esas cosas. Cuando ya armé toda esa cuestión y lo tenía listo, fui al Instituto. Esto es sumamente grande para hacerlo yo solo, o me llevaría mucho tiempo. Esto es muy grande; hay tanto material, hay un foco sin tocar, miren. Ya no parecen como estos focos de aquí, que ya están más que tocados. Gente que viene y los pone a bailar, a éstos y luego les dan una botella de ron y pun, los que se van. Les ofrecen cosas y nos les dan; ofrecen que se los van a llevar y no.

*Oiga, compay, primo, rey ¿por qué es que Valeria no viene a bailar?*

*Yo saco a Valeria y ella sale aquí, yo salgo allá*

*Si la hormiga te pica, sacudite*

*¿Por donde te pica?*

*Por aquí*

*Que te pican los piojos, sacudite*

*¿Por donde te pican?*

*Por aquí*

*Por donde sabés vos*

*Por aquí*

Todos los trabajos nuestros, casi todos los trabajos de Delia Zapata

fueron copiados. Los grupos tomaban la base de lo que nosotros teníamos y luego le inventaban sus pasos. Yo dicté una charla de cómo habían desaparecido las danzas dentro de los mismos grupos, cómo lo llevábamos nosotros, qué era lo que hacíamos nosotros y ahora cómo estaban. Habían desaparecido por completo. El paso agachado de la jota pasó a ser otra cosa. Fueron desapareciendo, desfigurando todo eso. Entonces muchas de esas danzas, si las retomaran de nuevo, pero que las retomaran bien, serían un espectáculo *verraquísimo*.

Como no se han hecho científicamente esos estudios... Nosotros tenemos que ser como los arqueólogos: las cosas que vamos encontrando, los pedacitos que vamos encontrando, los vamos tratando de unir, armando ese rompecabezas, hasta encontrarlo, como reconstruir una pieza y encontrarla toda completa, y también tenemos que trabajar un poco con la lógica; es posible que pase esto y es posible que pase eso.

A mi eterno amor platónico, Janeth Riascos, le tengo una canción que le saqué a esa negra.

*Viene María Janeth con una talla apretada, Esa negra con sandunga como las da el litoral, viene echando pa' lante, nadie la puede parar. Viene a buscar a un negro para invitarlo a bailar. Baila, María Janeth, como tú sabes bailar. Una negra con sandunga como las da el litoral. Esa negra tiene ache que se le nota al bailá, con su cintura de fuego que parece un vendaval, María Janeth.*

Esa Janeth era... ella es así...

Yo daba clases en el ambiente cultural; me regalaba y me regalé.

Una vez, en una escuela que se llama El Amparo, que quedaba en Santa Rosa, en el parque había una escuela que estaba manejada por monjas, y estaba en Santa Rosa más varado, no tenía adónde ir, no tenía nada. Cuando vi salir todas las niñas del colegio –ahora mismo me voy para allá–, y le dije a la directora:

- *Hermana, buenas tardes. Yo soy Lorenzo Miranda*
- *Sí. Bueno, don Lorenzo, ¿en qué le puedo servir?*
- *Mire, yo quiero venir a enseñarles danza folclórica a las niñas*
- *¿Usted cómo va a hacer eso?*
- *Vea le prometo que yo.... usted no me paga. Yo voy a dar la clase y después lo que usted recoja entre los padres de familia, con eso me paga.*
- *Ay, no... Pero ¿sabe una cosa? Aquí no me venga a bailar bailes vulgares. Yo voy a aceptar, pero tengo que consultarlo con la hermana superiora.*

Entonces se reunieron entre ellas. Eso era mixto; eran monjas y maestras particulares. Yo le decía:

- *Vea, monja, yo le prometo, yo sé de esto. Yo le prometo que yo les enseño a ellas, y yo me conformo con lo que den los padres de familia. No voy a cobrar nada; solamente déjenme trabajar.*

Después dice la hermana:

- *Son puras mujeres.*

Y yo pensaba: “Mujeres sin hombres debe de ser un desastre tenaz, pero yo me las ingenio. Entonces dijo:

- *Bueno, pues. Véngase el lunes en la mañana.*

Yo le dije

- *Escójame dieciséis niñas.*

Me escogieron dieciséis niñas en un salón, me presentaron –que tene-

mos aquí un profesor de danzas–; eso sí, en cada esquina había una monja. Claro, tenaz. Era todo vigilado y les monté una juga arrullada, que es un baile de puras mujeres del Pacífico. Monté un bullerengue, de los tantos bullerengues que hay yo monté uno; un bullerengue de mujeres solas, una especie casi de lumbalú. Una vez me dice la madre:

- *Bueno, el día no se qué hay izada de bandera y va a venir el señor director del Centro Cultural, Pablo Emilio Camacho, y va a venir no se quien más. ¿Usted por qué no nos prepara uno de eso numeritos? A mí me gusta el de las mujeres que salen aplaudiendo.*

Entonces había que preparar un numerito para el día de la izada de bandera. El día de la izada llegó y les montó un mapalé, pero claro, sin hombres. Y esas niñas bailen, y métales pierna, y métales cintura y ta. Eso fue lo más sabroso. De esos bailes así todos espectaculares y terminan *ta*; se quedaban congeladas.

Les presentamos el bullerengue; presentamos la fuga y el mapalé. No dije cómo se llamaban ni nada. Había mucha gente reunida; directores de escuelas y todas esas cosas. Todos aplaudiendo y emocionados. Yo metido por allá en un rincón de la escuela, escondido. Una monja me vio y me dijo:

- *Profesor, venga, venga que lo están aplaudiendo, venga.*

Y sale Lorenzo así, todo tímido y esa bulla, aplausos. Muy bien, muy bien. Entonces digo yo:

- *Bueno, a mí se me había olvidado decirles a ustedes, digámoslo, los orígenes de las danzas. Estas que yo he montado, esto no es sino una muestra de lo que podemos llegar a hacer.*



Y uno de los padres de familia grito desde por allá:

– ¡¿Y cuanto vale?”

– A mí no me llamaron aquí. Yo vine y, pues, lo que ustedes recojan y le den a la madre que ella me da a mí.

Algunos me daban treinta pesos mensuales, que era mucha plata; veinte pesos, diez pesos... Así fueron recogiendo para pagarme. Eso



fue después el pago, pero antes, al principio que empecé a hablar, yo les dije:

–Lo que les presenté, lo primero fue como un arrullo, de la parte de los arrullos de la costa del Pacífico, que se hacen en la Natividad de nuestro Señor.

Ellos aplaudieron y ahhhh. Entonces seguí:

– El segundo baile que les mostré a ustedes fue un baile de la costa Atlántica, el cual forma parte de un ritual que se llama lumbalú.

Y todos bravo y

aplaudían,

– Y por último les presenté el mapalé.

En principio, todo el auditorio se quedó callado. Por lo menos dos minutos en silencio e intacta la gente. y dice Pablo Emilio Camacho:

– Mire, señor, ¿cómo se llama usted?

–Yo me llamo Lorenzo Miranda.

–Profe, venga acá. ¿Usted lo que acaba de presentar ¿qué es?

–Profesor Pablo Emilio, yo acabo de presentar el mapalé. Lo único que me hace falta acá son los hombres que bailan todo el tiempo sueltos, en competencia cada uno con ellos y tal y tal cosa.

– ¡¿Ese es el mapale?! –exclamó la monja.

– Le dije:

–Sí, señora.

–Ay, Dios mío, qué equivocadas estábamos nosotras. ¡Que se venga todo el mapale que quiera!

Yo les estoy hablando del año 65, por allí. Me vinculo oficialmente al Instituto en el 64, pero yo llevaba desde el 62 con Delia. Entré a trabajar como hora cátedra el 1 de marzo de 1964. No con contrato; hacía lo que resultara. Eso en el Instituto para mí eran clases magistrales. Entonces me nombran en Extensión Cultural como profesor para los maestros. El trabajo con los maestros, ese sí fue un gran golpe. Empiezo a ganar siete mil doscientos noventa y ocho pesos con treinta y ocho centavos \$ 7.298.38; quedé echo. Hasta me mudé, compré hasta... Ajá, el radiecito ese casi lo boto. Compré cama, cobijas, yo vivía solo en una pieza. Ya tenía radio para oír. Compré una radiolita para oír discos. Ya Lorenzo iba era para arriba y todas esas cosas. Me pidieron que dictara unas clases en Telecom, pero como yo estaba tan ocupado, en Telecom meto a Oscar Mosquera.

¿Ustedes saben por qué el negro tiene las palmas de pies y manos blancas? Le dijimos a San Pedro que necesitábamos negros, él dijo que

los negros eran muy jodidos, pero bueno los necesitamos, bueno pinten alguno, uno se puso en cuatro y claro quedo con las palmas blancas y la palma de los pies blancos.

Una anécdota tan impresionante con Leonor González Mina, la Negra Grande de Colombia. Resulta que en España hay como una sala de fiestas, una fuente de soda donde presentar espectáculos, fumar, estar allí. Íbamos a una sala de fiestas, hacíamos dos salidas o tres salidas, una a las nueve y la otra como a las dos de la mañana. Entonces ¿qué pasa? Terminamos el primer show, pero lo hicimos muy temprano y había un espacio muy grande. Entonces nos tocaba esperar hasta la hora que volviera otra vez el show y estábamos todos aburridos allí. Yo no sé a Manuel Zapata cómo se le ocurre proponerle a Leonor que por qué no se cantaba una canción mientras estábamos nosotros en el descanso;

–*¡Pero yo qué voy a cantar! –decía ella.*

–*No, cualquier canción. Vamos para la orquesta a ver qué se saben ellos. Ustedes traen la partitura.*

–*¿Cuál partitura? Nosotros no tenemos partitura.*

Después de eso estábamos hablando Manuel, Leonor y yo. Porque yo era el tamborilero; tocaba el tambor con Julio Rentería. Cuando dice Leonor:

– *Bueno, la que yo sé es Vereda Tropical. y los músicos:*

– *Sí, ese es uno de los buenos. Bueno, one, two, three..*

– *No... Salgan que yo los cojo –les dijo Leonor.*

¿La seguridad que tenía esa negra y esa belleza de voz y esa vaina

para cantar!

–*No, salgan ustedes que yo los cojo,*

–*Pero ¿cómo vamos hacer eso? –decían.*

Y yo me había ido con el tambor del negro. Porque el tambor del negro es seguro para cantar, para cualquier cosa. Ella le cogía a uno lo que sea. Con ese tambor acompañábamos a la negra. De tanto hablar con los de la orquesta llegamos a un acuerdo,

–*¿Saben qué? Acojamos a la novata y vamos a ver qué pasa.*

Estaba ese salón lleno, tocando la música esa, Samba y todas las cosas de ese estilo. Cuando revienta esa negra, y sale bien coqueta. ¡Qué se iban a oír esos tamborcitos! No se oía nada. Los tipos le cogieron la melodía. Y se fue parando la gente, se fue volteando para el escenario. ¡Se paró todo el salón con esa voz de esa negra! Cantó esa *Vereda Tropical* como nunca. Con música. Sin partituras, sin ensayar, ni más nada. Cuando termina esa mujer y se viene esa avalancha de gente para acá. ¡Yo iba a correr! Y se sentaron todos en el piso. ¡Querían más!

–*¡Pero siga!*

–*de adónde si no sabían más nada.*

–*¡otra, otra! –y lo silbaban porque el espectáculo era muy bueno.*

Todo el mundo sentado, esperando. Volteamos a ver a la orquesta y la orquesta no mas decía,

–*¿Qué hacemos?*

–*¡Otra, otra! –gritaba la gente.*

Después de eso a poner música grabada. La gente no quería. Estaba a reventar todo eso, Salió la orquesta otra vez y venía el gerente, ya venía con el papel en la mano.

–*Firme aquí.*





– *¿Y qué voy a firmar yo, doctor?*  
 –*decía la negra,*  
 y Manuel Zapata:  
 – *No, no le firme nada,*  
 – *¡Que firmeme aquí de una vez*  
*y venga cuando quiera y haga lo que*  
*quiera, y cante!*

Y así fue cantando algunas canciones. Cuando volvimos a Colombia, ella organiza todas las cosas. Aunque ella se demora un poquito porque se le muere una hermana. Entonces al morirle la hermana tiene que quedarse en la casa. Porque nosotros llegamos de allá con la manos vacías. Yo era el que tenía más plata y traía veintiséis dólares, otros cinco y esa era toda la plata que nosotros traíamos.

(En tono evocador y melancólico) Me siento y pienso que siempre fui una historia. No me quedé con nada. Ahora estaba muy aburrido y dije:

– *Ya no más, ya es mucho garrote.*  
 – *Yo decía:*

*Vea este trabajo. Vea este otro trabajo.*

–*Ay, Lorenzo. Voy a verlo, Lorenzo; es que le hace falta sintaxis.*

Una cosa así.

Porque no se sabe en qué tiempo esta y no se qué.

–*Dámelo de nuevo –decía yo.*

–*No, préstame yo lo reviso otra vez, después te muestro.*

...Tamborcito de mi alma, yo te quiero tanto que no te quiero estropear, porque así se me eriza el alma, pero si no te golpeo, me muero de hambre...

Y la gente se lo llevaba, seis, siete meses, publicaciones –Ay ese era mi libro.

Entonces ¿qué pasa? Que eso me fue dando una especie de rabia conmigo mismo, porque yo no sé, porque existe gente así, gente que se apropia tranquilamente de lo que no es de ellos. Todavía no lo creo, la gente lo hace y no lo creo; que tenga ese corazón de hacer eso, publicarlo a su nombre.

Siempre tengo algo que hacer en los lugares donde voy. Aquí tengo a mis grandes amigos; se me acaba de morir uno, hace menos de un mes, mes y medio. No fui ni al entierro ni nada porque... bueno, pensé que se podía morir de un totazo. De mis viejos amigos ya me quedan poquitos. Aquí me vengo y juego dominó con Francisco, como es más joven que nosotros casi nos pela a todos; se aprovecha. Se ponen todos de mal genio cuando pierden y se paran, yo no sé por qué. O sí, me la paso pescando debajo de un árbol que queda cerca al río. Tiro el anzuelo y me cojó un bagre o un cuatro ojos para desayunar y ahí me quedo.