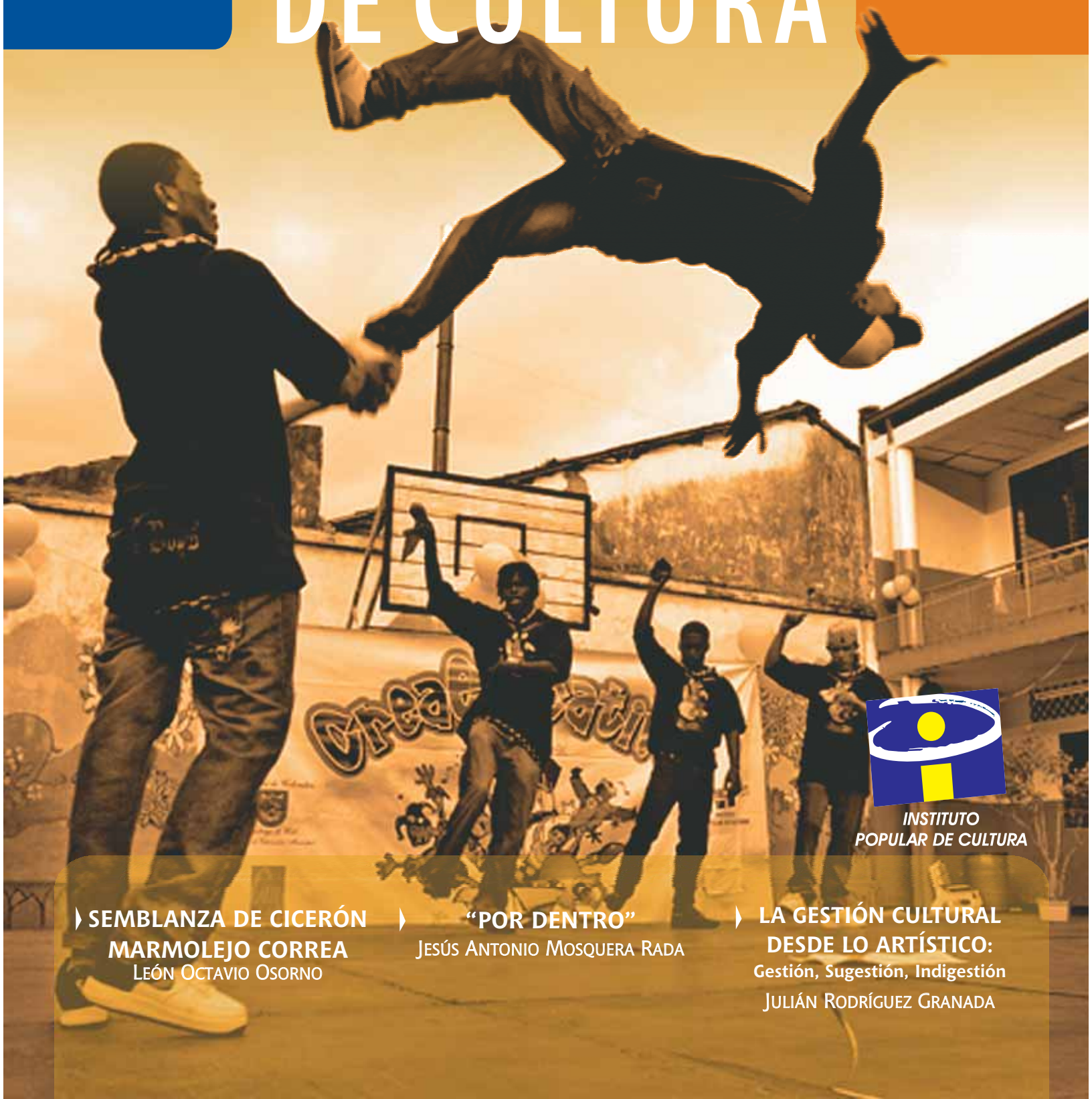


PÁGINAS DE CULTURA



INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA

► **SEMBLANZA DE CICERÓN**
MARMOLEJO CORREA
LEÓN OCTAVIO OSORNO

► **“POR DENTRO”**
JESÚS ANTONIO MOSQUERA RADA

► **LA GESTIÓN CULTURAL
DESDE LO ARTÍSTICO:**
Gestión, Sugestión, Indigestión
JULIÁN RODRÍGUEZ GRANADA



Contenido



- 3 ■ **Editorial**
Comité Editorial



- 5 ■ **Presentación**
Comité Editorial



- 7 ■ **Semblanza de Cicerón Marmolejo Correa**
León Octavio Osorno



- 13 ■ **Por dentro**
Jesús Antonio Mosquera Rada.



- 20 ■ **CartAtonal**
Samuel Bedoya (q.e.p.d)



- 24 ■ **Diego Estrada**
Algunos Apuntes Biográficos
Jaime Cabrera



- 34 ■ **Teatro precolombino: el ritual y la ceremonia**
César Valencia Solanilla



- 45 ■ **El Rabinal Achí: las raíces del teatro en hispanoamérica**
César Valencia Solanilla



- 54 ■ **Los papeles y/o funciones contemporáneas del cuerpo: *Entre la mirada artística, el papel del capital simbólico y las ofertas del erotismo comercial***
Harold Viáfara Sandoval



- 62 ■ **Instalación de Jazmín de Porras**
Graciela Manjarrez Cuéllar



- 65 ■ **Sentidos de lo popular en la encrucijada de una memoria colectiva**
Eliana Ivet Toro Carmona



- 75 ■ **La gestión cultural desde lo artístico: *Gestión, Sugestión, Indigestión***
Julián Rodríguez Granada



- 87 ■ **SEPARATA LITERARIA**
Manuel José Sierra, William Alfonso Rodríguez Hernández, Miguel M. Ramírez A.



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

Jesús Antonio Mosquera

Jesús María Mina

Manuel Sierra

DISEÑO E IMPRESIÓN

El Bando Creativo

PÁGINAS DE CULTURA

ISSN 2027-3789

Año 2 – Número 3

Noviembre de 2009

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

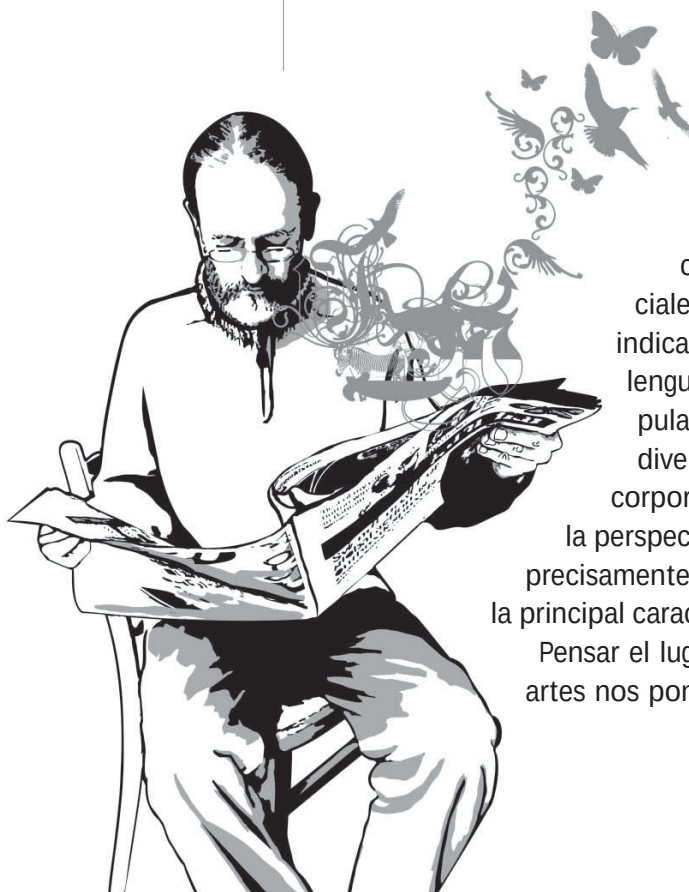
Cali-Colombia

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 compromete la política educativa de la institución.

Editorial

**Las artes andan
mezcladas y
contaminadas
con otras cosas
de la vida**

Inscritos en la búsqueda de reconocer el lugar de los agenciamientos de lo popular, en las prácticas artísticas que se suceden en la ciudad y en la región, nos hemos dado a la tarea de auscultar en las artes y las estéticas, las formas de enunciación y los lenguajes expresivos que habitan en las invenciones de lo cotidiano, en las recetas propias de quienes en el día a día construyen otras gramáticas del imaginario, herramientas “artificiosas” para resolver los problemas que a primera vista son irresolubles, saliéndole al paso a la individualidad de un arte que se ha construido sobre la base de un espacio-tiempo lineal, que en ocasiones indica únicas formas de belleza y de virtuosismo; soterrando las artesanías, las producciones y expresiones colectivas, que se expresan como mezcla incomprensible de cadencias, imágenes, gestos y ritmos inatrapables.



Lo popular más allá de la gramática científico-social, nos habla de las múltiples voces, relatos y prácticas que se constituyen en el plano de la lucha simbólica intercultural, aquella que se manifiesta como negociación, escisión y confrontación frente a los aconductamientos sociales, frente a los formatos hegemónicos indicativos de maneras de *ser* y de *hacer*. Los lenguajes con que se expresa el mundo popular hacen referencia a espacios-tiempos diversos que se enuncian mediante una corporalidad que no se puede interpretar en la perspectiva del análisis del discurso, ya que es precisamente su no-racionalidad, su “estado práctico”, la principal característica.

Pensar el lugar de lo popular en la cultura y en las artes nos pone frente al reto de deconstruir las for-



malizaciones del conocimiento en la que nos hemos instalado. Porque lo que está en juego allí, son otras formas, otros lenguajes cargados de un saber, que es a su vez un marco de relacionamiento que podemos encontrar en los dichos, los chistes, los cuentos, la narrativa popular, los rituales, el baile o los grafitis que inundan las calles. En palabras de Grosso, “Lo popular y la cultura nacen y cursan más por debajo, son, no sólo “impresentables”, sino, aún más, irrepresentables, y, por ello, inobjektivables: no están dadas a la puesta-ante-sí de la vista, que, además de reducir a ésta a su externidad monoteísta de unos ojos descorporeizados (de un único Dios que todo lo ve sin verse, salvo por la mediación reflexiva “de-allí-para-aquí”, “en sí-para sí”), opera la reducción antropológica eurocentrada del conocimiento a la “contemplación” intangible e inodora de las cosas del mundo, ya anunciada en el aristocratismo platónico y del cual se impregnó irremediablemente la tradición “filosófica” hasta las formas extremas de su colonialismo en la Modernidad occidental hasta nuestros días (...) Lo popular trabaja

en otra antropología: su diferencia no es meramente semiológica arrojada sobre el plano objetivo del “sistema”. La mirada salta, en el discurso de los cuerpos y el denso operar de sus sentidos, a otras dimensiones”¹.

No nos interesa darnos a la labor de definir lo popular con relación al arte, pero sí en cambio es menester de este proyecto editorial poder problematizar las relaciones que las constituyen, los agenciamientos y desplazamientos que en nuestros contextos poscoloniales, marcados por la pugna y la lucha de poder, nos muestran que “las artes andan mezcladas y contaminadas con otras cosas de la vida, hacen de esa pertenencia su campo de operación. Podría decirse que la “des-diferenciación estética” promovida por la posmodernidad (Lash, 1997) es la expresión más actual de esas artes, si no fuera que éstas no refieren a laboriosos trabajos semióticos de “vanguardias”, sino a anónimos populares, y si no fuera que no es que se devuelvan sobre la vida cotidiana, sino que no han salido de ella: no la “re-construyen”, sino que a ella pertenecen”².

La tercera edición de *Páginas de Cultura*, se inscribe en esa dirección y está apalabrada desde las contradicciones propias que habitan el mundo popular urbano, en medio de las búsquedas y trincheras de quienes reconocemos otras formas y posibilidades de conocer y de expresar. *Multiformas* que nos han sido negadas en el plano cartesiano del pensamiento occidental y que en muchos casos han sabido ser expropiadas para convertirse en baluarte de los nacionalismos o en consumo cultural global.

1. Grosso, José Luis. “Lo Popular, la Cultura y la Política: Mudanzas y Domicilios en las Ciencias Sociales”. Documento elaborado el 15 de enero de 2009, para el Curso de formación de gestores culturales. Agenciado por la Secretaría de Educación Municipal y el Instituto Popular de Cultura de Cali.
2. Grosso, José Luis. Tradición y Contemporaneidad en las Artes: Semiopraxis populares en oblicuo. Documento elaborado en el marco del Seminario de Investigación en Artes realizado por el Instituto Popular de Cultura, en el segundo semestre del 2008.

Presentación



Se presentan en esta tercera edición diez artículos, contenidos en dos núcleos o tópicos de reflexión. En el primer núcleo están presentes, por un lado, las gramáticas musicales que se preguntan por la vida de quienes hacen la música y por los sentidos relacionales que desde las músicas se construyen con los otros, y por otro lado, se explora en la cosmovisión indígena algunos elementos que le son propios al teatro de nuestros tiempos. En el segundo núcleo se transita por las representaciones de los cuerpos en nuestros contextos, por las invenciones del imaginario cotidiano, por los sentidos de lo popular en la memoria colectiva y por último se problematizan las miradas de gestión cultural que imperan en el escenario de la globalización cultural.

A continuación una breve descripción de ambos tópicos de reflexión: (1) La apertura de esta edición escrita por León Octavio Osorno; en su artículo nos muestra una imagen del músico, profesor, arreglista y compositor Cicerón Marmolejo Correa (q.e.p.d.), que más allá de ser un documento de homenaje, es la semblanza de

un amigo y de su trayectoria. (2) “Por Dentro” del profesor Jesús Antonio Mosquera es la pregunta por lo que dicen las músicas, por las narrativas y los sentidos de las líricas, atravesada por el dolor profundo de la muerte y la desaparición que se instala en nuestros contextos de guerra y conflicto. (3) “CartAtonal” de Samuel Bedoya (q.e.p.d.) es un texto que presenta las “disonancias” entre los formatos preestablecidos en la expresión musical, lo tonal y lo atonal, y la apuesta por hacer de la música una expresión colectiva ahincada en la sensibilidad de los sonidos y de la improvisación. (4) “Diego Estrada: Algunos apuntes biográficos” de Jaime Cabrera da cuenta de un ejercicio biográfico y de análisis musical sobre el trabajo realizado por el profesor, músico y compositor Diego Estrada. (5 y 6) “Teatro precolumbino: el ritual y la ceremonia” y “El Rabinal Achí: las raíces del teatro en hispanoamérica” de César Valencia Solanilla. Indaga el origen del teatro, de las representaciones escénicas, en las actividades rituales de nuestras comunidades indígenas prehispánicas.

Posteriormente, en el segundo tópico se articulan algunas ideas que transitan por el cuestionamiento a las miradas unívocas y hegemónicas con que se han abordado: los cuerpos, los imaginarios, las artes y la cultura. Se presentan entonces (7) “Los papeles y/o funciones contemporáneas del cuerpo: Entre la mirada artística, el papel del capital simbólico y las ofertas del erotismo comercial” de Harold Viáfara Sandoval. En este texto se avizoran

búsquedas académicas para comprender los papeles y funciones del cuerpo en el contexto de la globalización y del consumo cultural. (8) “Instalación de jazmín de porras”, de Graciela Manjarez Cuéllar. Es el diálogo de tres amigos que, desde su procedencia y lugar de relacionamiento en tierras ajenas, se preguntan por los imaginarios colectivos y por las artes de la invención. (9) “Sentidos de lo popular en la encrucijada de una memoria colectiva” de Eliana Ivett Toro Carmona”. Como parte de un ejercicio de investigación sobre la memoria y los agenciamientos culturales del Instituto Popular de Cultura, se presentan aquí algunos relatos e ideas que intentan reflexionar sobre el lugar y los desplazamientos de lo popular en la construcción de un proyecto artístico de ciudad. (10) “La gestión cultural desde lo artístico: Gestión, sugestión, indigestión” de Julián Rodríguez Granada. Se problematizan las miradas que en la perspectiva de la lógica del capitalismo intentan hacer del artista un gestor cultural, ligado a la dinámica de un mercado competitivo, donde el arte se convierte sólo en un bien de consumo.

Finalmente se presenta por segunda vez al lector una separata literaria que tiene como contenido un libreto teatral adaptado de uno de los cuentos de Antón Chéjov y algunas poesías escritas en medio de las búsquedas expresivas de quienes sin ser poetas se aventuran desde el juego y el lenguaje metafórico de las palabras a producir otras sensibilidades.

Semblanza de **Cicerón** Marmolejo Correa

**LEÓN OCTAVIO
OSORNO AGUIRRE**

Músico, escritor
y diseñador gráfico
(Diseñador)

**Sobresalió por su
comportamiento
extraño, el que le
valió el apodo de
“El brujo” y bien
se ajustaba a sus
extravagancias
enfocadas hacia
la investigación
científica y no a la
música**

León Octavio y Cicerón Marmolejo, Tuluá 2006



Este profesor de música nacido en Tuluá, Valle, fue uno de los personajes más interesantes de la comarca. Desde sus años de estudiante en Santa Librada sobresalió por su comportamiento extraño, el que le valió el apodo de “El brujo” y bien se ajustaba a sus extravagancias enfocadas hacia la investigación científica y no a la música, pues sus compañeros de colegio nunca le conocieron inclinación por ese arte en el que llegó a descollar como uno de los más respetados maestros, profesión que ejerció después de haber desempeñado actividades como obrero en la desaparecida fábrica Britilana, donde decidió no ser más empleado y cuyo último sueldo guardó hasta el final de su vida en el mismo sobre de manila que lo recibió, compuesto por cinco billetes de cincuenta centavos.



Homenaje a Cicerón Marmolejo, Tulúa 2006

**Aunque
no negaba
su origen
humilde,
rechazaba
todo lo que
oliera a
izquierda**

Cuando se interesó por la música lo hizo de manera empírica con un grupo vocal que conformó y llegó a tan buen nivel, que cierto día el maestro Alfonso Valdiri Vanegas, quien se tomaba unas cervezas en una tienda vecina donde ensayaba

el grupo de Cicerón, lo escuchó y le llamó la atención el manejo de las voces. Tocó la puerta y le pidió al director que le permitiera observar el ensayo y si era posible le mostrara las partituras.

¿Cuáles partituras profesor? Yo no sé nada de eso, le respondió Cicerón.

El maestro Valdiri creyó al principio que Cicerón, por egoísmo, no le quería mostrar las partituras, después se convenció que era verdad lo que decía el músico empírico, entonces le sugirió estudiar música bajo su enseñanza en la gramática, a lo que se negó Cicerón por creer que la academia le *podría* dañar su talento natural.

Al grupo de Cicerón le resultó un contrato en Bogotá y al regreso le tocó venir solo porque los músicos se quedaron en la capital integrando diferentes grupos. Al llegar a Cali sin grupo, se dio cuenta de lo importante que era tener las partituras porque con ellas podía rehacer su agrupación fácilmente. Con la tristeza que lo acompañaba salió a buscar al maestro Valdiri, quien le escuchó su tragedia y como estaban cerca del Instituto Popular de Cultura donde él era profesor, allí le dio la primera clase, las que siguieron

después en el Conservatorio; Cicerón, en solo dos años, realizó los estudios básicos de música.

Dotado como pocos por la naturaleza para ese arte, Cicerón se dedicó a dar clases particulares y como cobraba muy caro, solamente los ricos podían acceder a sus clases y él comenzó a ascender en el escalafón social de la ciudad. Aunque no negaba su origen humilde, rechazaba todo lo que oliera a izquierda, asumía posiciones casi fanáticas a favor del capitalismo y defendía las incursiones de los Estados Unidos en cualquier país del mundo. Se alejó de su maestro Valdiri por ser éste marxista, aunque siempre vivió agradecido por haberlo encaminado en su proceso de formación musical.

Un rasgo de su personalidad que le generaba el rechazo de muchas personas era su exagerada egolatría. Todo lo de él o lo de sus estudiantes tenía el mejor calificativo. Del único músico residente en la ciudad que le oí palabras de sincera admiración fue del maestro León J. Simar.

Los que miran la vida con base en estereotipos, en el caso de la soledad de Cicerón, sospechaban de la inclinación sexual invertida de este hombre porque no le conocían novia. La verdad es que el maestro se enamoraba perdidamente de sus estudiantas, niñas de la alta sociedad que eran amores imposibles por razones generacionales y sociales. Fue un enamorado platónico y de ahí su soledad, que trataba de combatir con llamadas telefónicas de varias horas, incluso a altas horas de la noche porque en su época más activa dormía muy poco. El único amor real fue el de su madre, a la que adoró hasta su muerte.

En una de esas llamadas aproveché para criticarle su exagerado gusto hacia la plata, ya que siendo él de origen humilde, los pobres no podían recibir sus clases. Al poco tiempo me llamó y me dijo: *“Mirá, voy a regalar una hora de clase en el Instituto Popular de Cultura y vos sabés lo que vale una hora mía”*¹.

En cierta ocasión me invitó, con mucha anticipación, a un concierto donde tocaban una obra suya; porque no asistí me retiró su amistad: *“Vos que decís admirarme tanto y no fuiste a la presentación, eso no te lo perdono”* y así nos alejamos muchos años, hasta que en el entierro del maestro Valdiri, a quien yo le profesaba agradecimiento parecido al suyo, nos volvimos a encontrar. En el viaje al cementerio le ofrecí llevarlo en mi carro y aceptó; tras el recorrido actualizamos y renovamos la amistad que siempre nos había unido y descubrí otro Cicerón. Desgastado por una enfermedad que le había afectado hasta el habla, me habló bellezas de Cuba a donde había viajado en un tour y dijo que allá se había sentido libre y

sin miedo de que lo atracasen, como sí lo sentía en las cercanías de la Avenida Sexta con dieciocho donde tenía su apartamento, que compró de estricto contado como quien compra un paquete de cigarrillos, lo mismo que los muebles y demás enseres porque tenía como principio nunca estar en deuda.

No fue tan famoso como sus estudiantes Kike Santander, Stéfano y otros artistas que buscaron su orientación por ser el único músico que en los años 70 se interesaba por la armonía moderna, que estudiaba por su cuenta en textos que le llegaban en inglés, idioma que también estudió por fuera de los centros académicos.

A mediados del mes de octubre del año en curso, Cicerón Marmolejo Correa, a la edad de 74 años, se fue con su música a otra parte, pero dejó mucha semilla regada que germina en las obras de sus estudiantes, los cuales encontraron en sus enseñanzas sonoridades desconocidas en épocas del oscurantismo armónico.

El único músico que en los años 70 se interesaba por la armonía moderna



1. Cicerón Marmolejo Correa fue profesor de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura en los años de 1979 a 1983.

“Cicerón Marmolejo Correa fue maestro de algunas figuras destacadas del ámbito musical nacional como:

- Antonio “El Pollo” Burbano; Famoso saxofonista y arreglista.
- Gustavo Jordán: Percusionista sinfónico, graduado en percusión en Francia, profesor de la Universidad del Valle y de la escuela de música de Bellas Artes, de Cali.
- Luis Alfredo Patiño: Contrabajista sinfónico, profesor de la Universidad del Valle y de la escuela de música de Bellas Artes de Cali.
- Orfa Cruz: Pianista clásica. Ha sido profesora y directora de la Escuela de Música de la Universidad del Valle.
- Diego Luna Vivas: Arreglista vocal. Dirige dos excelentes grupos vocales: El Sexteto Vocal Sin Tiempo (Masculino) y el Sexteto Vocal Femenino “Quinta Esencia”, ambos grupos comprometidos con las nuevas tendencias de la música vocal contemporánea.
- Alba Estrada: Conocida pianista. Dirige su propia academia musical, de gran éxito.
- Juan Vicente Zambrano: Pianista y productor musical conocido en el medio musical de la Florida.
- Gustavo Arenas: Pianista, arreglista y productor musical, radicado actualmente en Atlanta.
- Ricardo Cobo Sefair: Concertista internacional de guitarra clásica, ganador de varios concursos internacionales y profesor de guitarra en los Estados Unidos.
- Kike Santander: Compositor, arreglista y productor musical.
- Fabio Alonso Salgado (Stéfano): Compositor, cantante y productor musical.
- Pablo Mayor: Pianista, compositor y productor musical, radicado en Nueva York.
- Jairo Calderón: Arreglista y productor musical.

Guitarra «Reminiscencias» Pag. #1

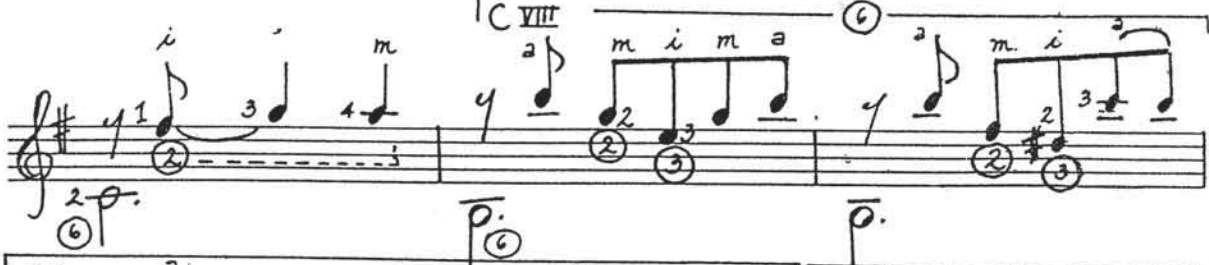
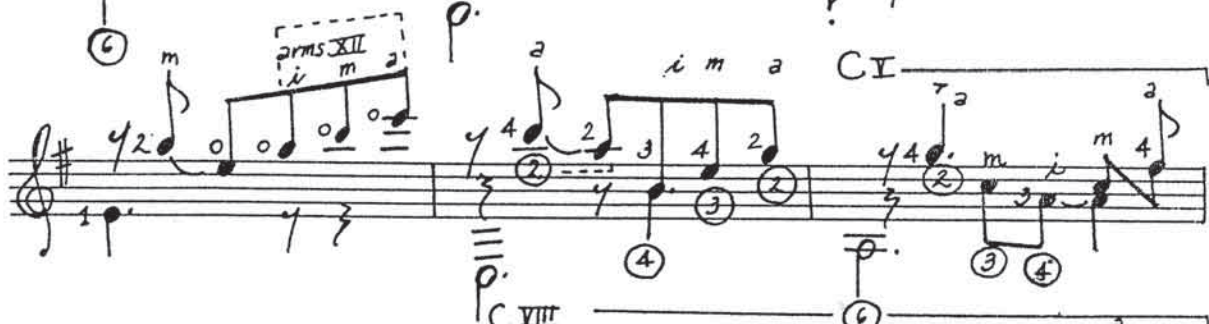
Autor: Cicerón Marmolejo Correa

Pasillo

poco meno mosso

Tempo di pasillo m

Allegro $\text{♩} = 152$



Pag. #2

poco meno mosso

♩ IV — C IV — C III —

a tempo C II —

cresc.

ponticello —

C VII — sfz — sfz —

♩ V —

Handwritten musical score for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into several measures with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Articulation marks like accents and staccato are present. Section markers C II, C III, C IV, C V, and C VII are placed above the staff. Performance instructions include 'poco meno mosso', 'a tempo', 'cresc.', and 'ponticello'. Dynamic markings include mp, mf, p, f, and sfz. The score ends with a double bar line.

Pag. #3

DILIGENCIA DE RECONOCIMIENTO DEC. 960
DE 1970 ART. 63 Y AUTENTICACION
En Cali a 18 ABR 1989 No. 19
Comparece ante el suscrito Notario Público de esta
Ciudad Ciceron Narmolejo
a quien se le otorga el poder en 607133
Procedente en Cali y domiciliado en Cali
contando con los datos y documentos que lo acreditan
que compare en el presente de su propia voluntad, en su
capacidad legal para ello.
El Declarante, C. Narmolejo
El Notario, [Signature]

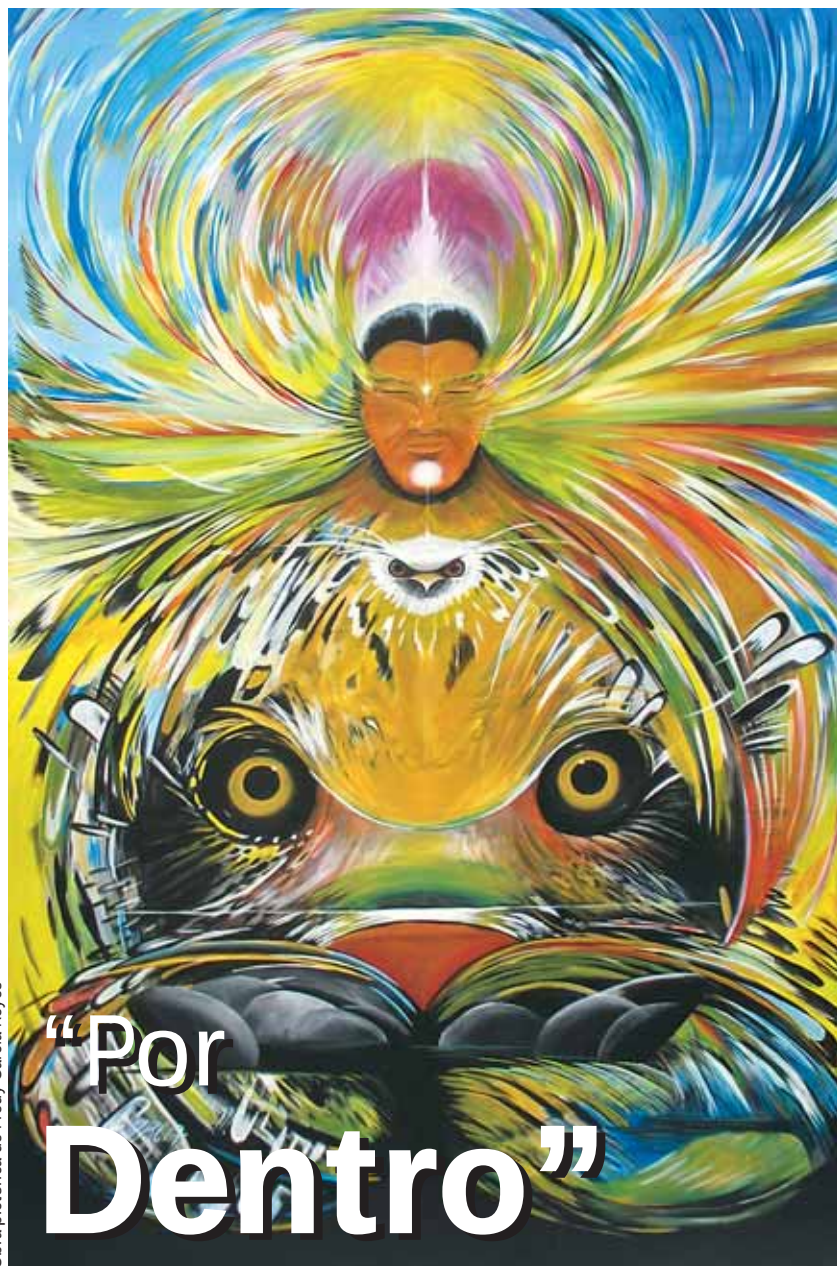
NOTARIA Dcima del Circuito de Cali
DEPTO DE VALLE - REPUBLICA DE COLOMBIA

D. JESUS SILVA ECUIZABAL
NOTARIA Dcima de ARGONA

«Reminiscencias»

JESÚS ANTONIO
MOSQUERA RADA
Egresado del
Instituto Popular de Cultura
Licenciado en Música de la
Universidad del Valle
Profesor y Director de la
Escuela de Música del
Instituto Popular de Cultura

Obra pictórica de Fredy García Reyes



“Por Dentro”

¿Cuáles son nuestros muertos? ¿Qué deudas de rememoración tenemos? Aquí algunas reflexiones, que en tiempo de *pirka*¹, pueden llamarse algo así como **“Entre memoria y memoria, algunas consideraciones frente a la pregunta ¿cuáles son y dónde están nuestros muertos?”**, en este caso bien al compás de los términos técnicos o propios de los lugareños habitantes de la metrópolis doña investigación.

He intentado devolver la película y encontrar en los recuerdos la conexión con los muertos que nos acompañan en la vida, y buscar allí el punto en común en ese llamado que hace Benjamin, en su tesis VII de *Filosofía de la historia*, cuando precisa que *“No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie; no lo es tampoco el proceso de la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro”*.

Cómo desenterrar nuestros seres, en el intento de constituir un documento de cultura, sin (...) *“participar en el cortejo triunfal en el cual*

1. Pirka, palabra quechua utilizada para describir la trinchera, la barrera, el punto que separa a animales de personas. Esta expresión simboliza el esfuerzo y las búsquedas de un grupo de investigación interinstitucional integrado por la Universidad del Valle, la Asesoría de Participación Ciudadana y el Instituto Popular de Cultura de la Alcaldía de Cali.

¿Cuando de nuestros propios muertos se trata, o le cantamos a los natagaimas o a los pijaos?

los dominadores de hoy pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra...²”, y en ello quiero recurrir al primer muerto, en ese recorrido por los recuerdos, en este caso muerta, la *abuela Presentación*, que con su figura delgada y espigada, su pelo largo y grandes rasgos indígenas pijaos, es reconocida por haberle salvado la vida a varios de sus hijos, escondiéndolos debajo de su falda, cuando los *pájaros* o la chusma³ enardecida, después de quemar la casa, buscaban con machetes, palos y escopetas matar a los hombres de la familia.

Esta historia de quien pudo salvar a sus hijos, no fue la misma historia para muchas mujeres de aquella época, como tampoco de ésta. Sería interminable la lista de mujeres, que hoy habríamos de visibilizar, recordando sus gestas en esta tierra de innumerables atropellos a la dignidad humana, rememorando al sinnúmero de vencidos y vencidas.

Hago un cruce musical, que da cuenta y rememora —en un rajaleña típico del Tolima Grande—, a aquellas primeras gestas, las de nuestros aborígenes ante los españoles y conquistadores aniquiladores:

TAMBORES DEL PACANDÉ⁴

*Imponente a la distancia
cerro del Pacandé
hermoso allí se levanta
desde el llano ya se ve
cuando se llegan las fiestas
llegan hasta sus laderas
muchos descendientes
de antiguas tribus guerreras*

*Evocando en sus cantares
rememorando en sus danzas
los sacrificios y altares
de lo indios natagaimas*

*Suenan tambores
tambores del Pacandé
con ritmo e' zambomba
qué ritmo Paéz*

*Tocan alegres las flautas
bambucos y torbellinos
con los ritmos de la danza
resonando en los parajes
los chuchos y las carrascas*

Ya había mencionado Pijao al hablar de la abuela, y como quiera que la canción habla de tribus guerreras, que no son otras distintas a los Pijaos, resulta curioso que esta tribu exterminada durante la conquista española, no sea mencionada en la canción, y sí lo sean los natagaimas, que junto con los coyaimas terminaron plegados a los españoles.

No se trata hoy de establecer si Jorge Villamil, médico y compositor hijo de hacendados huilenses, logró o no en su canción “Tambores del Pacandé” dar cuenta de la verdadera historia, sino de repensar esos “documentos de cultura”, como hace el llamado Benjamin, pues hoy esta canción es casi un himno para buena parte de la comunidad tolimese y huilense, de la que además hago parte.

¿O será que le cantamos al sentido de sobrevivencia, rememorando a aquellos y aquellas que eligieron la sumisión, antes de morir ante ese infranqueable enemigo?

¿Cuando de nuestros propios muertos se trata, o le cantamos a los natagaimas o a los pijaos?

En un reciente trabajo realizado por el grupo de investigación de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario, “Estudios sobre Identidad” y que próximamente publicará

2. Benjamin, Walter (1967). *Ensayos Escogidos*, 2ª edición. Edición de Suhrkamp Verlag, 2001. Pág 45-46.
3. Nombre que se le daba a los matones de la violencia entre conservadores y liberales, a finales del 40 y comienzos del 50.
4. Ver en Internet “Tambores-del-Pacandé” mp3 con Emeterio y Felipe “Los Tolimenses” / ciber-tol.com

el libro *Filosofía Política y Formación de Estado en Colombia*, se afirma: *Destrucción de los Pijaos dio vida al Estado Colombiano*⁵ (...)“en el caso colombiano, no está claro cómo y por qué el acontecimiento mismo de la fundación borra las huellas de esa violencia para hacer visible sólo el Estado-institución (Colonia), o para magnificar los ritos y los emblemas aglutinadores del Estado-nación (República)”... Y continúan: (...) “Con base en el acontecimiento que relata la aniquilación de la nación Pijao, después de más de sesenta años de guerras continuas con el ejército imperial, surge la hipótesis de que la interioridad propia del Estado español, y su efecto en la producción de subjetividad de los cacicazgos sometidos a la Corona, desde un comienzo, es concomitante a la exterioridad de las ‘naciones’ de indios acusadas de salvajismo, irracionalidad y canibalismo, las cuales nunca entrarán en los límites del Estado, generando así una incertidumbre, que aún pervive, acerca de los límites administrativos y culturales del nuevo Estado en formación”.

Ligado a la anterior hipótesis está uno de los innumerables hechos violentos que han marcado las tierras amerindias tras la irrupción española: la muerte de Güiponga, príncipe Pijao, ordenada por el capitán Pedro de Añasco, quien a su vez murió a manos de la cacica Gaitana⁶, madre del príncipe incinerado vivo frente a ella.

Este episodio, constituya o no un referente para movimientos femeninos como *Panteras Negras* de los suburbios neoyorquinos, *Madres de la Candelaria* en Colombia, o *Mujeres del Primero de Mayo* en Argentina, está inserto en nuestra historia, tan comúnmente amañada e inundada de dolores, sujeciones y negaciones.

Volviendo a las canciones, demos un salto al sur del continente para recordar otra canción, que goza —en

cuanto a su texto— del anonimato, pues fue encontrada inscrita en una pared,⁷ de una de las tantas cárceles de la dictadura argentina; anonimato que en el fondo es la voz a capella de millares de voces:

*Con los brazos abiertos nos despedimos,
los brazos abiertos, y enredados
en cuerdas de acero, enredados.
Con los brazos abiertos
y los ojos quietos.*

*No pudiste callarte en mi silencio,
no supe atarme a tus manos,
no alcancé a decirte no me esperes
ni a saber que me decías hasta pronto.*

*Pero pude, sí, crecerme de a poco
en lo blando de tu luna en creciente,
siempre estuve abrazándote de adentro,
más maduro cada mes y menos roto.*

*Compañera, nos hicimos uno al otro
en la dulce celda oscura de tu vientre.*

*Nos encontramos con los brazos prolongados,
tus muñecas maniatadas con las mías,
con los lazos diminutos de las manos,
nueve meses de encarnada rebeldía.*

*Compañera, nos hicimos uno al otro
en la dulce celda oscura de tu vientre.*

Latinoamérica, en su destino trágico, es una perfecta cantata con letras como “Compañera”, cargada de injusticias, aniquilación, crueldad, dolores, dramas que encarnan cuerpos mutilados en un tiempo presente que desangra la vida de los hijos, padres, amigos, mujeres de los desaparecidos, de los asesinados; aquellos que habitan nuestro continente, trascendiendo las fronteras, más allá de las banderas.

Como afirma Chaparro (...) *En realidad, el asunto reviste una gravedad que rebasa la guerra del lenguaje. La dificultad no reside en el canibalismo como ritual sino como máquina de guerra. Y un último aparte dice: (...) Haciendo un seguimiento a esa impresión dejada por la guerra en los sobre-*



5. Hipótesis estructural que orienta el trabajo investigativo de Adolfo Chaparro Amaya, docente de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario (<http://www.urosario.edu.co/investigacion> y ver Fascículo Interactivo 04 de 16).
6. Con el tiempo, los pueblos que apoyaron la causa de la Gaitana fueron decreciendo, incorporándose a los pueblos españoles o, como sucedió con los coyaima y natagaima, definitivamente plegados al dominio imperial.
7. “Compañera”, musicalizada por Adrián Goizueta (ver en YouTube, Adrián Goizueta y el Grupo Experimental; y versión de Liliana Montes y Jaime Henao, en su disco compacto *Viceversa* 1997).



Obra pictórica de Fredy García Reyes

vivientes, se pueden descubrir los procesos de subjetivación que, ya en medio de la “paz”, prolongan el enunciado (ganar la guerra) en instituciones específicas. En síntesis, la muerte que prometen los cañones y los arcabuces, en tanto factor constante de la definición del conflicto y garante de la servidumbre que inaugura su latencia, aparece como primer rasgo constitutivo de la formación estatal.

Y en este desandar la historia, no son menos que sorprendentes las cifras de finales del S. XVI y comienzos del XVII, de la resistencia Pijao, que hablan de continuos ataques a los conquistadores⁸. Como dice un viejo texto impreso en muchos libros de ficción: *Cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia*, con los más de 60 años violentos que ha vivido Colombia en sus últimos tiempos.

Y volviendo a los cantos, después de “Compañera”, otra voz —no anónima—, la constituye el cantor Víctor Jara, mutilado hasta la muerte por la dictadura chilena para acallar su:

CANTO LIBRE⁹

*El verso es una paloma
que busca donde anidar.
Estalla y abre sus alas
para volar y volar.*

*Mi canto es un canto libre
que se quiere regalar
a quien le estreche su mano
a quien quiera disparar.*

*Mi canto es una cadena
sin comienzo ni final
y en cada eslabón se encuentra
el canto de los demás.*

*Sigamos cantando juntos
a toda la humanidad.
Que el canto es una paloma
que vuela para encontrar.
Estalla y abre sus alas
para volar y volar.
Mi canto es un canto libre.*

Hoy, Chile ha ido encontrando caminos creativos, pero no menos dignos, para decirle a quienes hicieron de la barbarie su estandarte, que el silencio de la justicia por años no ha sepultado la memoria, y de allí ha salido una de las gestas más contundentes: “La Funa¹⁰ por Víctor Jara”, deshaciendo el olvido y la impunidad.

Y saltemos ahora a la Península Ibérica, porque la barbarie que exportaron al continente americano sobreviviría en sus propias entrañas, y así nace esta “Nana” de García Lorca, canción que hace parte de su obra *Bodas de sangre*, escrita en 1933, durante una etapa en la cual quiso alejarse de la ficción poética para acercarse a la realidad inmediata. De esta forma, podía reflejar el tedio y restricción de la vida en los pueblos del sur de España. En el 33, luego de un gobierno de coalición de partidos republicanos y socialistas, se celebra unas elecciones en las cuales triunfa la derecha. El país vive una época turbulenta de dilemas políticos y sociales y la creciente ola de violencia incluye la quema de iglesias.

La suegra y la mujer —personajes de la obra— arrullan al niño con una canción que trata de un caballo y sus recorridos. La misma tiene un tono lúgubre y anticipa los hechos venideros con la mención de un puñal de plata, los mismos hechos cruentos

8. En la misma investigación de la Universidad del Rosario, dice Chaparro: *Muchas ciudades fueron despobladas a raíz del conflicto. Los asentamientos de españoles se convirtieron en objetivo militar de los Pijaos: Neiva fue quemada en 1569, San Vicente de Paéz en 1572, La Plata en 1577, Ibagué en 1605 (...). La eficacia militar de los Pijaos y su irreductibilidad a la forma Estado, los había convertido en un ejemplo de rebeldía que ponía en duda el conjunto del proyecto colonizador en la Nueva Granada y la consolidación del dominio español en las Indias Occidentales.*

9. Ver en YouTube “Canto libre - Víctor Jara”.

10. No es un combate cuerpo a cuerpo ni la pelea por un trofeo final, es simplemente un carnaval lleno de colores que busca vencer la impunidad en la que permanecen los violadores de los derechos humanos que actuaron durante la dictadura militar chileno (ver artículo en Internet “Con tinta negra” <http://www.libertad.dm.cl>)

que lo llevaron al fusilamiento por parte del franquismo.

NANA¹¹

*Nana, niño, nana
ay! dolor de nieve
caballo del alba
duérmete clavel
que el caballo no quiere beber
duérmete rosál
que el caballo se pone a llorar*

*No vengas no entres
vete a la montaña
por los valles grises
donde está la jaca*

*Mi niño se duerme
mi niño se calla
caballo mi niño
tiene una almohada
duérmete clavel
que el caballo no quiere beber
duérmete rosál
que el caballo se pone a llorar*

*Bajaban al río
ay! Como bajaban
la sangre corría
más fuerte que el agua
las patas heridas
los cisnes helados
dentro de los ojos
un puñal de plata
duérmete clavel
que el caballo no quiere beber
duérmete rosál
que el caballo se pone a llorar*

*A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta
¿quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua
ay! dolor de nieve
caballo del alba
duérmete clavel...*

Y completa el cuadro de la España tenebrosa de Franco este poema de Miguel Hernández¹², quien entre trincheras, prisiones y otras adversidades, dijo:

*Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.*

*Para la libertad, siento más corazones
que arenas en mi pecho dan espuma a mis venas;
y entro en los hospitales, y entro en los algodones,
como en las azucenas.*

*Porque donde unas cuencas vacías amanezcan,
ella pondrá dos piedras de futura mirada,
y hará que nuevos brazos y nuevas piernas crezcan
en la carne talada.*

*Retoñarán aladas de savia sin otoño,
reliquias de mi cuerpo que pierdo en cada herida;
porque soy como el árbol talado que retoño:
aún tengo la vida (bis).*

Aquí —desde el canto—, Serrat hace de Hernández una luz en el camino, un ya ido que destella aún —con su poesía— algún sentido de esperanza.

Muchas chispas inducen, conducen y acicatean el tema “**Entre memoria y memoria, algunas consideraciones frente a las preguntas ¿Cuáles son y dónde están nuestros muertos?**”, y en ello Hernández hace un llamado, en un aparte del poema “Sentado sobre los muertos”¹³:

*Canto con la voz de luto
pueblo de mí, por tus héroes:
tus ansias como las mías,
tus desventuras que tienen
del mismo metal el llanto,
las penas del mismo temple,
y de la misma madera
tu pensamiento y mi frente,
tu corazón y mi sangre,
tu dolor y mis laureles.
antemuro de la nada
esta vida me parece.
aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,*

¿Cuáles son y dónde están nuestros muertos?



11. Música de Vicente San-
chiz en versión de Liliana
Montes y Jaime Henao,
en su Disco Compacto
Viceversa.

12. Del poema “El herido”,
que hace parte de su
obra poética escrita en-
tre 1937 y 1939, y que
en ese momento la gue-
rra impidiera publicar.
Ver canción en YouTube:
“Para la libertad, Miguel
Hernández, Joan Manuel
Serrat”.

13. Creado en 1937, y que
hace parte de su obra
Viento del pueblo.

*cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre.
varios tragos es la vida
y un solo trago la muerte.*

Y a propósito de los versos: *Canto con la voz de luto/pueblo de mí, por tus héroes*, me pregunto desde el mirador del Instituto Popular de Cultura: ¿Cuál es la visual que se posee, y que permite elevar un canto para encontrar a nuestros muertos héroes? ¿O nuestros héroes muertos? ¿O sencillamente nuestros muertos?

Vea, o dicho en tono bien regional, “Oiga, mire, vea”, ¿le daríamos a alguna de las salas de nuestra institución el nombre de “Julio Rincón”, aquél desaparecido líder de mediados del siglo XX y quien hace parte de la historia que configura al IPC?, ¿O el de un ipeciano como Arturo Álape? Estamos ante el olvido de quienes han configurado desde distintos saberes y prácticas la ciudad y los territorios, ¿o ante la incapacidad de reconocerlos?

La verdad es que hoy reconozco que nuestros muertos IPC están por iniciar su marcha trashumante hasta encontrar su lugar. Y cuando hablo del mirador IPC, es pensando en un proyecto artístico popular que se ha construido al margen, en la orilla, por debajo, y que en medio de las múltiples contradicciones que se instalan hoy frente a su devenir, es necesario volver sobre nuestros muertos y no para rendir homenajes, en el sentido bucólico y nostálgico que los mismos refieren, sino para debatirnos y repensarnos la historia que hemos construido.

Urge ir cerrando estas consideraciones, y para no “(...) *participar en el cortejo triunfal en el cual los dominadores de hoy pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra...*”, recordando nuevamente a Benjamin, es preciso relatar y rememorar una historia que tocó en nuestra propia puerta, y entonces vivimos la barbarie, con un “ya ido”, en este caso sin un público fusilamiento, o sin penuria de prisión, hasta quitarle el mínimo aliento. Éste es el relato de la muerte lenta, eternamente lenta: el de la desaparición forzada.

Los desaparecidos son más que un drama, y constituyen una de las características más perversas del ser humano. Y si me rondaba la pregunta: ¿Cuáles son nuestros muertos?, aquí un relato de cercanía y diálogo, que más allá de intentar ubicar o asignar pertenencias individuales, deja en tiempo de canción un homenaje al colectivo que finalmente constituimos cuando nuestra apuesta es la vida; relato-canción para quienes en un día eternamente largo se quedaron esperándolo, con la angustia y la incertidumbre frente al ¿qué pasó?, pregunta recurrente en un violento país, violento planeta.

Por dentro, tiple y voz, música del instante¹⁴ para uno de los sentimientos más apabullantes... al no entender lo que ocurrió cuando alguien¹⁵ se desaparece, cual acto de magia que no nos podemos explicar, en medio de un tiempo que se hace cruel y eterno, y pasan doce años sin saber nada de él. Me pregunto: ¿Cuál camino de rememoración transitar, para su compañera, hijas y familia? ¿Cuál la sociedad? A dicho drama refiere la canción:

14. Esta denominación viene de una propuesta trabajada en la Beca de Creación Mincultura 98, en donde una de las variantes compositivas fue la música que emerge sin plan previo, más allá del plan de aquella memoria colectiva, que te empuja uno y tantos pasajes, encuentros, sonares, para finalmente así parir un canto, un “Por dentro”, por allá en un marzo de 1999.

15. Fernando Restrepo, Biólogo de la Universidad del Valle, padre, compañero y multiplicador de saberes en las comunidades del suroccidente colombiano, quien como trabajador de la Secretaría de Agricultura del Departamento del Valle, salió a sus labores un 24 de mayo de 1997, y no regresó.



Obra pictórica de Fredy García Reyes (Detalle)

POR DENTRO

*¿Qué tierras te albergarán?
¿Las alegrías quedarán,
en ti mismo?*

*¿Cómo te vas a salir
de los corazones,
de tus damas que no saben de olvido?*

*Aunque te lleguen mil preguntas
¿cómo te decimos,
que nos duelen las respuestas?*

*El silencio es de respeto
y pasa incómodamente
por las gargantas
como si las lágrimas
se fueran por dentro
cuando las pupilas se cerraron
para llorar por dentro.*

Este el muerto que tocó la propia puerta de la casa, experiencia más que fuerte. Para él y para quienes viven la incertidumbre del ser que no volvió, sin haberse ido... todo los cantos.

Bueno, finalmente este “Por dentro”, más que un escrito puesto en consideración en el espacio Pirka, es una cantata, en una doble búsqueda: una la de intentar aproximar elementos a la discusión, y dos, el también encontrar distintas maneras de hacer las discusiones, debates o reflexiones, pues más allá del respeto que se merecen las hondas, profundas y sabias “discursiones”, hemos de pugnar por otros lenguajes, en este caso el de los cantos, y continuar en entreverados aires, nuestro propósito.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1967). Ensayos Escogidos, 2ª edición. Edición de Suhrkamp Verlag, 2001.
- Chaparro, Amaya Adolfo (2009). Documento de Investigación de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario. En: <http://www.urosario.edu.co/investigacion>
<http://www.libertad.dm.cl>.

**Estamos
ante el
olvido de
quienes han
configurado
desde
distintos
saberes y
prácticas la
ciudad y los
territorios**

¿Por qué cartAtonal?¹

SAMUEL BEDOYA
(Q.E.P.D.)



e n una época en la que se recontextualizan descubrimientos, continentes, mundos nuevos y por tanto renacimientos, también se reivindican las cartas.

la carta renacentista (y la de todos los tiempos)
es un mapa, el registro de unos recorridos.

en el renacimiento europeo, eran más los posibles
que los probables. más los imaginados
que los realmente pisados, navegados; más los
presentidos que los vividos, digamos,
desde la sensorialidad de la piel,
los oídos,
los miembros doloridos,
la visión en plenitud.
pero en el renacimiento también desde la metáfora
se escribe el mundo.
desde las metáforas,

1. CartAtonal fue pensada, elaborada y puesta en concierto por Samuel Bedoya (q.e.p.d.), el 25 de noviembre de 1993. La reseña que se hace para esta edición de la revista, es realizada por el profesor Jesús Antonio Mosquera, quien participó de dicha propuesta junto con su creador.

desde la retórica,
 desde las letras,
 se apuesta al mundo.
 con una carta, también se apuesta.
 ponemos nuestras cartas sobre las mesas,
 donde todos los días nos jugamos un sonido, un verso, una
 melodía, la alegría, un amor, la despedida, el descubrimiento
 de mundos y mundos, la fundación y la desfundamentación de todo
 lo fundado, la picardía de lo dicho y lo que se deja no-dicho,
 los sentidos y los sinsentidos, los goces y los ritmos,
 el desbordamiento de lo que se arriesga a ser perdido
 y quizás ganado,
 se apuesta,
 apostamos,
 se apuesta a todo,
 a todo,
 de todo.
 en la apuesta también hay una a-puesta,
 la puesta en dedos,
 en memorias,
 la puesta en técnicas,
 en emisiones, en crescendos,
 en imágenes,
 en rallentandos,
 en silencios y en ajustes y en desajustes,
 la puesta de todo-adentro en el todo-afuera,
 la puesta en escena.
 la escena,
 la dispuesta,
 la transpuesta,
 la propuesta,
 la que se realizó,
 la que no se realizó,
 la que se tomó,
 la que se dejó de tomar.
 la que se dejó de tomar. ¿cuál?
 ¿la apuesta? ¿la puesta? ¿la ruta de la carta que no se siguió?
 todas y ninguna, porque los espacios como las apuestas,
 están dispuestos para transitarlos, para recorrerlos,
 carta en mano (la de las rutas, la de las apuestas,
 tal y como los textos, y no para entenderlos.
 para tenderlos (en-tenderlos. ex-tenderlos), sí
 a manera de puentes,
 en-tenderlos,
 ligando mundos,



que es lo mismo que ligar espacios
 que requieren cartas
 las de rutas y las de jugar
 y jugando con ellas, se toca,
 se tocan instrumentos, tocamos músicas de todos los recorridos,
 de todas las rutas (de todas y ninguna, por las mismas
 poderosas razones ya aducidas), de todas las cartas,
 de todos los mapas y de todas las apuestas, de todas las
 escenas, de todas las notas.
 músicas de todas las notas en las que todas las notas pasan
 y vuelven a pasar por todos los filtros, nuestros filtros,
 los de una herencia (sino le incomoda, llámela cultural)
 no totalmente 'mapeada', que es como decir una herencia



de la que no existe la carta total,
 lo que es como decir una herencia
 sobre las que no se han hecho
 todas las apuestas,
 no todas las apuestas,
 tampoco.

músicas populares contemporáneas, y nos apostamos
 en este equívoco, uno de los más provocativos
 de nuestra no bien mapeada modernidad. músicas de todos
 los tiempos (porque todos los tiempos son nuestros, y no por-
 que hayamos recorrido todos los espaciotiempos, que es bien
 distinto), y en esto consiste casi toda nuestra
 contemporaneidad, somos nosotros los contemporáneos
 y somos los mismos que podemos desencadenar confluencias,
 sí, estas concurrencias que ahora desatamos, y no las músicas,
 las músicas son in-tensiones/intenciones,
 tal vez partituras, pero no siempre, son relatos
 con la inmaterialidad del susurro de lo que cualquier huella
 inscribió en el cuerpo, en la idea, en la imagen de tu amiga,
 de mi amigo, de nuestros todos-relacionados,
 no. las músicas no son las contemporáneas,
 son nuestras técnicas, nuestras mediaciones, nuestras
 in-mediaciones y entonces estamos otra vez entre cartas,
 cartas tonales, cartas atonales, cartas intertonales,
 no totales, cartas que se apuestan, sí,

a una totalidad que de pronto es una de nuestras
 mayores nostalgias de especie, porque queremos ser
 una especie de nostalgia. como cuando hacemos música,
 cuando tocamos música, cuando nos abrazamos a un instrumento
 que es pantalla, que es celulosa, vísceras, máquina,
 racionalidad, senso-sensi-tividades, retórica, estilos,
 metáforas, metamorfos, tropos y topos, lugar de escritura,

lugar de confidencia, lugar de infidencia,
 de solidaridades y de rompimientos, de vínculos y des-
 vinculaciones (que son otras formas de lo mismo anterior),
 cuando un encadenamiento de acordes nos hace flectar
 no se sabe cual de los circuitos de nuestros dispositivos
 de entrada (perdón, esto es terminología de los
 psicólogos de lo cognitivo), que en todo caso
 nos pone a pensar
 que todo lo que se juega
 en ésta, en aquella carta
 es mucho más que un desfase de melodías, que un complejo
 de músicas de procesos, mucho más
 que una interpretación convencionalizada, mucho más
 que dieciocho cuerdas de nylon y metal más dos
 o tres cuerdas vocales (con perdón de los cantantes,
 nuestros amigos entrañables y des-entrañables),
 con perdón de los guitarristas y de los tiplistas (nuestros amigos di-
 lectos entrañables y des-entrañables),
 mucho más que unas cuantas rutas posibles
 para un recorrido que tiene más de sinuoso preparado estallido
 de toda nuestra materialidad / porosidad
 que de monolítico - homogéneo / deseado
 ritual
 puesto en escena.
 cartAtonal es mucho más
 que todo lo que cada escucha puede imaginar,
 pero siempre y en todo caso es exactamente
 todo lo que entre escuchas y oficiantes aquí en la escena
 podamos construir y des-construir, juntos.
 ni más ni menos que eso exactamente, aunque nos reservamos el
 derecho
 de transgredirnos sin previo aviso,
 aquí y ahora.
 aquí y ahora, en el lugar de nuestro recorrido,
 en la suma de momentos que conforman nuestra apuesta,
 la apuesta-con-mapa
 y puesta en escena
 de cartAtonal.



El texto de Samuel Bedoya fue la reseña del concierto CartAtonal, realizado en el Teatro León de Greiff, de la Universidad Nacional de Bogotá, en noviembre 25 de 1993.

Samuel Bedoya Sánchez, quien partiera de este plano un marzo 21 de 1994, nació en Medellín (Antioquia) un 6 de marzo de 1947, y como músico fue intérprete (guitarra, voz, cuatro colombo-venezolano), compositor, instrumentista, docente e investigador. Hizo parte por varios años de la propuesta del Grupo de Canciones Populares "Nueva Cultura", y del proceso que buscaba gestar una escuela de formación musical que tuviese en las músicas populares del circuito caribeiberoamericano (Ciam), su principal fundamento; fue así como se construyó el programa de músicas en la Academia Superior de Artes de Bogotá, Asab, de la cual fue su coordinador.

CartAtonal se concibió como una propuesta que mixtura las músicas populares caribeiberoamericanas, Ciam, en un formato plenamente acústico, que tuvo como fundamento la improvisación y el minimalismo; elementos referenciados en el texto inicial. Para este proyecto, Samuel Bedoya convocó a la cantante María Murcia, quien también partiera en febrero de 2007, y al tiplista Jesús Antonio Mosquera, actualmente docente y director de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura de Cali.

Algunos apuntes biográficos

Diego Estrada Montoya

JAIME A. CABRERA

Licenciado en Música de la
Universidad del Valle
Profesor de la Escuela de Música
del Instituto Popular de Cultura y
de la Universidad del Valle

**Su nombre
es la vida
del “cantar”
melódico
de la lira**

En nues-
tro medio
musical es
inconfundi-
ble el nom-

bre de Diego Estrada Montoya, toda vez que su nombre es la vida del “cantar” melódico de un instrumento musical que llegó a nuestro país, conocido como la lira. Al igual que la bandurria, es

muy parecida a la antigua guitarra española, pero de cuerpo más angosto y corto. En la transición criolla de aquellos equipajes coloniales llegados en el siglo XVII al país, portadores de una riqueza musical incalculable, el instrumento será conocido con el nombre de bandola, y su nacimiento sonoro expropiado de ese “canto” europeo, para convertirse en parte de la expresión del “sabor” colombiano hacia finales del siglo XIX, gracias al compositor e intérprete Pedro Morales Pino, a quien se le deben los primeros trabajos de estructura, escritura e interpretación de los aires musicales colombianos.

El maestro Diego Estrada apropia la herencia y acota su “voz” al introducir en 1961 una modificación morfológica al instrumento:



Diego Estrada



Estudiantina del Colegio Académico de Buga. Diégo Estrada al centro, en la primera fila.

redujo la longitud del diapasón para que subiera a la tonalidad de Do, ya que hasta entonces, se usaba en la tonalidad de Si bemol. Dicho cambio se originó en la necesidad musical de un intérprete de virtudes singulares, de exquisito rigor técnico y creador de obras musicales inmersas en un estilo tradicional, hecho historia a lo largo de más de 50 años de vida artística.

El maestro Diego Estrada nació en Guadalajara de Buga el 10 de octubre de 1936, siendo el quinto hijo entre diez hermanos y hermanas de don Lucas Plinio Estrada, reconocido farmacéutico y de doña Susana Montoya de Estrada, ama de casa.

En el año de 1946, a mediados del segundo semestre, una hermanita mía estudiaba en una escuela que se llamaba Escuela Complementaria, en donde se dictaban clases de música, culinaria, costura, entre otras. Ella se apareció en mi casa con una bandola y tocó la melodía “Bajo los puentes del viejo París”, y yo quedé encantado al escuchar ese “instrumentito” que no conocía... Le dije a mi mamá que yo quería aprender a tocarlo, a lo cual ella respondió: “Lo aprenderás si apruebas tercero de primaria”.

Estrada aprobó el curso y a la edad de 11 años inicia sus estudios musicales de gramática y técnica de la bandola con el profesor Miguel J. Bar-

**Logró
aportar un
importante y
vasto registro
discográfico
a la memoria
de la historia
musical
colombiana**

bosa, quien en el año de 1948 formó en el Colegio Académico de Buga una estudiantina donde participó el niño Estrada como primera bandola y también como intérprete del clarinete en la banda filarmónica de la misma institución.

Pasados seis meses desde su ingreso al Colegio Académico de Buga, conoce a Hugo Gonzáles, joven guitarrista, con quien empezó a estudiar de oído el repertorio de las músicas de la Costa Atlántica, iniciativa que consolidaría la idea de crear una agrupación musical destinada a tocar los temas populares de aquella época. Nace entonces “Los Gavilanes”, integrado además por los jóvenes Armando Aedo, Antonio González, Joaquín Pedrosa y Humberto Cobo. Con ellos inicia en 1951 una gira de conciertos locales, actuando en Radio Continental de Bogotá y en la Media Torta, compartiendo escenario con la pianista Gladys Levath. Municipios como Concepción, Miranda, Málaga, Cerritos, García Rovira, Capitanejo, disfrutaron de sus interpretaciones que alcanzaron éxito al año siguiente en las emisoras Siglo XX, La Voz de Antioquia, Radio Puerto Berrío; Emisoras Unidas de Barranquilla y Radio Fuentes de Cartagena.

En el año de 1959, la ciudadanía de Buga le rinde un homenaje al maestro Manuel A. Salazar, en el que fue invitado de honor el Trío Morales Pino, integrado en ese entonces por Heriberto Sánchez (bandola), Álvaro Romero (guitarra) y Peregrino Galindo (tiple). Después de dicha presentación, estan-

do en una velada musical familiar, en la que compartieron melodías el trío y Diego estrada, el maestro Álvaro Romero le invitó a que formara parte de él como bandolista y, a su vez, a colaborar con el famoso conjunto Ecos de Colombia, el cual era dirigido por el maestro Jerónimo Velasco. De esta manera hizo parte desde 1962 del Trío Morales Pino; al fallecer en 1986 el gran tiplista Peregrino Galindo, varios tiplistas pasaron a conformar el trío. A comienzos de la década del 90, se desintegró finalmente ante los problemas de salud de Álvaro Romero, su guitarrista, director y fundador.



Con el Trío Pedro Morales Pino, recorrió grandes escenarios del ámbito nacional entre los que se destacan: Televisora Nacional, La Media Torta, Teatro Colsubsidio y Teatro Colón de Bogotá; en Cali, teatro Municipal, Museo de Arte La Ter-

tulia, y el Concejo Municipal; Teatro Municipal de Popayán, Paraninfo de la Universidad del Cauca, Teatro los Fundadores de Manizales, Sala Luis A. Calvo de la Universidad Tecnológica de Bucaramanga, Teatro Tobón Uribe de Medellín, Teatro Municipal de Pasto, entre otros.

En muchos de ellos, repitió presencia con su Trío Espíritu Colombiano, que fundó en el año de 1981, acompañado por las maestros Rafael Navarro (guitarra) y Hernando Duque (tiple). Después el Trío ha sido integrado por Carlos Arturo Torres (guitarra), y varios tiplistas como Libardo Carvajal, Ferney Giraldo, Jesús Antonio. Mosquera R., Oscar García y Octavio Orozco.

Con estas dos agrupaciones instrumentales, logró aportar un importante y vasto registro discográfico a la memoria de la historia musical colombiana, representado en versiones instrumentales para trío de cuerdas típicas, que hoy día, después de 37 grabaciones publicadas, son fuente de enseñanza para las nuevas generaciones y testimonian la interpretación de estos grandes maestros.

Al respecto, Hernán Restrepo Duque gran colaborador como director de Sonolux, expresó acerca de las grabaciones del Trío Morales Pino: *Registro entre mis más hermosas experiencias de una agitada vida fonográfica, el haber sido productor de casi todos sus discos. (...) Porque era una gloria beberse luego aquellas jornadas angustiosas por la exigencia del maestro Luis Uribe Bueno, enamorado como yo de esta agrupación que elevó a la más alta expresión la música tradicional de la región andina colombiana y superó cuanto se hiciera en años anteriores. (...) Es grato, aunque no deja de ser incluso un poco asustador, el hecho de haber estado tan cerca, de saber tanto de sus éxitos, de compartir la vida musical de un auténtico "monstruo" del cancionero colombiano, como lo es Diego Estrada.*

Pero tal vez las memorias de sus éxitos aún siguen vivas en las cuerdas de su instrumento y en el tacto verosímil de su sentir musical, aquel que en el año 1980 llevó la bandola como instrumento solista a la Orquesta Sinfónica del Valle, interpretando en la iglesia de San Antonio de la ciudad de Cali el Concierto en Do Mayor para mandolina de Antonio Vivaldi, bajo la dirección del maestro Gustavo Yepes, con motivo de los 30 años del periódico *El País* y de igual manera, a la ciudad de Manizales. En el año de 1993, junto a

Fernando León, interpretó con la Orquesta Sinfónica del Valle el Concierto en Sol Mayor para dos mandolinas de Antonio Vivaldi, bajo la dirección del maestro búlgaro Dimitriv Manolov. La Noche que tuvo como colofón la interpretación de obras colombianas en versión sinfónica y de trío típico colombiano, bajo la dirección del maestro Carlos Montoya y la participación del Trío Espíritu Colombiano.

La invaluable bandola de Estrada conoció también los escenarios de Francia, Italia, España, ciudades de Estados Unidos, Perú, Ecuador, Venezuela y la antigua Unión Soviética, haciendo parte del conjunto de música andina que acompañó al ballet folclórico de Ligia Granados, junto con el maestro Enrique Nieto. En compañía del maestro Héctor González, compositor y guitarrista, recorrió Puerto Rico, Las Bahamas y Saint Thomas, en un crucero de la Sociedad Colombiana de Medicina Interna Acmi, teniendo la oportunidad de compartir estancia con el reconocido científico colombiano Manuel Elkin Patarroyo.

En cuanto a su labor pedagógica, conformó otras agrupaciones a las que, ligadas al género de música de cámara, les otorgó una originalidad sonora representada en el color de los instrumentos típicos y en las particulares maneras de sus interpretes, pues si bien la tradición europea de este género tiene estéticamente diversos aportes, no es sólo ella la que determina la originalidad mencionada y tantas veces admirada en las páginas de la prensa nacional o bugueña, como lo señala la siguiente referencia dada acerca de la Estudiantina Vallecaucana Edy Salospi:

**Conformó
varias
agrupaciones
ligadas al
género de
música de
cámara y les
otorgó una
originalidad
sonora
representada
en el color
de los
instrumentos
típicos**

Diego Estrada se ha convertido en el puente de transición entre el estilo “clásico” de la música andina colombiana y la “nueva música colombiana”

(...) La casa de la Cultura de Buga abrió la actividad artística nacional de 1973 con un extraordinario concierto de órgano a cargo del maestro Rodrigo Valencia Moreno. (...) Entre las actividades que se desarrollan en la Casa de la Cultura de Buga, se destaca la estudiantina que dirige el maestro Diego Estrada Montoya, y que, después de tres años de fundada, se presentó por invitación especial en el programa “Pentagrama Musical” de la televisora nacional el domingo 11 de marzo. (...) La Estudiantina Edy Salospi, es llamada así en honor al poeta Eduardo Salcedo Ospina, autor de “Esfinges”, “Cauca”, “Arrieros”, “Bejucos”, textos que musicalizados en pasillos y bambucos, cantan el paisaje colombiano. (...) Alrededor del maestro Estrada se han formado conjuntos, estudiantinas y artistas noveles a quienes ha transmitido con generosidad sus conocimientos y su manera especial de sentir el pentagrama. (...) Gracias a ello, la Estudiantina en dos años de estudio constante ha logrado adquirir una avanzada técnica que la ha hecho merecedora del aplauso del público en selectas presentaciones.

También hay que mencionar la del Banco de Bogotá, Banco de Colombia, Club Rotatorio de Palmira, Carvajal y Compañía, Banco de Occidente, Asomeva, Empresas Municipales, Gobernación del Valle del Cauca y la Estudiantina del Instituto Popular de Cultura (IPC), conformada en la década del 70, orientada a promover el folclor colombiano.

Es así, como desde su ciudad natal el maestro Estrada inició su labor docente en la Casa de la Cultura, realizando sus primeras clases e instrucción en la bandola a jóvenes y adultos. También en el IPC fue nombrado maestro en el año 1975, hasta lograr

su jubilación en el año 2000. Allí, dictó la cátedra de bandola andina, guitarra y práctica de conjunto “estudiantina”, extendiendo su esencia musical a un sinnúmero de discípulos entre los que se destacan: Efraín Quintero, ganador del gran Premio “Mono Núñez” 1980 con el Trío Lisandro Varela; Javier Andrés Mesa, ganador del primer lugar en el Encuentro Nacional de Tríos, Popayán 1986, premio “Mono Núñez” 1989 con el Trío Nuevo Amanecer y en 2004 con Plectro Trío; Luz Stella Polanco, ganadora con el Trío Sentimiento Colombiano del primer lugar en el Encuentro Nacional de Tríos, Popayán 1987; Andrés Guevara Rada, finalista con el Trío Instrumental Entrecuerdas en el Festival “Colono de Oro”, Florencia, Caquetá 2005 y recientemente el 2º lugar en el Primer Concurso de Música Andina Tradicional Colombiana “Ricardo Puerta” realizado en Girardota (Antioquia).

Además, gracias a su *Método para el aprendizaje de la Bandola*, publicado en 1989 por la Secretaría de Educación Departamental del Valle, su cátedra sigue vigente para los amantes del instrumento. En la primera página del método está descrito su propósito: (...) No es el mío un tratado magistral, sino un manual de iniciación en el manejo técnico de la bandola, para el que aproveche mi propia experiencia personal de largos años y los aportes, muy valiosos por cierto, de mis numerosos alumnos en planteles docentes, tanto oficiales como privados (...) Tiene, por tanto, una clara intención didáctica”.

Y es que además su método es la herencia de sus investigaciones técnico-expresivas referentes al ataque del plectro o plumilla, que se hacen autónomas en la interpretación, al combinar diversas calidades y calibres de

cuerdas para ampliar las posibilidades de afinación y color tímbrico, o gracias a sus aportes de cambiar la fisonomía del instrumento, tal como lo dije al inicio, cuando hizo recortar el diapasón de la bandola para subir la afinación de Si bemol a Do, lo cual no sólo permitió una notable mejoría en la afinación, sino también una buena relación sonora con otros instrumentos temperados que afinan en Do. Esta innovación, mantuvo el orden de 16 cuerdas, como lo había posicionado el maestro Pedro Morales Pino a comienzos del siglo XX.

Su obra ha hecho gala en los diferentes festivales y concursos que le reconocen, como el Festival Bandola de Sevilla (Valle del Cauca), que desde 1999 entrega el premio “La Bandola de Diego Estrada” o el Festival “Mono Núñez” de Ginebra (Valle del Cauca), que decretó desde el año 2005 el premio “Diego Estrada” a la mejor Bandola del Festival. A esto se suman todas las distinciones y homenajes que meritoriamente ha recibido por su exitosa labor artística.

Sus composiciones están caracterizadas por la fuerza rítmico-melódica que fluctúa entre tempos lentos y rápidos, siendo la mística confrontación de los matices, la habilidad técnica-expresiva de la cual todo intérprete debe apropiarse, representándola en el sonido pastoso y metálico de las cuerdas. Su obra, influenciada por la atávica relación que sostuvo de manera directa o indirecta con grandes maestros de su época como Fulgencio García, Jerónimo Velasco, Manuel Salazar, Plinio Herrera Timarán, Álvaro Romero, Luis Uribe Bueno, posee rasgos estilísticos que aunque interiorizados mediante la tradición estética, afianzada en los recurrentes “usos” de los



Homenaje a toda una vida dedicada a la música andina colombiana. 31 Festival Mono Núñez.

elementos compositivos de la música colombiana, logra una entidad sonora propia, como aquel empleado hacia los finales de sus obras desde 1960: el acorde de sexta agregada, toda una novedad que para la época resultaba un atrevimiento estético.

Otro aspecto importante se revela en la construcción estructural de las frases, donde a la ya “licenciada” cadencia mixta, tan redundante en muchas composiciones del álbum musical colombiano, la “refresca” al no dejar exigua la funcionalidad de los grados fundamentales, mediante la aplicación de grados sustitutos transitorios que en ocasiones amplifican internamente el ritmo armónico de la frase resolutive, como ocurre por ejemplo en su pasillo “Gloria”.

Diego Estrada ha consolidado el estilo “clásico” de la música andina colombiana, convirtiéndose en el puente de transición entre dicha era y la que se ha denominado “nueva música colombiana”, en donde se establecieron

**Intérprete,
compositor
y pedagogo
con más de
60 años de
vida musical,
es el maestro
insigne de la
bandola**

desde finales de los años 80, creadores como León Cardona, Clemente Díaz y Gentil Montaña, quienes a su vez, han sido el portal para la generación mas contemporánea de compositores como Mauricio Lozano, Gustavo Adolfo Renjifo, Germán Darío Pérez, Carlos Guzmán, Jaime Alberto Romero, Jorge Arbeláez, Jaime Henao, entre otros.

Se destacan entre otras composiciones la danza “Amor a primera vista”, el vals “Ese vacío que dejaste”, compuesto tras el fallecimiento de su hija Maricel, fruto de su primera unión familiar con Gladis Ochoa (de la cual hace parte también su hijo Rubén Estrada), el pasillo “A un amigo” dedicada al bandolista Plinio Herrera, la polca “Doble F” dedicada al bandolista Fabián Forero, el pasillo “El chino León” dedicado a Fernando León, con quien en tantas ocasiones compartiera escenario, invitado por su Trío Joyel y el pasillo “Cristina”, que en su versión original para piano fuera ganador del Primer Concurso de Música Colombiana “Asocaña”, con el premio Pedro Morales Pino en el año de 1977.

Este pasillo, que en la sintaxis de ideas temáticas organiza la coherencia interna de su estructura en la homogeneidad métrica de sus semifrases, tiene en su caligrafía los rasgos de un compositor docto en el planteamiento motivico. Escrito en Re mayor como tonalidad axial de la primera sección, establece para sus grados de relación una jerarquía característica de sus obras: ámbitos tonales contrastantes por relación de cuarta justa, generalmente al abordar la segunda sección de la obra.

Cuatro compases de introducción-Moderato preceden al Allegro, y a su vez esbozan la sonoridad deseada en un esquema armónico definido por alteraciones no constitutivas, que sin ser la ruta de un proceso modulante, generan un clímax de intensidad transitoria dentro de la usual simetría de todas las secciones.

La primera de ellas abarca los compases 5 a 21, y su estructura de doble periodo es la consecuencia de la concatenación de dos motivos que replican constantemente por su repetición con mutación de intervalos. La segunda sección (c. 22 -37), variante de la primera, no contradice el molde estructural y actúa como una ampliación del centro tonal, contrastando con su mediata vecina en carácter (Dolce Expresivo, Con Brío en su repetición) y tono (ahora subdominante). Es la sección para el lucimiento de la técnica y sonoridad propia de sus recursos tímbricos.

Su obra vocal, en la cual ha musicalizado varios poemas, de su inspiración y de autores como Luis Carlos González, Diego Salcedo, Alberto Gómez y Alberto Osorio, está marcada por el sentimiento melódico, obediente a la versificación de los textos.

Diego Estrada Montoya, cabeza de un saber, intérprete, compositor y pedagogo, lleva más de 60 años de vida musical, sus casi 30 grabaciones, sus innumerables conciertos, la diversidad de sus composiciones y una fuente de versiones y adaptaciones de la música andina, popular, latinoamericana y universal, lo ratifican como el maestro insigne de la bandola.

CRISTINA (PASILLO)

DIEGO ESTRADA MONTROYA

1

MODERATO

Piano

MF

cresc.....

rit.....

ALLEGRO



5

P

9

13

17

2

First system of the musical score, measures 21 to 24. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 21 has a first ending bracket. Measure 22 has a second ending bracket. The music is written for piano with treble and bass staves.

Second system of the musical score, measures 25 to 28. The music continues with various chords and melodic lines in both hands.

Third system of the musical score, measures 29 to 32. Measure 29 includes the instruction "cresc....." with a dotted line. The music features a mix of chords and moving lines.

Fourth system of the musical score, measures 33 to 36. The music continues with complex harmonic structures.

Fifth system of the musical score, measures 37 to 41. Measure 37 has a first ending bracket. Measure 38 has a second ending bracket. Measure 39 includes a repeat sign and a common time signature. The system ends with the instruction "DOLCE ESPRESSIVO".

Sixth system of the musical score, measures 42 to 45. The music concludes with sustained chords in the right hand and moving lines in the left hand.

3



Teatro precolombino:

El ritual y la ceremonia¹

CÉSAR VALENCIA

SOLANILLA

Profesor de literatura
Universidad Tecnológica
de Pereira



Las fastuosas ceremonias de los sacrificios rituales entre los mayas y los aztecas en los que se ofrendaban víctimas humanas para preservar la luz y la vida que brindaba el tenue dios de la quinta era, los numerosos rituales orgiásticos y de invocación para las prácticas agrícolas y las representaciones burlescas destinadas a la diversión, al igual que el notable desarrollo de la poesía dramática, son ejemplos de las múltiples manifestaciones colectivas que servirán de base para la formación del teatro precolombino. A partir de estos antecedentes, se hacen aproximaciones analíticas sobre el teatro náhuatl, maya e inca, por medio de sus obras más representativas.

1. Este texto es parte del ciclo de conferencias "Cultura y Teatro", realizado por el Instituto Popular de Cultura y la Fundación Domus Teatro. Actividad en la que participó el profesor César Valencia Solanilla en calidad de conferencista.

El concepto de literatura precolombina

Cualquier aproximación que se intente respecto de los diferentes géneros literarios en la América precolombina, debe tener en cuenta la especificidad misma del concepto de literatura en unas sociedades que no conocieron la escritura fonética, sino la pictográfica y en las que el legado artístico literario consignado en los códices o libros pintados fue destruido casi en su totalidad por los abanderados de la cruz y de la espada, y los que lograron salvarse de las piras inquisitoriales presentan dificultades para su interpretación. De modo que el “corpus literario” existente se refiere casi exclusivamente a las fuentes de conservación que en diferentes manuscritos en lenguas autóctonas pudieron escribir los amanuenses, quienes tomando como base la memoria colectiva vertieron en libros una cantidad apreciable de poemas sagrados, épicos, líricos, relatos, narraciones breves, pláticas educativas y demás manifestaciones literarias de su comunidad. Los llamados “manuscritos de conservación” que son fuentes primarias para el estudio y la traducción de las literaturas precolombinas, son creaciones literarias muy antiguas escritas utilizando la fonética del español para la conversión tipográfica de las lenguas autóctonas, que desde entonces pudieron fijarse mediante la escritura, para que su apropiación se popularizara; de lo contrario hubieran corrido el peligro de perderse, por la fragilidad de la memoria oral y los radicales procesos de transculturación impuestos por las metrópolis conquistadoras.

Algunas de ellas, inclusive, son bastante tardes respecto de su vaciamiento en la escritura, pero son auténticas expresiones de elaboración simbólica prehispánica, como ha sido comprobado ampliamente por los estudios especializados sobre fuentes primarias². Es primordial, por tanto, la lectura de los contextos culturales y la especificidad de los conceptos básicos sobre los cuales se proponen las reflexiones, pues de lo contrario se puede caer en la dispersión conceptual o el simple sometimiento a las categorías mediante las cuales Occidente se ha apropiado, explicado y entendido el mundo.

El rito y la ceremonia

Si hay algo que defina plenamente a los pueblos precolombinos es su gusto por el rito y la ceremonia, su sentido de lo religioso, su índole mística. Conforme lo relataron de manera unánime los cronistas, las culturas más desarrolladas de los aztecas, mayas e incas, expresaban en sus fastuosas y complicadas ceremonias a los dioses, a los gobernantes y a los héroes legendarios, unas visiones del mundo y del hombre en donde se fusionaban el mito y la historia, el mundo real y el de los sueños, la cotidianidad y la fantasía. Los actos más elementales y los más trascendentales, estaban acompañados de una ritualidad que les confería sentido más allá de su manifestación como hecho concreto, de modo tal que el nacimiento, la adolescencia, la iniciación sexual, la unión de parejas, la muerte y todos aquellos actos marcadores de cambios fundamentales en los seres estaban provistos de una ritualidad especial, en donde par-



2. GARIBA Y, Ángel María. Historia de la literatura náhuatl, Porra, México, 1992; LEÓN-PORTILLA, Miguel, Literaturas de Mesoamérica, Secretaría de Educación Pública, México, 1984, DURÁN, fray Diego. Historia de la Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme. 2 vol.; Porra, México, 1967-1968; SAHAGÚN, fray Bernardino de, Historia general de las cosas de Nueva España, 4 vol., edición preparada por Ángel María Garibay, Porrúa, México, 1972; POMA DE A Y ALA, Felipe Guzmán. Nueva Crónica y Buen Gobierno, 3 t. Ed., Historia 16, Madrid, 1987; SODI. Demetrio. La literatura de los mayas, Joaquín Mortiz, México, 1986. LARA, Jesús. La literatura de los quechuas, Librería y Editorial Juventud, La Paz, 1969.



ticipaba la comunidad; lo mismo respecto de las labores grupales, como la preparación de la tierra para la siembra y la recolección de las cosechas, la celebración de las fiestas propias de comunidades politeístas; y de manera especial, la invocación de la guerra y los actos sacrificiales a los dioses.

La búsqueda de la trascendencia no es un simple enunciado filosófico que pudiera mantenerse en la esfera de lo individual: por el contrario, se manifiesta en los actos rituales, en las fastuosas ceremonias en las que la colectividad era espectadora y partícipe pues en ellas se revelaba la esencia de la relación con lo sagrado. El baile, la música y la danza que acompañan siempre a las creaciones poéticas, líricas, épicas o dramáticas, son una muestra de esa necesidad ancestral de conferirle a la palabra una ritualidad permanente, de acompañar al canto con la bella sonoridad de los instrumentos musicales y la plasticidad de la expresión pantonímica.

3. MERINO LANZILOTTI, Ignacio Cristóbal, "La representación de los mitos", en *El público* (España), número monográfico sobre el teatro precolombino, No. 88, enero-febrero, 1992, p. 71.

En estos rituales se invocan las fuerzas de la naturaleza, se celebra la guerra, se rinde tributo a los dioses, se manifiesta el totemismo individual y grupal, manteniendo así la memoria colectiva y confiriendo trascendencia a la vida social y política: se trata de la objetivación de los mitos mediante la liturgia, de su conversión material por la representación mágica. El hombre prehispánico sacraliza incesantemente el cosmos pues en las manifestaciones carnales y orgiásticas se está invocando el poder de la transgresión para reinventar el mundo. El origen del teatro ceremonial, en este sentido, obedece a unos cánones bien diferentes de las formas antropocéntricas del teatro occidental y por el contrario es paradójicamente objetivo, ya que en él se formulaban recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en beneficio del hombre.

Lejos de antropomorfizarse la expresión en el contexto de las costumbres y usos diarios, son los propios hombres los que se simbolizan así mismos como fuerzas esenciales y del cómputo del tiempo. De aquí que aparezca subordinado el concepto de destino individual, ya que es el hombre transformado en numen, y no Dios convertido en hombre, el protagonista del teatro prehispánico³.

La ritualidad del mito, en esta perspectiva, no es su representación sino la actualización efectiva de las fuerzas genésicas con las que el hombre provoca los cambios del mundo por medio de los dioses. Cuando se canta el poema, se ejecuta la danza, se tañen los tambores y suenan los instrumentos musicales, se inviste a las expresiones artísticas de la magia para la ejecución efectiva de lo sagrado.

Los ritos sacrificiales

Este sentido de la sacralidad tan profundamente arraigado en las culturas azteca, maya e inca, será menospreciado por los extirpadores de idolatrías y los militares peninsulares, como dan cuenta los cronistas de manera abundante respecto de algunas impresionantes ceremonias: la muerte de un cautivo virgen a quien se le desnudaba y pintaba de azul, marcándole el corazón con una señal blanca, que le era arrancado para ofrecer a los dioses, luego de asaetarlo con flechas y del que da cuenta el poema de “Canción de la danza del arquero flechador” entre los mayas de Yucatán⁴: la fiesta en honor de Tláloc, dios de la lluvia, en la que se sacrificaba a una niña para que hiciera descender la lluvia bienhechora a los cultivos que así producían el alimento de los hombres; un rito de profundo simbolismo religioso y social, toda vez que los niños, que en el poema náhuatl “Himno a Tláloe” son llamados *manojos de ensangrentadas espigas*”; así como los guerreros se convertían en númenes cuatro años después, en la “región de los descarnados”, el mítico lugar más allá de la muerte⁵: o la fiesta del *Tlacaxipehualiztli* o “desollamiento de hombres” que sirviera para estigmatizar a los aztecas como un pueblo bárbaro, que nos interesa destacar por sus profundos contenidos simbólicos.

Esta fiesta del sacrificio, que cumplía la trascendental función de ofrecer los corazones palpitantes de los guerreros para que el sol no se apagara en un tremendo espectáculo de sangre que aterra a los españoles, pero que

tenía una poderosa fuerza vivificadora del cosmos (en donde la muerte servía para mantener la vida), es una muestra de la complejidad ritual de los pueblos mesoamericanos y del carácter colectivo de la ceremonia. En la síntesis que de esta fiesta presenta Garibay, citando a Acosta Saignes⁶, que distingue en ella once espectáculos bien precisos, se infiere la perturbadora sacralidad de la ceremonia, que duraba varios días. Para ilustrar esta vocación colectiva por el ritual, de la que participaron también los mayas, se hace referencia resumida de la ceremonia:

—Comenzaba con la llegada al atardecer de danzantes que representaban a los tigres y a las águilas precediendo al sacerdote sacrificador, *Yohuallahuana*, “el que bebe la noche”, acompañados de una larga procesión en donde se representan con disfraces los variados númenes de Anáhuac. En medio del estruendo de la



música, los tambores, los caracoles, las flautas, grupos de danzas recorrían la ciudad hasta llegar a la piedra ceremonial, en donde, luego de dar a beber un licor que hacía valiente al cautivo, se ejecutaba el sacrificio simbólico de una codorniz, para dar comienzo a un simulacro de lucha entre el cautivo —atado de un tobillo, con escudo blando y un palo sin puntas de obsidiana— que muere en esa lucha desigual y es sacrificado.

—El sacrificio consistía en abrir el pecho del cautivo, sacarle el corazón y, aún palpitante, ofrecerlo a los dioses, cortarle la cabeza que era tomada por los cabellos, para iniciar luego el “baile de las cabezas” o *motzontecinaí-*

En el origen del teatro ceremonial, se formulan recetas para conjurar las fuerzas del universo y utilizarlas en beneficio del hombre



4. SODI, Demetrio, La literatura de los mayas, Joaquín Mortiz, México, 1964. W. ACHTEL, Nathan, Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570), Alianza Universidad, Madrid, 1976.
5. LEÓN PORTILLA, Miguel, Op. cit., p. 230.
6. ACOSTA SAIGNES, M. *Tlacaxipehualiztli*, Caracas, 1950, citado por GARIBAY, Ángel María. *Historia de la literatura Náhuatl*, Porrúa, México, 1992. P. 334-337.

htotiya, en el que un guerrero con disfraz de lobo, dando aullidos, precede el baile. Si como al efecto ocurría, a los sacrificados no sólo se les cortaba la cabeza, sino que se les despellejaba y eran cientos los sacrificados en una sola ceremonia —por la avidez cada vez mayor de los dioses sedientos de la sangre de los hombres y la función simbólica, religiosa y política que esta fiesta cumplía entre los aztecas— podemos imaginar la sobrecogedora duración del espectáculo.

—Al día siguiente, se hacía el baile de los ministros de los templos, *tequiquixtilo* o “baile de saltos”, con una gama notable de ropajes, disfraces de mariposas, peces, alimentos, ataviados con ristras de mazorcas o con rojas cabezas de bledos amarantinos. Luego se realizaba la competencia entre los de Tlatelolco y los de Tenochtitlán, en medio de la danza y la música.

—Terminada la ceremonia de los sacerdotes y los príncipes, seguían los bailes, acompañados de cantos, entre los capitanes de menor grado y los guerreros, como también de las gentes de toda condición, desde las familias hasta las mujeres “alegradoras”, que eran el solaz de los guerreros.

Como es de suponerse, una fiesta de esta naturaleza no podía mantenerse desde los principios cristianos respecto de la vida: y por lo tanto fue totalmente abolida. Pero como los pueblos no renuncian tan fácil a su memoria cultural ni permiten el despojo de sus dioses, pervive en manifestaciones como el teatro mediante la representación simbólica, aunque sea de su enunciado ritual, como es el caso del *Rabinal Achí*, en donde precisamente se celebra de manera implícita el sacrificio del varón de los Quechés por los

caballeros águilas y jaguares, revelando así variadas formas de la trascendencia ontológica.

Igual reflexión podríamos hacer respecto de los innumerables ritos y ceremonias que, entroncados con el pasado precolombino, lograron preservarse de la persecución cristiana y sobrevivieron, aunque sea incipientemente, en forma de poemas dramáticos, cantos sagrados y épico-religiosos entre los aztecas, mayas e incas; inclusive, de fiestas que aún se celebran en algunos pueblos, en donde es vigorosa la presencia de lo teatral, como es el caso de la danza del palo volador⁷, el juego de la pelota y el baile de los gigantes entre los mayas, derivados del *Popol Vuh*, los rituales religiosos de sentido militar como el *Huarachico* de los quechuas en honor a *Huari* —dios de la virilidad—, las danzas fálicas de varios pueblos americanos, los festivales quechuas de *Acataymita*, con un fuerte contenido erótico⁸.

La poesía dramática

Ángel María Garibay destaca la importancia de los rituales religiosos como la base fundamental para la creación y el desarrollo de la poesía dramática, que pueden extrapolarse perfectamente al conjunto de las culturas prehispánicas más desarrolladas. Dice al respecto:

*“Difícil es hallar en la historia de los cultos religiosos uno de ritual más complicado y aparatoso que el de los antiguos mexicanos... Si el término **teatro** hace referencia a la contemplación de los ojos, había aquí una vistosa serie de espectáculos, que eran solamente soporte de la música instrumental y*

7. Esta danza pudimos verla en Colombia con ocasión de la X Feria Internacional del Libro, Bogotá, 1993, en el que México fue invitado de honor. Se practica en la sierra totoneca en México, con múltiples implicaciones numerológicas-mágicas. Consagrado originalmente este juego del volador a *Xiuhtecuhtli*, dios del fuego, en su advocación de Señor del Año o *Nauhyotecutli* (cuatro veces señor), parece representar la relación entre las cuatro estaciones del ciclo agrícola y la cuenta del año en veintenas; consiste en un acto circense en el que cuatro acróbatas, disfrazados de pájaros, penden de sendas cuerdas atadas a un mecanismo giratorio en los alto del poste, desde el que trazan simbólicamente la órbita terrestre. En MERINO LANZILOTTI, Ignacio Cristóbal, Op. cit., p.75.

8. CID PÉREZ, los y MARTÍ DE CID, Dolores, *Teatro indio precolombino*, Aguilar, Ávila, 1964, refieren varias fiestas indígenas que lograron mantener la autenticidad precolombina y que por lo tanto son a la vez formas de expresión teatral y rituales o ceremonias religiosas.



Cabeza Clava en El Templete de la cultura Tiahuanaco.
Foto: Mirandita

*del canto. Aquí y allí percibimos los vestigios de la farsa. En este punto, como en tantos otros, fue la emoción religiosa la que creó el espectáculo y la literatura que en este espectáculo se encarnaba*⁹.

Es decir, confiere a la expresión religiosa colectiva un aspecto clave para el desarrollo de lo ritual, que sin duda alguna constituiría el punto de partida para la creación dramática, en la medida en que en ésta se representaba la ritualidad.

De la misma manera, Garibay piensa que a estas formas ceremoniales rituales, nacidas del alma del pueblo, es preciso agregar las creaciones en formas de cantos, bailes y recitaciones surgidas de los caudillos y jefes guerreros, que eran convocados para participar en unos concursos singulares de poesía, llamados *Huehuetitlan*, recogidos luego en los *Cantares mexicanos* y fuente fundamental para el estudio de la poesía náhuatl. Estos se realizaban en público, en una casa del Señor convocante, aderezada majestuosamente, y en ellos participaban los Señores y poetas más connotados, para una ceremonia festiva y de sentido simbólico, en la que se celebraba la amistad. Por estos cantos sabemos de la existencia

de poetas que al mismo tiempo eran reyes o grandes señores como Nezahualcóyotl, Nezahualpilli, Cuacuauhtzin, Cacamatzin, Tlacahuepan, Tlatecatzin Cuauchinanco, Tozcuatectli, Chahuichalotzin y otros, mencionados por León Portilla y Garibay, siendo el más connotado el gran poeta Nezahualcóyotl, del que José Luis Martínez hace un magnífico libro¹⁰.

Componentes estructurales

Se pueden distinguir varios componentes estructurales de la poesía dramática náhuatl¹¹, aplicables a las creaciones literarias precolombinas que se cantaban y bailaban acompañadas de música, y pueden sintetizarse así:

1. Los poemas llevan, además del texto, la indicación de un ritmo musical. Las sílabas *tí, qui, to, co*, en diversas combinaciones dispuestas, señalaban la forma en que debía tañerse el instrumento de percusión, que acompañaba y medía el canto. De esta manera podían distinguirse los poemas que se representaban a aquellos que simplemente se cantaban. Los poemas representados, de índole dramática, eran entonces acompañados de danza, de música y de una rudimentaria representación teatral.
2. Muchos de los poemas, además de las indicaciones anteriores, tenían una anotación al pie del texto que decía, "con un tambor, con dos tambores, con tres" o también "con el segundo tambor", etc. Lo que indica su destinación hacia la representación, mediante la danza y la música.
3. Los poemas contenían las voces de varias personas, la intervención de diferentes interlocutores, la mayo-

**En la fiesta
en honor de
Tláloc, dios
de la lluvia,
se sacrificaba
a una niña
para que
hiciera
descender
la lluvia
bienhechora
a los cultivos**



9. GARIBAY, Ángel María, Op. cit., p. 333.

10. MARTÍNEZ, José Luis. *Nazahualcóyotl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

11. GARIBAY, Ángel María, Op. cit. p. 350-352

ría de las veces expresando directamente el nombre de quien toma la voz. Es decir, es evidente que se hicieron para ser representados por diferentes actores que tomaban los papeles de los personajes, confiéndole además una clara naturaleza dramática.

Aunque en la poesía dramática no se hace la indicación expresa de los movimientos que debían realizar los actores, ni trazaban las escenas y escasamente en algunos se hace referencia al espacio en que se llevaba a cabo la representación, todos los elementos señalados anteriormente nos indican su carácter teatral. Esto puede constatare plenamente al leer la versión bilingüe de los *Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, en *poesía náhuatl*, t II, del mismo Garibay¹², en la que aparecen los textos en náhuatl con estribillos de diferente índole y expresiones onomatopéyicas o letánicas al final de muchos versos, lo que indica su función teatral, bien sea como pausa para la intervención de los tambores o como estribillo para la ejecución de la danza. Si a esto agregamos que de la lectura de los textos se infiere la existencia de monólogos, diálogos, coloquios, la participación de varias voces de personajes reales o imaginarios, la marcación implícita de auténticos momentos escénicos, es evidente su naturaleza teatral, aunque su extensión por lo regular no es muy larga.

Finalmente, debe decirse que la poesía dramática, aunque conserva todas las características de estilo, medida, ritmo y lengua usada para las otras formas de expresión poética como la lírica y la épica, incorpora algunos ras-

gos singulares como la bufonería y la ligereza, la ironía, la procacidad y los temas eróticos y sexuales, que tenían todos ellos una amplia aceptación popular. Debe destacarse, en este sentido, el poema *Cococuicatl* o “Canto de las tórtolas”, pero sobre todo el *Chalcacihuacuicatl*, “Canto de las mujeres de Chalco” de Aquiauhtzin de Ayapango, extraordinaria pieza de la poesía erótica náhuatl, en donde las alusiones sexuales son expresas, y muestran el enfrentamiento de un grupo de mujeres de la región de Chalco al rey Axayácatl, que es vencido en el terreno en el que ellas son poderosas invencibles: la sexualidad. Aunque la obra no tiene indicaciones precisas para considerarla como poesía dramática, la participación de varias mujeres en la escena, los diálogos que se sostienen con el rey Axayácatl y el desenlace mismo, muestran prácticamente todos los elementos para considerarla como una forma teatral relativamente acabada¹³. Miguel León Portilla dice que esta pieza fue representada con gran regocijo en la corte del rey Axayácatl, transcribiendo para el efecto el testimonio del cronista Chimailpahin¹⁴, que hace una relación detallada sobre la representación teatral del poema —en la que se cuenta intervino el propio rey Axayácatl— en el año 13-Caña (1479), que luego se convirtió en una obra muy popular, por su carácter burlesco y transgresor.

Las obras teatrales

En lo que respecta al teatro, las obras que comúnmente se tienen como expresiones más acabadas del género en la América prehispáni-



12. GARIBAY, Ángel María *Poesía náhuatl*, t. 11. *Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, primera parte. Paleografía, versión, introducción, notas y apéndices de Ángel María Garibay K., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

13. El texto completo de este poema, tomado de LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Literaturas de Mesoamérica*, Secretaría de Educación Pública, México, 1984, lo hemos publicado con un amplio estudio, *Erotismo y poder en el Canto de las mujeres de Chalco*, en nuestro libro *La escala invertida. Ensayos sobre literatura y modernidad*, Fondo Mixto de Cultura del Tolima, Pereira, 1996, p. 37-52.

14. LEÓN-PORTILLA, Miguel. Op. cit. p. 283-285.

ca, fueron recuperadas tardíamente: como el caso del *Rabinal Achí* y el conjunto de poemas dramáticos recogidos en los *Cantares Mexicanos* en la cultura náhuatl¹⁵ y *Ollantay* en la quechua, aunque de esta última hay una amplia discusión respecto de su autenticidad prehispánica¹⁶. Sin embargo, existen informaciones detalladas y confiables de otras obras que, provenientes de manuscritos del siglo XVIII, corresponden a cosmogonías y representaciones de la realidad histórica muy antiguas, que son complejas estructuralmente y todavía perviven en la memoria colectiva, siendo aún representadas en algunos pueblos, como es el caso de *Tragedia de fin de Atahualpa* y *Chayanta* en la cultura quechua, conforme lo refiere el investigador Jesús Lara¹⁷, o de *El baile de los gigantes*, pieza basada en el *Popol Vuh* del pueblo maya-quiché que continúan representando los indios chortis, aunque con fuertes ingredientes cristianos.



Teatro maya

Los mayas, al igual que los aztecas, tenían un gusto particular por los ritos y las ceremonias, las fiestas, los carnavales y todas estas formas ceremoniales colectivas en que se combinaban la danza, la música y el canto. Periódicamente se representaban piezas de índole religiosa, épica, histórica y burlesca, que sirvieron para mantener viva la memoria cultural de su pasado. La mayoría de estas obras tenían un carácter didáctico, pero fueron duramente perseguidas por los españoles, que veían en estas formas artísticas la expresión

de la idolatría y la resistencia al poder de la Corona. Al parecer existieron muchas pequeñas obras dramáticas, vinculadas con la celebración de las cosechas y la agricultura, como el llamado *Festival de los Elotes*, que es un canto a la tierra para solicitarle sus favores, o los festivales de celebración del maíz.

Se cita como obra teatral de mayor complejidad e interés dramático a *El baile de los gigantes*, pieza que aún continúan representando los indios chortis, aunque con ingredientes cristianos, en una forma de transcultura-

ción evidente, como lo es la asimilación en las figuras de Goliat y David en los dioses del bien y del mal. La obra está basada en el *Popol Vuh* o *Libro del Consejo*, del pueblo maya-quiché, que ha sido llamado con razón la Biblia americana, por la enorme riqueza mito-

lógica y el carácter sagrado que tiene para el pueblo maya. Los personajes principales son Hunahpú e Ixbalanqué, los gemelos héroes civilizadores que luchan contra los gigantes Vucub, Caquix, Zipacná y Cabracán y los Señores de Xibalbá, a quien representa un gigante negro.

Rabinal Achí o El varón de Rabinal

La pieza mayor del teatro maya y al mismo tiempo del teatro precolombino, es el *Rabinal Achí* o *El varón de Rabinal*, de índole trágica, que celebra la guerra y actualiza la ceremonia de los sacrificios de los guerreros, relativamente compleja en su estructura dramática pero sobre todo respecto de las formas de salutación y cortesía entre



15. GARIBAY, Ángel María. Poesía náhuatl, 3 tomos. El acceso a estas fuentes que el eminente profesor Garibay tradujo, compiló y estudió, son bien ilustrativas para la investigación literaria, en la medida en que contienen la versión en original náhuatl con las marcas correspondientes a la participación de la música y de la danza, en una clara muestra de cómo estos poemas dramáticos hacían parte de la representación ritual y ceremonial.

16. CID PÉREZ, José y MARTÍ DE CID, Dolores, Op. cit. sintetizan muy bien la discusión en torno al origen verdadero de la pieza teatral, siendo evidente la argumentación que favorece su autenticidad prehispánica, en particular los planteamientos de Jesús Lara respecto de la naturaleza del quechua antiguo que prevalece en la obra.

17. LARA, Jesús. *La tragedia del fin de Atawallpa*, Imprenta Universitaria, Cochabamba, 1957.

los protagonistas, el varón de Rabinal, el varón de los Queché y el jefe Cinco Lluvia, cada uno simbolizando formas diversas del poder político y militar.

Fue recogida por Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg en 1856, de una versión que ya tenía escrita y sabía de memoria el anciano indígena Bartolo Ziz, quien era antiguo actor y director de la obra en su pueblo, Rabinal, donde la obra se había representado durante trescientos años. La obra fue mostrada a Brasseur de Bourbourg, quien pudo no sólo cotejar la versión de Bartolo Ziz, sino también la música, que fuera copiada por el indio Colash López. El francés la transcribió teniendo en cuenta el aspecto fonético del idioma y luego la tradujo al francés, publicándola en su *Collection des documents dans les langues indigènes pour servir à l'étude de l'histoire et la philologie de l'Amérique ancienne* en 1862. Esta versión fue revisada por George Raynaud, director de estudios de las religiones precolombinas en la Universidad de la Sorbona, quien realizó otra, traducida al español por el escritor Luis Cardoza y Aragón, que fue publicada en 1929¹⁸.

Aunque ya estudiaremos esta obra en el ensayo posterior¹⁹, debe destacarse la probada autenticidad de su origen, el sentido del valor de los guerreros, la estructura tanto en cuatro actos en la traducción francesa de Bourbourg, como en dos actos de acuerdo a la versión directa del maya quiché de Francisco Monterde, la variedad de simbolismos propios de la cultura maya relacionados con el sentido heroico de la muerte, la valentía, el

bien común, las alusiones esotéricas y el poder; la singularidad del lenguaje y del estilo provenientes de complicadas formas de ritualidad entre los guerreros, el difrasismo y paralelismo propios de las expresiones literarias precolombinas, pero sobre todo la función política, religiosa y simbólica que significa preservar la memoria colectiva de los rituales del sacrificio humano —de los guerreros que luego se convertirían en númenes— como un acto trascendente para el individuo y la comunidad.

Teatro inca

Entre los incas existían dos géneros teatrales perfectamente diferenciados que eran representados por grupos de comediantes llamados *pukiskulla*, *llamallama*: el *wanka*, de carácter histórico para rememorar la vida y hazañas de los reyes y el *aránway*, sobre asuntos cotidianos y ligeros, que sirvieron para preservar gran parte de la historia de los incas y de su identidad cultural.

El drama más conocido es *Ollantay*, que luego de la rebelión de Tupac Amarú en 1781 fue prohibido y se establecieron duras penas a quienes asistieran a su representación, por el mensaje revolucionario que contiene la pieza. También se mencionan como obras preservadas en los pueblos quechuas de Perú y Bolivia las piezas *Uska Paukar* y *Tragedia del fin de Atahualpa*, conforme a la relación ya citada de Jesús Lara.

En varios testimonios de los cronistas²⁰, se dice que existieron numerosas obras de teatro inca que se representaban a la llegada de los españoles, pero



18. Los datos corresponden al estudio sobre la obra en cm PÉREZ, José y MARTI DE CID, Dolores, Op. cit., p. 209.

19. VALENCIA SOLANILLA, César, "El Rabinal Achí: raíces del teatro hispanoamericano", en Revista de Ciencias Humanas, Universidad Tecnológica de Pereira, No. 10, noviembre de 1996. pp. 25-31.

20. POMA DE AYALA, Felipe Guamán., Op. cit., CABELLO BALBOA, Miguel. *Historia del Perú bajo la dominación de los Incas*, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., Lima. 1920.

la mayoría de ellas desaparecieron por la prohibición de los misioneros y las autoridades de la corona al considerar que mediante ellas se recordaban a los héroes del pasado y por lo tanto tenían un carácter subversivo. A este mismo género pertenece *Ollantay*, tal vez la expresión más acabada del teatro prehispánico inca que asimiló algunos aspectos formales del teatro europeo, pero que ofrece un nivel de autenticidad importante de la cultura inca, conforme puede verse al analizar sus aspectos más relevantes.

Ollantay

La obra se basa fundamentalmente en un drama amoroso y guerrero, en que Ollantay, héroe del Antisuyo y líder de los hombres de la sierra, está enamorado de Cúsi-Cuillur, Estrella, hija del Inca Pachacútic, pide su mano a éste y como le es negada, se rebela contra el poder del Inca; regresa a la provincia de Ollantaytambo y es proclamado rey de los Andícolas. Tiempo después, mediante engaños y aprovechando el jolgorio y la bebida, es tomado prisionero y llevado al Cuzco, donde el Inca Pachacútic ya ha muerto y lo sucede su hijo Tupac-Yupanqui; éste ignora la historia de su hermana y el jefe guerrero, lo perdona y lo nombra segundo en mando del Imperio, como jefe del Cuzco.

En escenas anteriores, se sabe que Estrella ha quedado embarazada por lo que repudiada por el Inca y confinada a la reclusión del *Ayahuasi*, Casa de las Vírgenes del Sol; ha tenido una hija, Ima Sumaj, Belfa, quien ha sido destinada a vivir también allí, pero la joven no quiere aceptar esta vida y añora la libertad. Descubre que en este lugar una mujer sufre, sin saber que es su



Exposición "El caribe precolombino" en el Museo Barbier-Mueller. Foto EFE.

madre, e intercede por ella ante el nuevo Inca Tupac-Yupanqui. Este accede a ir a Ayahuasi y comprueba el estado lamentable de su hermana Estrella. La perdona y facilita la unión de ésta con Ollantay, en un final melodramático de evidente influencia occidental.

La obra ha sido dividida tanto en tres, como en cinco actos, conforme los criterios de sus diferentes versiones, siendo la más próxima a la concepción episódica del teatro quechua la que no está dividida en partes, sino que es fraccionada en quince escenas que corresponde a los cambios de lugar de la acción y corresponde a la versión de Pacheco Zegarra.

Se ha discutido mucho sobre la autenticidad del origen²¹, pues existen opiniones diversas sobre su procedencia incaica, europea o sobre su índole ecléctica, teniendo en cuenta la existencia de numerosas leyendas quechuas sobre temas similares al asunto de la obra y en particular de la natura-

Numerosas obras de teatro inca desaparecieron por la prohibición de los misioneros y las autoridades de la corona



21. En CID PÉREZ, José y MARTI DE CID, Dolores, Op. cit., p. 283-350.

22. LARA, Jesús, "La poesía dramática", en *La poesía quechua*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967, p.93-197.



Nuestros antepasados priorizaron una visión del mundo en el que el mito era la realidad y el hombre el único protagonista congregador de sentido

leza del lenguaje. Jesús Lara concluye que su origen es incaico²², por varias razones: la trascendencia religiosa, los pensamientos esotéricos y el sentido hermético de varios diálogos —en particular los del astrólogo—, la verosimilitud y el realismo de la obra que están acordes con el sentido pragmático de la organización del Imperio de los Incas, el carácter histórico del drama, referido ampliamente por Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*, pero sobre todo por la unidad del *runasimi* o idioma de la gente, pues el quechua de la pieza es arcaico, así como la rima, la métrica y los estribillos de los *jarawi* incorporados; aunque es evidente que su estilo fue permeado por la cultura occidental. La obra constituye una muestra del avance en la expresión dramática del pueblo inca y las interpolaciones occidentales no desvirtúan la autenticidad precolombina, como al efecto sucede con gran parte de las expresiones literarias recuperadas por la escritura fonética y provenientes de la memoria oral.

Estos antecedentes precolombinos del teatro sirven para explicar la enorme aceptación que entre los indígenas conquistados tuvo el teatro evangelizador o misionero, que se desarrolló principalmente en el siglo XVII y XVIII, al igual que explican la función simbólica y política de piezas híbridas como *El guegüense o macho ratón*, de Nicaragua. Unas y otras son las auténticas fuentes a las que debe acudir la investigación especializada para conocer y analizar las raíces de nuestras raíces teatrales: comprender cómo las fiestas rituales, las majestuosas ceremonias de nuestros antepasados, priorizaron una visión objetiva del mundo en el que el mito era la realidad y el hom-

bre el único protagonista congregador de sentido que crea, inmola y venera a los dioses para perpetuarse en ellos; y entender cómo las representaciones teatrales que se gestaron al interior de estos pueblos preservaron la memoria más remota de lo sagrado y de lo profano en una simbiosis formidable en que el arte no se fragmentó ni sirvió para escindir al hombre entre el objeto representado y la representación misma, sino que conservó la unidad primigenia que simbólica y efectivamente integra la realidad y la fantasía.

Bibliografía

- ACOSTA SAIGNES, M. Tlacaxipehualiztli, Caracas, 1950.
- CID PÉREZ, los y MARTI DE CID, Dolores, *Teatro indio precolombino*, Aguilar y Ávila, 1964.
- DURAN, fray Diego. *Historia de la Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. 2 vol.; Porra, México, 1967/1968.
- GARIBA Y, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*, Porra, México, 1992.
- LARA, Jesús. *La tragedia del fin de Atawallpa*, Imprenta Universitaria, Cochabamba, 1957.
- LARA, Jesús, "La poesía dramática", en *La poesía quechua*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Literaturas de Mesoamérica*, Secretaría de Educación Pública, México, 1984.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Nazahualcóyotl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- MERINO LANZILOTTI, Ignacio Cristóbal, "La representación de los mitos", en *El público* (España), número monográfico sobre el teatro precolombino, No. 88, enero-febrero, 1992,
- POMA DE AYALA, Felipe Guzmán., Op. cit., CABELLO BALBOA, Miguel. *Historia del Perú bajo la dominación de los Incas*, Imprenta y Librería Sanmartí y Cía., Lima. 1920.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 4 vol., edición preparada por Ángel María Garibay, Porrúa, México, 1972
- VALENCIA SOLANILLA, César, "El Rabinal Achí: raíces del teatro hispanoamericano", en *Revista de Ciencias Humanas*, Universidad Tecnológica de Pereira, No. 10, noviembre de 1996.

El Rabinal Achí:

Las raíces del teatro en hispanoamérica¹

CÉSAR SOLANILLA
VALENCIA

Profesor de literatura
Universidad Tecnológica
de Pereira



Las múltiples y complejas expresiones rituales de las culturas amerindias en las que se subordina el concepto del destino individual y no son los dioses los que se antropomorfizan sino el hombre el que se convierte en numen, constituyen no sólo manifestaciones de la religiosidad, sino verdaderos antecedentes de formas dramáticas posteriores. **El Rabinal Achí**, pieza única y auténtica del teatro precolombino, de origen maya-quiché, es una muestra del gran nivel que habían alcanzado las formas artísticas en el continente.

1. Este texto es parte del ciclo de conferencias “Cultura y Teatro”, realizado por el Instituto Popular de Cultura y la Fundación Domus Teatro. Actividad en la que participó el profesor César Solanilla Valencia en calidad de conferencista.

**El culto
relacionado
con los
animales y la
naturaleza,
es el génesis
de las fiestas
zoológicas
y de la
agricultura**

Consideraciones preliminares

La historia del teatro precolombino está enraizada en múltiples formas del folclor, el ritual y la ceremonia, de los que existen aún ricas y variadas expresiones a lo largo del continente. En todos los pueblos prehispánicos había una relación íntima del hombre con la naturaleza y con sus dioses, y estas formas rituales y ceremoniales le conferían trascendencia a los actos humanos, porque mediante el canto y la danza, la colectividad participaba para instaurar un vínculo armónico y significativo del ser con el entorno y con el mundo de lo sagrado, para asegurar así su supervivencia.

En las grandes culturas prehispánicas, como la de los nahuas, mayas e incas, se desarrollaron variadas expresiones de culto relacionadas con los animales y la naturaleza, que son la génesis de las fiestas zoológicas y de la agricultura, y tienen una función muy importante en la consolidación de las comunidades y el desarrollo de la religión. La institución del tótem, basada en la creencia de un espíritu guardián animal, vinculado con una sola persona desde su nacimiento y que compartía la suerte con ésta, que es el origen de la idea del *otro yo* o *alter ego*, común en casi todas las culturas, desarrolló formas ceremoniales interesantes que se pueden tener como antecedente a las expresiones teatrales posteriores, consistente en bailes que se hacían con máscaras y disfraces que representaban al tótem o animal sagrado; al mismo tiempo, sirvió inicialmente para diferenciar los grupos sociales de acuerdo a su pertenencia y al culto de este animal, verdadero espíritu guar-

dián que se conserva en la actualidad en México con el hombre de nagual, palabra derivada del azteca *nahualli*, que era el disfraz de los dioses y de los guerreros. La danza, la música y la pantomima que se gestó en torno a esta variedad de animales totémicos son consideradas, entonces, como primitivas formas teatrales, ya que en ellas es inherente la noción de la representación y de su función social.

Otro tanto ocurrió respecto de las danzas agrícolas, que celebraban la cosecha, la recolección, la preparación de la tierra para los cultivos, la siembra. En muchos de los poemas náhuatl, mayas e incas, se hacen invocaciones a los dioses y se desarrollan formas dialogadas o recitaciones, que eran acompañadas de danzas y cantos en que el rito era a veces más significativo que la palabra o al menos se fusionaba con ella, configurando así lo que podemos llamar verdaderas manifestaciones teatrales, aunque en estas formas incipientes de dramaturgia no se asumiera la distancia respecto de lo representado, como ocurría en las complicadas y exultantes ceremonias de los sacrificios humanos, que tanto pavor causaran a los hombres de la cruz y de la espada que invadieron, despiadados, los territorios recién conquistados de Mesoamérica².

Estas expresiones ceremoniales y rituales, fundamentadas en la representación de un hecho simbólico para establecer una relación de trascendencia con los dioses y las fuerzas de la naturaleza, tienen una profunda connotación religiosa y hacían parte de la visión del mundo del hombre prehispánico. Los rituales de iniciación, las danzas fálicas y de la fertilidad, el juego de la pelota, los festivales de la siem-

2. José María Garibay, en su gran obra sobre el México antiguo, *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 1992, hace una descripción detallada de esta ceremonia —que también fue practicada por los mayas— en el capítulo IV, pp. 331-383. En el mismo sentido, JOHANSSON, Patrick, *El espectáculo de los ritos indígenas* y MERINO LANZILOTTI, Ignacio Cristóbal, *La representación de los mitos*, en *El público*, No. 88, ene.-feb., 1992, en número monográfico sobre el teatro precolombino.

bra y la cosecha, el totemismo individual, las ceremonias alegóricas a las batallas y las hazañas de los héroes, las sacrificiales y orgiásticas, todas estas manifestaciones colectivas en que se funde la música y la danza para la representación, son, en síntesis, antecedentes de formas teatrales que, como aquellas, lograron perdurar en la memoria cultural de los pueblos precolombinos por medio de la tradición oral y del ejercicio ceremonial. El paso de lo puramente ritual a la expresión literaria propiamente dicha, es decir, la elaboración de creaciones del espíritu que constituirían obras de índole dramática, tendrían un proceso desigual, conforme a cada uno de los pueblos. Pero es unánime el reconocimiento a la poesía dramática como antecedente próximo a la creación de obras teatrales extensas y auténticas de las culturas precolombinas, como el *Rabinal Achí* o *El varón de Rabinal* de los mayas y *Ollantay* de los incas, que son las más reconocidas en su complejidad y estructura dramáticas.

Rabinal Achí

El buen juicio del misionero francés Charles Brasseur de Bourbourg, administrador eclesiástico del pueblo de San Pablo de Rabinal en Guatemala, pero ante todo su empeño en rescatar en su forma auténtica una pieza de teatro maya que le fuera dictada por el indio Bartola Ziz en 1855, posibilitaron que para la historia literaria hispanoamericana, la dramaturgia tuviera un origen claro y con identidad propia, como acontece igualmente respecto de la poesía y el relato breve. En efecto, un año después de esta primera

noticia, es decir, en 1856, Brasseur de Bourbourg no sólo logró presenciar la representación completa del *Rabinal Achí* conforme la versión ampliada de Bartola Ziz, sino copiarla y escuchar su música, también transcrita por el maestro de la capilla y el joven indio sirviente Cólash López, que la anotaron durante la representación. Con todos estos elementos como fuentes primarias de una fidelidad absoluta a la versión original (Bartola Ziz contaba que por cerca de trescientos años esta obra fue representada ininterrumpidamente y guardado con mucho celo por su pueblo), el misionero francés escribió la primera versión en lengua maya-quiché del 'drama-ballet, utilizando la fonética del español, generando así uno de los hechos claves de la historia literaria en hispanoamérica³, como lo hicieron también otros misioneros bastante liberados de su condición de extirpadores de idolatrías, entre los que se destacan los clérigos Francisco Jiménez con el *Popol Vuh* y Fray Bernardino de Sahagún con gran parte de la lírica y la épica náhuatl en los libros tercero y sexto de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*.

El trabajo de rescate emprendido por Brasseur de Bourbourg no podía, entonces, ser más encomiable, y esta vocación etnográfica sirvió, en definitiva, para dar a la luz la que es considerada como la más auténtica y por lo tanto menos "contaminada" por la cultura de Occidente, de las obras mayores de la literatura precolombina⁴. Como se trata de una obra poco conocida que es preciso analizar en cuanto magnífico legado de nuestros antepasados de Mesoamérica, vamos a abordar su estudio desde diversas disciplinas, para destacar sus valores

La poesía dramática antecede la creación de obras teatrales precolombinas



3. Información detallada sobre este hecho se encuentra en los prólogos al *Rabinal Achí* —de José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, *Teatro indio precolombino*, Aguilar, Ávila, 1964; LUZURIAGA, Gerardo y REEVE, Richard (compiladores), *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994; y RAYNAUD, George y CARDOZA y ARAGÓN, Luis (compiladores), *El varón de Rabinal: ballet-drama de los indios quichés de Guatemala: con música indígena*, Porrúa, México, 1975.
4. RAYNAUD, George y CARDOZA y ARAGÓN, Luis, Op. cit.



literarios, antropológicos e históricos y la importancia que ella tiene en cuanto visión del mundo precolombino en la cultura maya-quiché.

Estructura

Externamente, la obra está dividida en cuatro escenas según la traducción francesa de Brasseur de Bourbourg y la adaptación al español que de ella hiciera José Antonio Villacorta; y en dos actos, de acuerdo a la versión directa del maya-quiché de Francisco Monteverde, que utilizamos en este escrito, y recogida en la *compilación* de Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve⁵. Merino Lanzilotti, sin embargo, piensa que la estructura interna obedece a una complicada relación del tiempo y los números inherentes a las concepciones cosmogónicas de los mayas, proponiendo para el efecto una interpretación simbólica bien interesante:

(...) La estructura dramática del Rabinal Achí, pese a sus mutilaciones, como la de la mayor parte de las celebraciones escénicas mesoamericanas, parece residir en la relación numérica y en su exacto cómputo del tiempo.

(...) Así, poéticamente, se estructuran los tiempos y duración de los combates con doce águilas amarillas y otros tantos jaguares amarillos, el ritmo de la danza ritual con la doncella Piedra Preciosa, alegoría de la tierra y de la primavera, y el diálogo con la presencia lunar y acuática del Jefe Cinco Lluvia, así como la lucha gladiatoria con el contendiente solar, el Varón de Rabinal, que eclipsa a la estrella matutina, cuya muerte simbolizada por el Varón de los Queché contribuye a la regeneración de la vida⁶.

El tema es el enfrentamiento verbal entre dos jefes guerreros de tribus, el Varón de Rabinal y el Varón de los Queché, a través de largos parlamentos en el que se cuenta el ultraje que éste ha propinado al pueblo y al gobierno de aquél, luego de un prolongado sitio que les ha causado varios muertos, el abandono de los cultivos, la destrucción de la ciudad de Balamvac y el secuestro del Gobernador de la ciudad de Rabinal, el Jefe Cinco Lluvia. En la obra se alternan el baile y la música con los extensos diálogos de los jefes guerreros y del Gobernador de Rabinal, en dos espacios bien delimitados: la fortaleza de la ciudad de Cakyug-Zilic-Cakocaonic-Tepecanic, y el interior de la misma, en la que habita el Jefe Cinco Lluvia. El Varón de los Queché es capturado y sometido por el Varón Rabinal, llevado ante el Jefe Cinco Lluvia y condenado al sacrificio, luego de un intento de soborno rechazado por el de Rabinal y de perdón ofrecido por el Gobernador, a condición de que se humille ante éste y no arme alboroto al llegar a la ciudad como prisionero. Antes de morir, el Varón de los Queché, a pesar de no doblegarse ante los de Rabinal y de haberlos amenazado, recibe unas ofrendas propias de los gue-

5. Op. cit., p. 17-53. Todas las citas de la obra serán tomadas de esta edición y remitirán a la página respectiva.

6. MERINO LANZILOTTI, Cristóbal Ignacio, Op. cit., p. 72.

rreros valientes que van a ser sacrificados: deliciosos manjares y bebidas, una manta, una doncella y practicar las faenas propias de la guerra.

Simbolismos

La obra teatral, que es de corte épico y es representada como un drama-ballet de acuerdo al testimonio directo recogido por Brasseur de Bourbourg, ofrece una interesante gama de simbolismos, propios de la cultura maya, relacionados con el sentido heroico de la muerte, la valentía, el bien común, las alusiones esotéricas, el poder; y está dotada de una significativa carga metafórica en el lenguaje y el estilo, mediante las formas protocolares de salutación y cortesía, el paralelismo y el difrasismo, que analizaremos más adelante.

En cuanto a los simbolismos, la muerte ritual del Varón de los Queché encierra tal vez lo más destacado de la obra como manifestación de un pasado cultural en ella problematizado y relacionada con una especie de voluntad paradójica que representa la negativa del héroe guerrero a aceptar su claudicación humillándose ante el Jefe Cinco Lluvia y por el contrario asumiendo una actitud desafiante y altiva frente a éste y al Varón de Rabinal, llegando incluso a amenazarlos de muerte y siendo “salvados” de ella por la intervención oportuna de un sirviente (es evidente que cierta “lógica de la acción” en el plano de nuestra racionalidad no funciona para nada en este contexto) que se interpone y lo obliga a calmarse. Al rechazar los favores respecto del perdón a cambio de la rendición, el Varón de los Queché se erige como héroe de

gran dimensión trágica y probado valor, y su desenfado le abre las puertas de la inmortalidad al transformar la muerte ignominiosa de prisionero derrotado en sacrificio ceremonial al que se va por una voluntad propia, como si al hombre le fuera posible —en un sentido metafórico— escoger o no la inmortalidad. Los preparativos que anteceden a su muerte, cuando le es concedida la posibilidad de gozar de ciertos favores de su rango, lo muestran como un guerrero de mucha nobleza que de vencido se transforma en vencedor, ya que su acción soberbia y su desprecio por los regalos que recibe imponen una voluntad de poder mayor que la de sus captores. Las prebendas que le son concedidas, es decir, los alimentos y las bebidas, “esas bebidas de jefes llamadas Ixtatzume; las doce bebidas, los doce licores embriagantes, dulces, refrescantes, alegres, atra-yentes, que se beben antes de dormir” (p. 38), un manto, “la obra pulida, brillante, esplendente, muy bien tramada” (p. 40) una doncella, “La Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillas, la Piedra Preciosa” (p. 41) y hasta unos soldados para practicar las artes de la guerra, “las doce águilas amarillas, los doce jaguares amarillos ... con sus armas, sus dardos en la mano” (p. 42), son recibidas con indiferencia por el prisionero, que las considera de menor valor que las suyas y asume una posición francamente sarcástica frente a ellas. Es su retaliación como cautivo de categoría escogido para brindar a los dioses la ofrenda ritual de la muerte, ya que el paso a la región de los dioses del inframundo lo dotará de una condición semidivina que engrandecerá aún más su vida en el recuerdo de los otros. De esta manera, el Varón

**La estructura
dramática
del Rabinal
Achí parece
residir en
la relación
numérica y
en su exacto
cómputo del
tiempo**

**...es una
preparación
al ritual
mayor de la
muerte que
recuerda
la finitud
del ser y la
hierofanía
del sacrificio**

de los Queché, al negarse a rendir pleitesía y por el contrario reafirmando su orgullo y temeridad, escoge su propia muerte con todos los honores de su rango guerrero e impone su perpetuación, en la medida en que el sacrificio ritual representa el paso de la vida a la inmortalidad.

La obra, en este sentido, es una preparación al ritual mayor de la muerte como acto sagrado que recuerda la finitud del ser y la hierofanía del sacrificio; la muerte ceremonial es un acto de honor y no de vergüenza o de dolor, aunque el personaje se despida con cierta nostalgia de los animales y los árboles que le son amados, que es otra afirmación contundente y poética de su identidad. El héroe guerrero solicita que luego de su desaparición, su cráneo sea cincelado para convertirlo en copa para beber ricos licores: “¿No se podría hacer lo mismo con los



huesos de mi cabeza, con los huesos de mi cráneo; cincelar mi boca, cincelar mi cara?”, sus huesos en instrumentos de música religiosa y bélica, “el mango de la calabaza de metales preciosos”, y en baquetas de tambores que produzcan un estruendo tal “que harán palpar el cielo, la tierra, en los vastos muros, en la vasta fortaleza” (p. 39). Esta radical decisión frente a su desaparición del mundo de los vivos, de ese lugar de paso que es la vida para los pueblos mesoamericanos, invierte en el nivel simbólico el posible didactismo de la obra en cuanto a la justeza o magnanimidad de los gober-

nantes que perdonan a sus prisioneros incorporándolos a sus tribus, pero haciéndolos renunciar a su identidad individual y colectiva⁷.

Es una respuesta transgresora a la ambigua bondad de jefe Cinco Lluvia, pues de todas formas éste ya ha decidido su suerte ante el reclamo, —y amenaza de renuncia a su condición de guerrero guardián de los intereses políticos del mismo Gobernador— que por las mismas razones le había hecho el Varón de Rabinal, quizás porque este valiente jefe, “el más destacado entre los varones, hijo del jefe Cinco Lluvia” entiende mejor la dimensión del sacrificio de su oponente.

Pero también puede interpretarse como una actitud hedonista límite ante la inminencia de la muerte que le aguarda al Varón de los Queché, a quien en realidad poco le importa morir (huir del sacrificio, además, no es digno de un héroe) y más

bien prefiere asegurarse de que su memoria perdurará para siempre en los objetos rituales. La sangre de su sacrificio nutrirá de alimento vital al dios Sol y hará trascendente su propia existencia, más allá de la vida, permaneciendo así imperturbable y fiel a sus principios, pues para casi todos los pueblos precolombinos que desarrollaron formas superiores en la religión y el poder, la muerte en la piedra del sacrificio era uno de los máximos honores al que podían aspirar todos los seres, mucho más si su condición era la de guerrero.

Las alusiones esotéricas, muchas de ellas prácticamente indescifrables aún

7. En la nota explicativa sobre este interesante aspecto de las culturas amerindias, MONTEYER-DE, Francisco, Op. cit., p. 52, dice lo siguiente: *En Guatemala, como en México y en otras regiones de la América Media y del Viejo Mundo, un guerrero cautivo, sobre todo si era de gran arrojo, podía a veces escapar de la muerte, cuando la tribu que lo había capturado lo adoptaba. Es evidente que una de las mejores pruebas, podría decirse “condiciones” de esa adopción, era el matrimonio con alguna mujer de la tribu. Al casarse en alguno de los clanes, se convertía en yerno o en suegro de las diversas clases de edad de los otros más clanes.*

para los especialistas —como puede verse en las abundantísimas notas explicativas de las ediciones que hemos mencionado— revelan ciertos aspectos de un pueblo con un notable grado de complejidad en sus concepciones religiosas⁸, aunque la obra no contenga aspectos religiosos explícitos a las creencias o visiones sagradas del mundo maya. Sin embargo, es importante señalar que se habla del Hechicero del Envoltorio —Balam Quiché— como una de las cualidades del Varón de los Queché, que en este sentido es descendiente simbólico de uno de los cuatro héroes míticos fundadores de la cultura maya-quiché, conforme el *Popol Vuh*⁹. Esta relación que establece el texto con el Hechicero o Brujo del Envoltorio del libro sagrado de los quichés le confiere al héroe un valor igualmente mítico derivado de esas formas de parentela remota. En este orden de ideas, el Varón de los Queché sería el portador simbólico del Envoltorio —Pizom-Gagal—, objeto sagrado de gran potencia mágica, que el pueblo quiché guardaba con mucho celo, pues constituía una especie de oráculo que sintetizaba el poder y el saber, además del más precioso legado de Balam-Quitze, conforme lo refiere el *Popol Vuh*:

(...) Luego dejó Balam-Quitze la señal de su existencia: Este será vuestro poder. Yo me despido lleno de tristeza, agregó. Entonces dejó la señal de su ser, su Pizom-Gagal, así llamado, cuyo contenido era invisible, porque estaba envuelto y no podía desenvolverse; no se veía la costura porque no se vio cuando lo envolvieron¹⁰.

Lenguaje y estilo

Uno de los aspectos que más singularidad le confiere a esta obra es el uso del lenguaje en las llamadas formas protocolares de salutación y despedida, que para el lector no contextualizado con el sentido ritual de los mayas en su vida cotidiana, pueden resultar fatigantes, habida cuenta de la repetición casi idéntica de las elocuciones al comienzo y al final de cada intervención de los personajes que se interpelan. La voz que nombra, cuenta e indaga es un eco que resuena en la conciencia del otro, que le reportan el respeto del interlocutor y lo hacen repetir sus mismas frases, así sus intereses sean contradictorios y opuestos: se trata de tomar la palabra del otro en su exacta dimensión, y a partir de allí formular una dosis mínima de avance en el diálogo, reiteradamente, hasta el final de la pieza. Este procedimiento, que sin duda corresponde a una noción circular del tiempo para los mayas, es también una maniobra mnemotécnica, que se utilizaba para conservar la obra por medio de la oralidad y de acuerdo a Francisco Monteverde obedecía a una dramática que estaba hecha para un público que se recreaba en tales demostraciones de cortesía¹¹. De igual manera, consiste en un medio para reafirmar la dignidad del otro y la propia, por la fusión de voces en el discurso y la interiorización de la forma dialogal, de forma tal que para el lector occidental se genera una ambigüedad en el punto de vista de la narración, que produce un efecto especial en cuanto a la significación, pero que afianza el sentido de la verosimilitud como expresión artística. Los personajes principales de la obra, el Varón de los Queché,



- 8 Ver MORLEY, Sylvanus G., *La civilización maya* (Trad. de Adrián Recinos, revisada por George W. Brainerd), Fondo de Cultura Económica, México, 1972; THOMPSON, John Eric Sinden, *Grandeza y decadencia de los mayas* (Trad. de Lauro I. Zaval), Fondo de Cultura Económica, México, 1990, entre otros.
9. Los primeros hombres que fueron creados conforme el *Popol Vuh*, parientes míticos remotos de los quiché, fueron Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah y Iqui Balam. A partir de ellos comienza el mundo histórico y como tal el poblamiento de la tierra.
10. *Popol Vuh*. Las antiguas historias del Quiché, Enfasar, Bogotá, s.f., p. 122.
11. MONTEVERDE, Francisco, Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí), Biblioteca del Estudiante Universitario, número 71, México, 1955.

La obra se fundamenta en los artificios de la palabra hablada, en el valor escenográfico y el ritual de la danza y la música como ambientación

el Varón de Rabinal y el Jefe Cinco Lluvia, por lo tanto, establecen relaciones recíprocas a su dignidad y cada vez se tratan de “Valiente varón”, “Varón de ... “ o Jefe Cinco Lluvia”, como recordando en esta forma de salutación la identidad propia y la del interlocutor, al igual que en las despedidas, que se hacen casi siempre con la fórmula: “¡El cielo, la tierra, estén contigo!”.

Difrasismo y paralelismo

La riqueza lingüística del Rabinal Achí es evidente porque como obra teatral se fundamenta tanto en los artificios de la palabra hablada, aunque se intuye también el valor escenográfico y la función ritual de la danza y la música como ambientación general y recurso de afirmación del pasado cultural; como en los múltiples matices estilísticos del difrasismo y el paralelismo, que son procedimientos literarios propios de las culturas maya y azteca. Consisten en la expresión de un concepto mediante dos términos más o menos sinónimos (difrasismo), y en la repetición de un mismo pensamiento en una frase completa, en alguna forma complementaria de la anterior, casi siempre por semejanza y rara vez por antítesis (paralelismo)¹². Estos procedimientos por lo general no se presentan aislados sino se hallan conjugados en los párrafos de mayor expresividad poética (por su intención metafórica) de las extensas intervenciones de los personajes: para mencionar la ofensa del Varón de los Queché a los de Rabinal, así lo expresa su oponente guerrero:



Sí, efectivamente, aquí está el cielo; sí, efectivamente, aquí está la tierra.

Te entregaste al hijo de mi flecha, al hijo de mi escudo, a mi maza yaqui, a mi hacha yaqui, a mi red, a mis ataduras, a mi tierra blanca, a mis yerbas mágicas, a mi vigor, a mi valentía.

Sea así o no sea así, yo te enlazaré con mi fuerte cuerda, mi fuerte lazo, ante el cielo, ante la tierra (p. 18).

O bien esta elocuente respuesta del Varón de los Queché, que repite un parlamento prácticamente idéntico al que acaba de nombrarle el de Rabinal:

¡Ah cielo, ah tierra! Tu voz dijo ante el cielo, ante la tierra: “Se podrá hacer nacer, salir, las voces, las palabras, que diré contigo, ante el cielo, ante la tierra.

“Aquí hay con qué hacerlas nacer, con qué hacerlas salir, para que tú digas, para tú reveles el aspecto de tus montañas, el aspecto de tus valles. Si no los dices, si no los revelas, permita el cielo, permita la tierra, que te haga ir, sujeto o destrozado, ante mi Gobernador, ante mi mandatario. “

Eso dijo tu voz ante el cielo, ante la tierra. (p. 19)

12. GARIBAY, Ángel María, Panorama de literario de los pueblos nahuas, Porrúa, México, 1983, p. 27.

Debido a estas complicadas expresiones de cortesía: en las que abunda el difrasis y el paralelismo —el texto está permeado de principio a fin por estas formas estilísticas—, la acción parece detenerse o al menos transmitir una noción muy diferente del tiempo, exaltando el sentido ceremonial y respetuoso entre los hombres de honor. La obra adquiere, desde esta perspectiva, una connotación singular, ya que el estilo corresponde a una concepción ritual y mítica del hombre, y las relaciones entre los seres están determinadas por esta visión hacia la trascendencia de la vida humana, en que la imagen y la metáfora no son un elemento adjetivo, sino que expresan la esencia misma del ser en el mundo.

En síntesis, el Rabinal Achí es una muestra del gran nivel que las creaciones dramáticas alcanzaron en el mundo precolombino para transmitir poéticamente un mundo mítico en donde se exaltan valores fundamentales del ser humano como el honor, la dignidad, el respeto por el otro, la defensa

de la identidad individual y colectiva; así mismo, debido a su profunda simbología derivada de la exuberancia de sus imágenes y metáforas y de la utilización de los procedimientos estilísticos propios de las lenguas mayas, revela la complejidad de las manifestaciones rituales de un pueblo que alcanzó las formas “más elevadas de la cultura, entre ellas la poesía dramática y el teatro”. Y constituye, sin lugar a dudas, el origen más auténtico y a la vez remoto de la dramaturgia hispanoamericana.

Bibliografía

- CID PÉREZ, José y MARTI DE CID, Dolores, Teatro indio precolombino, Aguilar, Ávila, 1964.
- GARIBAY, Ángel María, Panorama de literatura de los pueblos nahuas, Porrúa, México, 1983.
- LUZURIAGA, Gerardo y REEVE, Richard (compiladores). Los clásicos del teatro hispanoamericano, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- MONTEVERDE, Francisco, Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí), Biblioteca del Estudiante Universitario, número 71, México, 1955.
- MORLEY, Sylvanus G., La civilización maya (Trad. de Adrián Recinos, revisada por George W. Brainerd), Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché, Enfasar, Bogotá, s.f.,
- RAYNAUD, George y CARDOZA y ARAGÓN, Luis (compiladores), El varón de Rabinal: ballet-drama de los indios quichés de Guatemala: con música indígena, Porrúa, México, 1975.
- THOMPSON, John Eric Sindney, Grandeza y decadencia de los mayas (Trad. de Lauro L. Zaval), Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Se exaltan valores del ser humano como el honor, la dignidad, el respeto, la identidad individual y colectiva



Los papeles y/o funciones contemporáneas del

HAROLD VIÁFARA SANDOVAL

Lic. en Historia de la Universidad del Valle y Magíster en Estudios Políticos, Universidad Javeriana. Docente universitario y miembro de la Fundación para la Investigación y el Desarrollo Urbano (FIDU).



Entre la mirada artística, el papel del capital simbólico y las ofertas del erotismo comercial¹

Resumen

El presente artículo se preocupa por dejar planteadas algunas ideas básicas en relación con los estudios sobre “El Cuerpo” desde varias dimensiones provisionales²: (I) Cuerpo como expresión y/o exposición artística; (II) El Cuerpo como espacio de intercambio o interacción generacional; (III) Cuerpo como exposición erótica, y (IV) Cuerpo: una aventura como campo de combate.

A partir de lo anterior se muestran seis formas de capital en relación con El Cuerpo: 1. Capitales estético-artificiales; 2. Capitales bustísticos; 3. Capitales de los glúteos o el derrier; 4. Capitales desde el esfuerzo físico; 5. Capitales hiperanatómicos, y 6. Capitales estético-corporales.

1. Nota de apertura: este artículo está dedicado a los momentos claves cuando pertenecí al Grupo de Investigación en Estudios sobre Identidades y Sujetos Sociales - Línea Familia, Sexualidad y Pareja de la Universidad Pontificia Bolivariana – Seccional Palmira.
2. Se hace referencia a provisionales en tanto son parte de una investigación en curso sobre “Dinámicas de mercadeo del cuerpo y el erotismo”.

Desde las anteriores consideraciones se quiere fundamentalmente proponer una reflexión inicial a partir de la cual se pueden aventurar análisis sobre un tema que hoy genera múltiples intereses.

Palabras clave: cuerpo, capital simbólico, erotismo, arte y prostitución.

Iniciación

En las ciencias sociales y en especial desde campos como la antropología o la sociología se “viene construyendo” un eje de trabajo académico en relación con el tema del cuerpo³, lo que ha permitido gestar una serie de preguntas que vienen ganándose un espacio en el trabajo académico, desde reflexiones en el orden de lo social.

En tal sentido, a partir de diversas miradas podemos acercarnos al cuerpo como “campo” de estudio.

El cuerpo de la vida cotidiana obliga a que se instaure una sensibilidad. A comienzos del siglo, G. Simmel esbozó una sociología de los sentidos cuyos principios retomamos aquí, a la luz de nuestras condiciones sociales y culturales. ¿Qué estesiología caracteriza la vida cotidiana del hombre moderno actual? (...) Un nuevo imaginario del cuerpo surgió en los años sesenta. El hombre occidental descubre que tiene un cuerpo y la noticia se difunde y genera discursos y prácticas marcados con el aura de los medios masivos de comunicación. El dualismo contemporáneo opone el hombre y el cuerpo. Las aventuras modernas del hombre y de su doble hicieron del cuerpo una especie de alter ego. Lugar privilegiado del bienestar (la forma), del buen parecer (las formas, body-building, cosméticos, productos dietéticos, etc.), pasión por el esfuerzo (maratón, jogging, windsurf) o por el riesgo (andi-

nismo, “la aventura”, etc.). La preocupación moderna por el cuerpo en nuestra “humanidad sentada”, es un inductor incansable de imaginario y de prácticas. “Factor de individualización”, el cuerpo duplica los signos de la distinción, es un valor⁴.

Como ya se anticipó preliminarmente, son múltiples las miradas que las ciencias sociales nos han presentado en la valoración del tema, encontrándonos con posturas que van desde campos de reflexión cobijados por las ciencias sociales hasta otros bien distintos enmarcados dentro del saber médico, como es el caso de la fisioterapia, “abordando” el tema del cuerpo desde el movimiento y/o desde la “patología motora”, por ejemplo. Pero igualmente la apertura hacia un interés por el tema encuentra diversos referentes interpretativos desde los cuales posibilitamos un acercamiento cada vez más riguroso a estudios sobre el tema.

Con base en lo anterior del texto podemos aventurarnos a sugerir varias preguntas, las cuales pueden mostrarnos caminos para direccionar o proponer elementos referenciales de investigación:

¿Cuáles han sido las causas para que la mirada inicial frente al cuerpo como una dimensión física, fisiológica o anatómica se haya transformado o haya hecho un giro haciendo énfasis en las dimensiones del consumo, donde éste aparece como portador de atributos de intercambio?

¿Cuáles son las demandas de la sociedad contemporánea en relación con el cuerpo como campo de interacción, intercambio, negociación e incluso de disputa entre pares?



3. Sobre el tema se puede consultar LE BRETON, David (2004). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión; GÓMEZ, Rocío del Socorro y GONZÁLEZ, Julián (2003). *Design: designar/diseñar el cuerpo joven y urbano*. Cali. Universidad del Valle; COSTA, Pere-Oriol (1996). *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoformación a través de la violencia*. Barcelona. Paidós. BARA, André (1975). *La expresión del cuerpo*. Buenos Aires. Ediciones Búsqueda y PEDRAZA, Sandra (1998). “La cultura somática de la modernidad: historia y antropología del cuerpo en Colombia”. En: Gabriel Restrepo, Jaime Eduardo Jaramillo y Luz Gabriela Arango (Editores). *Cultura, política y modernidad*. Bogotá. Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia. También sobre el tema puede consultarse la Revista Colombiana de Antropología No. 45 de enero-junio de 2009, la cual aborda entre otros los siguientes ejes: cuerpo, subjetividad y maternidad; cuerpos en construcción: intervenciones y resistencias y cuerpo, salud y ritual.
4. LE BRETON, David (2004). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Pág. 9.

**¿De qué
manera
el cuerpo
adquiere un
estatus de
portador de
atributos
comerciales?**

¿En las sociedades actuales que privilegian muchas acciones de consumo, de qué manera el cuerpo adquiere un estatus de portador de atributos comerciales?

Cuerpo como expresión y/o exposición artística

En el campo del arte, el cuerpo se pone al servicio de la creación artística, vale decir, estética, y es precisamente a partir de un ejercicio de observación riguroso que el pintor o el escultor, entre otros, aporta desde sus manos, creación e imaginación al servicio de una mirada diversa frente al cuerpo. Ahora, en el intercambio artístico ese cuerpo es transformado con base en una perspectiva que valora claramente la creación y la imaginación artística donde aquel poseedor de una serie de habilidades creativas -el artista- pone en juego sus conocimientos para que el observador posiblemente “vea” en su obra lo que este quiso decir, o por qué no, lo que quiera imaginar.

A partir de esa concepción artística los cuerpos son trabajados, son retocados, son pintados, son dotados de atributos que les hacen merecedores de ser calificados como “obras de arte”. Desde tal consideración deberá advertirse que de igual manera son disciplinados para que puedan simbolizar lo que mediante el arte el artista quiere signar con ellos; un ejemplo es el caso de las artes escénicas donde el cuerpo del artista es el principal “instrumento” de simbolización o de artísticidad, o como quiera llamarse.

Pero tal mirada estética en relación con el cuerpo va a variar de otras que en adelante abordaremos. Veamos:

Cuerpo: como espacio de intercambio o interacción generacional

La mayor evidencia de lo que se quiere referenciar en este acápite encuentra su sentido a partir de diversos trabajos realizados en el marco de las ciencias sociales, siendo pionero Tribus Urbanas⁵, desde el cual se nos va anticipar la pregunta por la imagen y las formas de identidad que desde la misma vienen construyendo los y las jóvenes.

La revisión de casos como los Punks, Skinheads y Hippies entre otros, les va a permitir a los autores señalar:

Hemos visto el fenómeno de las tribus como el espejo en el que se reflejan —con mayor o menor deformación, incluso, a veces, caricaturescamente— los mecanismos de organización y de gestión del control por parte de nuestras sociedades. Allí reconocemos las huellas de la masificación, de la competitividad, del individualismo narcisista, del exceso de sobrerrepresentación mediática, de la evolución barroca de los gustos y las estéticas... Pero advertiremos, sobre todo, los procesos y luchas de los jóvenes y adolescentes por gobernar su propia reputación, es decir, su imagen ante los demás y por encontrar apoyo emotivo en el grupo de pares⁶.

El estudio realizado con base en la experiencia española nos va a poner de presente la posibilidad de preocuparnos por una reflexión que directa o indirectamente abre una brecha a los estudios sobre el cuerpo, y más precisamente a los que intentan ser pensados desde las dimensiones de la manera como se articulan la noción de estética e imagen, como formas de representación o construcción de identidad.

5. Véase COSTA; Pere-Oriol, PÉREZ TORNERO; José Manuel y TROPEA, Fabio. Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia.

Cuerpo como exposición erótica

De otro lado, el cuerpo en las dinámicas contemporáneas se moviliza en diversos espacios, reconfigurando su función natural, vale decir, como portador de vida.

A diferencia de lo anterior, donde a partir de una concepción artística los cuerpos son trabajados, son retocados, son pintados, son dotados de atributos que les hacen merecedores de ser calificados como obras de arte; aquí los cuerpos son dotados de capital simbólico para ser puestos al servicio del erotismo, escenificados implícitamente en muchos espacios de interacción social: el modelaje, el gimnasio, la ciclorruta; la cabalgata y en otros casos las formas comerciales del erotismo, siendo uno de esos casos la prostitución en sus diferentes manifestaciones: intercambio sexual, acompañamiento a clientes o clientas mediados por recompensas materiales, etc.

En la experiencia del cuerpo en el mundo del erotismo comercial se evidencia un ambiente donde se dan situaciones reales de mimetización; parafraseando a Marc Augé⁷, hasta qué punto tendríamos que aludir en este caso a su noción de “No Lugares”. Cuando se habla de mimetización se quiere indicar, o llamar la atención sobre un sujeto o sujeta que existe en el mundo real, pero que precisamente con las ventajas permitidas por los desarrollos de lo que he llamado las triples W (páginas de internet) logra “venderse” en ellas, por ejemplo, haciendo gala de los múltiples capitales.

Es así como aparecen unas situaciones donde las diferentes formas de capital⁸ simbólico, cultural, anatómi-



co, tanto en el cuerpo femenino como el masculino, le dan otros sentidos a nuevas expectativas reflexivas.

Pierre Bourdieu en su texto la dominación masculina tiene un capítulo con el título de la construcción social de los cuerpos donde señala:

En un universo donde, como en la sociedad cabileña, el orden de la sexualidad no está formado como tal y donde las diferencias sexuales permanecen inmersas en el conjunto de las oposiciones que organizan todo el cosmos, los comportamientos y los actos sexuales están sobrecargados de determinaciones antropológicas y cosmológicas. Estamos condenados, pues a desconocer la profunda significación si las pensamos de acuerdo con las categorías de lo sexual en sí mismo. La construcción de la sexualidad como tal (que encuentra su realización en el erotismo) nos ha hecho perder el sentido de la cosmología sexualizada, que hunde sus raíces en una topología del cuerpo socializado, de sus movimientos y de sus desplazamientos inmediatamente afectados por una significación social; el movimiento hacia arriba está asociado, por ejemplo, a lo masculino, por la erección, o la posición superior en la relación sexual⁹.

El cuerpo aparece como ese espacio de “disputa” donde se juegan muchos intereses, un ámbito que ya desborda la mirada artística de otrora,

Los cuerpos son dotados de capital simbólico para ser puestos al servicio del erotismo



6. Ibid. Pág. 13.

7. Véase AUGÉ, Marc (2001). Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.

8. La noción de capital que aquí se tiene en cuenta es la propuesta por Pierre Bourdieu en el texto titulado “La dominación masculina” y que también ha sido abordada por Darío García Garzón en el trabajo titulado “Cruzando los umbrales del secreto, acercamiento a una sociología de la sexualidad”.



9. BOURDIEU, Pierre. La dominación masculina. Pág. 19 y 20.

10. La noción de poder esgrimida aquí es desde la concepción de Michel Foucault.

11. Este trabajo empírico hace parte de los hallazgos encontrados en el marco de la investigación antes mencionada, "Dinámicas de mercadeo del cuerpo y el erotismo". Ésta aborda las diferentes formas del mercadeo del cuerpo desde diversas modalidades prostitución de calle, prostitución de reservados, modalidades de prepagos (hombres y mujeres) y mecanismos de mediación, intercambio y comercialización: revistas, periódicos, páginas de internet, clasificados, etc. Dicha investigación recrea el contexto de varias ciudades colombianas a las cuales se suman las de otros cinco países: Chile, Perú, Panamá, Nicaragua y Cuba.

12. Este tema logra un buen desarrollo en el texto "El espejo roto" del antropólogo colombiano Elías Sevilla Casas.

para verificar un lugar de negociación, por no decir de poder¹⁰. Ese cuerpo que el artista ha estudiado o sigue pensando mediante de bocetos, figuras o creaciones con altos niveles de elaboración, cada vez más logra convertirse, en una especie de lugar o epicentro de la mediación de un sinnúmero de dotaciones, generadoras de elementos para configurar desde la idea de Bourdieu distintas formas de capital; hago referencia a algunos de ellos, que desde un trabajo empírico¹¹ me he atrevido a caracterizar transitoriamente:

1. Capitales estético-artificiales: se materializan en todas las representaciones obtenidas, producto de las transformaciones logradas desde los aportes de la moda o concretados en las prácticas del llamado modelaje, es decir, inspirados fundamentalmente en diversas prendas de vestir para "adornar" y/o "embellecer" el cuerpo en general y no una parte específica del mismo, como en el caso de los capitales bustísticos y del derrier.

2. Capitales bustísticos¹²: expresados con "particularidad" en todas las posibilidades de recreación, diseño y reconstrucción del busto. Se realizan a través de las nuevas creaciones de prendas de vestir tendientes a cambiar la forma del busto: levantarlo, presentarlo con mayor protuberancia, realzarlo, etc. Aquí también se incluyen aquellos generados por la intervención de cirugías estéticas.

3. Capitales de los glúteos o el derrier: empleados aquí para denominar todas las formas que en el caso de la figura femenina y en menores casos masculina, se construyen en la idea de generar "valor" a la ma-

nera de mostrar, recrear, diseñar y reconstruir las nalgas, la cola, el pompis, etc. Al igual que el anterior, también se caracteriza por el uso de prendas de vestir como pantalones "levantacola", ropa de carácter estrecha y elástica para remodelar la figura natural, etc.

4. Capitales desde el esfuerzo físico: producto de las modificaciones logradas en el gimnasio, por ejemplo; esta es una apuesta compartida por mujeres y hombres. Desde ellos se intenta moldear el cuerpo con base en estereotipos y/o exigencias de las "demandas recientes del mercado" y del relacionamiento social.

5. Capitales hiperanatómicos: presentamos esta modalidad para aludir a aquellas configuraciones de capital centrado —en el caso de los hombres— en la forma y/o extensión del pene. Situación que en el lenguaje común del comercio sexual, vale decir, prostitución, se califica como dotación.

6. Capitales estético-corporales: representados en todos los atributos configurados desde las cirugías estéticas¹³ o desde procedimientos asociados, vale decir, rinoplastia (cirugía de nariz), lipoescultura, mentoplastia (cirugía de mentón), abdominoplastia o lipectomía, mamoplastia (de aumento o reducción de las glándulas mamarias), blefaroplastia (cirugía de párpados), gluteoplastia, otoplastia (cirugía de orejas), ritidoplastia (rejuvenecimiento facial), inyección de grasa (lipoinyección), etc.

Para este caso cabe anotar que igualmente cada vez es más evidente la incursión de hombres¹⁴ para participar de cambios estéticos: rinoplastia,

lipoescultura, mentoplastia abdominoplastia, blefaroplastia, gluteoplastia, rejuvenecimiento facial, implante de cabello, mieloplastia (cirugía de las mejillas), cervicoplastia (cirugía estética del cuello), implante de pectorales, frontoplastia endoscópica (reposicionamiento de las cejas a su sitio), etc. Será con base en estas seis (6) expresiones del capital que podremos acercarnos a plantear cómo tales atributos se ponen al servicio del erotismo desde dinámicas plenamente comerciales, siendo un caso de ellos —como se viene indicando— la tradicionalmente llamada prostitución¹⁵.

Para avanzar en ello solo presentaremos algunos casos de la modalidad de prostitución llamada prepagado¹⁶ haciendo uso de un recurso: clasificados de ofertas en periódicos, revistas o internet. En ellos se puede valorar con claridad la manera de llamar la atención desde atributos corporales.

ANGIE, IMPRESIONANTEMENTE Hermosa esbelta, bronceada, voluptuosa. Vivirás una experiencia inolvidable. Cel. 311-7457902. Periódico *El País* (Cali, Colombia). Septiembre 3 de 2006.

Claramente desde opciones agenciadas en internet encontramos casos como el siguiente:

www.lasprofesionales.com
HERMOSAS VOLUPTUOSAS Modelos, acompañantes para turistas, ejecutivos, reuniones sociales, fiestas privadas. *El País* (Cali). Domingo 3 de septiembre de 2006.

Ahora, integrando varias manifestaciones del capital, podemos encontrar ofertas de este orden:

INTERESANTE DAMA bonita, elegante, culta, sensual, discreta, voluptuosa, domicilios 315-5946527.

Periódico *Q'hubo* (Cali) Miércoles 23 de agosto de 2006.

Así mismo a partir de ofertas masculinas encontramos casos como el siguiente:

BRAYAN

Atractivo. Varonil, ojos Claros, bien dotado, striper, **COMPLACE:** damas, parejas, tríos, **DOMICILIO HOTELES** Inf. 315-8530628

Periódico *La Guía Segundamano* (Bogotá). Edición 28 de septiembre a 1 de Octubre de 2006.

Veámos otro:

ABIERTO CABALLEROS Ardientes, descomplicados, complacientes, tiernos, completos, superdotados, sede domicilios. 8894273 **KIKE**

El País (Cali). Domingo 6 de Agosto de 2006.

En el caso de los hombres en varios clasificados se expresa la hiperanatamía, indicando la extensión del pene, en el siguiente ejemplo corresponde a 20 cm.

BRAYAN LLANERO 1.80, 20 cm, masculino damas caballeros parejas filmaciones 312-8347726

El País (Cali). Domingo 3 de septiembre de 2006.

Para el siguiente caso hay otra forma de capital —cultural— donde se le confiere valor especial a los resultados producto de la formación o el manejo de una segunda lengua entre otros.



13. La información se consultó en www.alvaroarana.com. Véase también Sociedad Colombiana de Cirugía Plástica, Estética y Reconstructiva (SCCP) www.cirugiaplastica.org o Clínica Medicenter www.clinicamedicenter.com

14. Consúltase: http://www.susmedicos.com/art_plastica_masculina.htm

15. Para esta parte proponemos que se entienda como prostitución: Las diferentes formas de intercambio sexual, erótico, afectivo, lúdico o de compañía, mediadas por una recompensa, pago u aporte de carácter económico o material, donde se configura un ejercicio de oferta y cliente; y fundamentalmente el ofertante intenta satisfacer necesidades sexuales o de compañía del demandante. Se habla de prostitución, cuando estas formas de intercambio se ofrecen como servicios en forma permanente o discontinua a múltiples clientes (hombres o mujeres), en lugares públicos o privados, o mediante otros escenarios como medios de comunicación o plataformas de Internet.

16. Se califican como Prepagos “Las personas —mujeres u hombres— que ofrecen servicios de prostitución desde diferentes formas de in-

**Las
valoraciones
aquí
propuestas
son la
expresión de
las diversas
resignifi-
caciones
del
cuerpo**

Belina

(Santiago de Chile)

Madura y atractiva.

Mujeres Gold

Hola, soy una mujer madura y atractiva, con gran experiencia como para complacer tus fantasías. Puedo ser atrevida si lo deseas, regalarte o seducirte con un exquisito masaje.

*Si tienes alguna cena importante de negocios o simplemente quieres salir a comer conmigo. Puedes confiar ciegamente en mí, excelente nivel de educación y **hablo a la perfección varios idiomas.***

*Lláname para pasar un rato agradable, te aseguro que no te arrepentirás. De lunes a domingo de 8 de la mañana a 01 de la madrugada. **Lunes y miércoles pregunta por la promoción especial \$40.000 por una hora.** *Sólo pago en efectivo. Departamento propio, también hoteles y domicilios.*

Cel: 8. 722 5481

Tomado de: www.sexo.cl

Con los anteriores ejemplos el artículo deja propuesto un contexto desde el cual se puede ahondar en una reflexión sobre las siguientes relaciones:

1. Cuerpo y capitales simbólicos.
2. Erotismos y transformaciones del cuerpo como formas de construir escenarios de relacionamiento social.
3. Erotismo – Cuerpo – Capitales de reforzamiento – Dinámicas comerciales.

Cuerpo: una aventura como campo de combate

Las valoraciones propuestas en el presente escrito, son la expresión de las diversas resignificaciones del cuerpo; las cuales lo “arrinconan” en

un marasmo situacional, que en cierto modo lo han tomado —entiéndase metafóricamente— de sorpresa:

1. Como base y constructor de agenciamiento genético-anatómico y garante de la proyección de la vida.
2. Como portador de artificios y piezas¹⁷.
3. Como escenario de disputa en el ámbito del relacionamiento social: en la actualidad, hay un imaginario-representación generador de la construcción de grandes esfuerzos para hacer transformaciones estéticas del cuerpo en la idea de verse, presentarse y relacionarse mejor. Así mismo en dinámicas comerciales explícitas (como la prostitución prepagada, por ejemplo), las mujeres que tienen cirugías garantizan mejores opciones para establecer tarifas más altas en cuanto a costos de sus distintos servicios, así sea de mero acompañamiento, es decir, donde no se den relaciones sexuales.

Esas consideraciones expuestas de forma prolija y otras no enunciadas aquí anticipan la importancia de asumir el tema del estudio del cuerpo como un escenario de reflexión de frontera en las llamadas ciencias sociales.

Declaración final

Después de esta rápida presentación, quiero dejar clara una pretensión para no llegar a cometer los errores o viciar con incapacidad de análisis un tema tan disímil: el cuerpo. Por ello expreso excusas en el marco de tres autores que nos han llamado la atención sobre la calidad en lo que hacemos, la seriedad en la escritura y ante todo el rigor en la producción de conocimien-

tercambio sexual, erótico, afectivo, lúdico o de compañía, mediadas por una recompensa, pago u aporte de carácter económico o material, donde se configura un ejercicio de oferta y cliente. La característica de dicha actividad es que el cliente anticipa su pago antes de recibir los servicios de quien los oferta, además una de las reglas de juego es que los costos de estos servicios —relación sexual, orales, juegos eróticos, relaciones anales, show lesbi, compañía, etc.— están determinados por criterios de tiempo”.

to. Ellos son: Sonia Muñoz en “Los devaneos del docto. El caso de la teoría del consumo cultural en América Latina” y Alan Sokal y Jean Bricmont desde “Imposturas intelectuales”. La pertinencia de la pretendida excusa, es para calificar el presente artículo como un borrador, en la idea del psicólogo Raúl Jaimes según el cual en casos como la escritura es más pertinente pasar del anonimato al desprestigio, para no siempre pasar desapercibido(a).

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (2001). *Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BORDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000). *Sujetos nómades, corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- CARVAJAL, Alfonso (1970). *Prostitución*. Bogotá: Icbf.
- COSTA, Pere-Oriol, PÉREZ TORNERO, José Manuel y TROPEA, Fabio (1996). *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona. Paidós
- FAUR, Eleonor (2004). *Masculinidades y desarrollo social, las relaciones de género desde la perspectiva de los hombres*. Bogotá: Arango Editores y Unicef.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1991). *El combate por la castidad, saber y verdad*. Madrid. Ediciones La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (1998). *Historia de la sexualidad*. Madrid. Siglo XXI Editores.
- GALLO, Héctor y SALAS GUERRA, María Cecilia (2001). *El mito de la voluptuosidad en la prostitución femenina*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- GARCÍA GARZÓN, Darío (2004). *Cruzando los umbrales del secreto, acercamiento a una sociología de la sexualidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- GIDDENS, Anthony (1996). *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GÓMEZ, Rocío del Socorro y GONZÁLEZ, Julián (2003). *Design: designar/diseñar el cuerpo joven y urbano*. Cali. Universidad del Valle.
- LE BRETON, David (2004). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catharine – Compiladoras (1999). *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PANTELIDES, Edith Alejandra y LÓPEZ, Elsa - Compiladoras (2005). *Varones latinoamericanos, estudios sobre sexualidad y reproducción*. Buenos Aires: Paidós.
- PEDRAZA, Sandra (1998). “La cultura somática de la modernidad: historia y antropología del cuerpo en Colombia”. En: Gabriel Restrepo, Jaime Eduardo Jaramillo y Luz Gabriela Arango (Editores). *Cultura, política y modernidad*. Bogotá. Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia.
- *Revista Colombiana de Antropología* No 45 de Enero –Junio de 2009.
- SEVILLA CASAS, Elías (2003). *El espejo roto, ensayos antropológicos sobre los amores y la condición femenina en la ciudad de Cali*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- VIÁFARA SANDOVAL, Harold. (2006). “Ofertas y prácticas de prostitución: una exploración a diferentes escenarios de mercadeo del cuerpo desde prostitución de calle, internet, revistas y clasificados”. Ponencia IX Congreso de Sociología, Bogotá, Colombia, Suramérica, diciembre 6 al 9 de 2006.
- VIÁFARA SANDOVAL, Harold. (2007). “Elementos para reflexionar sobre las políticas sociales y las políticas públicas a partir de problemáticas específicas: El caso de la prostitución y el mercadeo del cuerpo”. Ponencia VII Encuentro Centroamericano y del Caribe de Políticas Sociales y Trabajo Social. Comunidades y Políticas Sociales: Entre la academia y la práctica cotidiana, Managua, Nicaragua del 25 al 27 de abril de 2007 Universidad Centroamericana.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. (2006) *Saberes, cultura y derechos sexuales en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. OLAVARRÍA, José y FULLER, Norma. (2001). *Hombres e identidades de género. Investigaciones desde América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional.



17. En un ejercicio realizado desde la labor de docencia en ámbitos de estudiantes de bachillerato, pregrado y postgrado logramos hacer un listado, llegando a más de cincuenta (50) objetos que es posible “colgarse”, “ponerse”, “adicionarse” en el cuerpo: correas, corbatas, pircing, celulares, reloj, termo para portar alimentos, canguros, gafas, carteras, bolsos, mochilas, collares, ropa interior, llaveros, tatuajes, prótesis producto de cirugías estéticas, anillos, zapatos, etc.

GRACIELA

MANJARREZ CUÉLLAR

Licenciada en Ciencias Sociales y
Magister en Historia de la Universi-
dad Iberoamericana.

Docente Departamento de
Humanidades de la Universidad
Autónoma de Juárez México.

Instalación de Jazmín de Porras



Camino, Jaime Bailleres.

*El arte representa una estrategia
contra la extrañeza del mundo*

DANIEL INNERARITY¹

1. Introducción de Daniel Innerarity, en Hans Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*, Pensamiento Contemporáneo 97, Paidós/ICE/UAB, Barcelona, 2002, p. 10. Afirmación con relación a la noción del goce estético contra el ascetismo intelectual, del arte y el conocimiento; retomado en la tradición crítica entre el gozo y el trabajo, en la libertad contra la racionalidad. Más allá de una compensación del esteticismo, el arte es una forma cognoscitiva que renueva la percepción de las cosas, “una irremplazable posibilidad de experiencia”.

En una mesa de comedor compartida en una posada de Creel, en Chihuahua, México, un viajero norteamericano le pregunta a un mexicano-norteamericano en buen español: “¿De dónde vienes?”. Uno de los tres amigos responde “de Ciudad Juárez”. El rostro del norteamericano se transforma en desaprobación y le reclama: “Ahh, qué ciudad tan violenta... En Bagdad matan menos gente que ahí”. Carlos, a quien iba dirigida la pregunta inicial, sin enojarse, más bien divertido, les dice a sus ami-

gos: *“Habíamos de decir que somos de Jazmín de Porras, un lugar donde no hay violencia”*. Poco después una mujer les preguntó de dónde eran y Jaime, uno de ellos, le respondió: *“De Jazmín de Porras”*. Ella con un dejo de desdén les dijo: *“Ah, son locales...”*. Ya no contestaron nada.

Tres amigos artistas en viaje, hacen de su aventura de andar fuera de la ciudad la mirada de una instalación estética, de un “qué pasaría si... en vez de la señalización de ‘no maneje cansado’ en la carretera, dijera ‘si está ciego no maneje’”, seguían imaginando. En un juego de trastrocamiento del lenguaje formal, como el que sucedió cuando en el parque de ese pueblo de la Sierra Tarahumara un hombre se acercó a pedir: *“Ayúdeme, tengo hambre, mis hijos no tienen padre, son huérfanos”*, quizá quiso decir que están en la orfandad. Un artista, un extranjero y un indigente, en cruce de situaciones fortuitas cuyos modos del lenguaje se encuentran diferidos del objeto. En la indigencia las palabras se desvían de la materialidad funcional de las cosas, no parecen corresponder a la definición formal sino a los brincos de la necesidad. Los extranjeros se encuentran en un exilio de la naturalidad del sentido práctico, mientras se integran al contacto. La mirada del artista inventa giros que no solo subvierte el acomodo jerarquizado y localizado de las cosas, sino que sus desviaciones pueden resultar en la práctica de una experiencia estética.

La familiaridad que va naturalizando el orden de las cosas, crea certidumbres que nos permiten ubicarnos en el mundo de los afectos, el de las pertenencias, pero va borrando la extrañeza del mundo. En las estructuras sociales encerradas en sí mismas, se fantasea con el temor a lo desconoci-

do y en marcar el umbral; así como en las “abiertas” como el arte, se prefigura la noción de libertad o la exaltación de la percepción. Son relaciones estructuradas que han creado la idea de mundo, con la sociedad o la naturaleza, desde su propia especificidad; son formas de conocimiento. Conocer es una experiencia estética de modos. El modo de un extranjero es similar al del artista, se enfatiza en la forma en que se está conociendo y se configura su posible respuesta o recepción; establece una distancia con la aprehensión del objeto.

En la experiencia del arte se advierte sobre ese modo de conocimiento, su singularidad hace un goce del juego de desvío y enfatiza sobre su situación. El goce se puede tener tanto en su escenificación trágica, como en la exaltación del objeto idealizado, en una distinción social. En la mirada estética el mundo se recupera de la indigencia que la naturalización de las certezas de la vida cotidiana ha opacado, se restablecen los juegos de la infancia cuando se escamoteaba la formalidad de las normas sociales estructuradas. Si hubiera alguna finalidad en la experiencia estética sería la de la experiencia, no como producto ni resultado sino en la adquisición del mundo de cierta forma de percepción para ser compartido con otros de vivencias semejantes. Se recupera esa relación de conocimiento con los objetos, no es que el mundo se haya perdido sino que permite el juego de la extensión de movimiento, que da la ilusión de libertad. En la experiencia del arte se crea la ruptura de la rutina, la mirada anquilosada de las operaciones simples de trabajar, comer o transportarse, para permitir el juego del imaginario del arte.

La familiaridad que va naturalizando el orden de las cosas, crea certidumbres que nos permiten ubicarnos en el mundo de los afectos



*En el arte se muestra el mostrar, el cuadro del cuadro... La forma representativa del arte consiste en conducir la percepción de lo representado, a través de la percepción de la forma de la representación. La diferencia con las cosas simples es que la obra de arte no es algo, sino "sobre algo... tiene un tema, representa algo".² Es elocuente y se puede jugar con la experiencia, a diferencia de la mera cosa, en la representación estética la relación de formas es su goce. Se desestructura el objeto fetiche, se desilusiona la expectativa de su funcionamiento, se recupera un discurso para sí mismo.³ "De lo primero que hay que defender la estética es del esteticismo",⁴ de encerrar la experiencia en sus propios preceptos formales que se enseñan en las escuelas de arte, los museos con sus curadores, los gremios en pro del arte o de afiliaciones de pureza, un *ethos* de sacralización del objeto de arte. El *habitus* culto conforma la mirada "del" artista en el campo del arte como un experto y juega al juego.⁵ La autonomización del arte, en*

particular desde el siglo XIX ha inventado un mundo de especialistas, que separan la producción de los objetos corrientes de la vida cotidiana, rebajados como mercancías. El ámbito en que se colocan los objetos de las artes, sacralizan su escenificación en la disposición de objetos de los museos y galerías, hacia los usuarios expertos que ya llevan la carga simbólica de su mirada diferenciada del vulgo.

Una apología de la vida cotidiana podría estar en asumir la experiencia estética como desviación, un juego de "locos", decía un músico rarámuri, que hace la vida "más alegre".⁶ El goce de jugar de otro modo, el de las evocaciones del imaginario de un Jazmín de Porras, la imaginación de desbaratar de alguna manera la rigidez de los estereotipos o comprender la observación de la observación más allá de las palabras de la precisión funcional escolar. Ese placer de estar donde no estamos.

2. *Ibid.*, Daniel Innerarity en Jauss, p. 20.

3. Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1969, p.120. Dice acertadamente el autor: "Rara vez es la presencia y las más de las veces es la ausencia del objeto, la que da lugar al discurso social".

4. Daniel Innerarity en Jauss, Op. cit. p. 25.

5. Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte*. Génesis y estructura del campo literario, Colección Argumentos, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 425.

6. En una presentación de culturas indígenas en el Centro Cultural Paso del Norte, del 23 de octubre del 2009, Ciudad Juárez, México. Los músicos pimas tocaban una música asintónica, con su advertencia de que "no es música, son rezos" para que lleguen las lluvias, para que "nos vaya bien", "todavía somos pimas". En el documental "El ladrón de violas", de Ángel Estrada, decía un artista rarámuri de letras y música: "Hay que enloquecer, la locura da alegría en la vida".

Sentidos de lo popular en la **encrucijada** de una memoria colectiva¹

ELIANA IVET

TORO CARMONA

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

Primera tertulia artístico-cultural del IPC, junio de 2009



A manera de presentación

Cuando pensamos lo popular como el lugar desde el cual construimos sentidos, lenguajes, relaciones y prácticas, es inevitable dejar de volvernó sobre los rostros y los cuerpos de los otros que nos habitan, un “otros” que es nuestra carga histórica y social, nuestro vínculo con una realidad que está instalada en el solar de la casa vieja, en las fiestas familiares, en el parche de la calle, de la esquina, en la escuela, en las relaciones en la fábrica y que finalmente se expresa en el contexto de ciudad por medio de una corporalidad inatrapable, escurridiza, deforme a la mirada de quien vigila y controla, hacedora de sentidos y de otros tiempos que se manifiestan

1. Este documento es producto del ejercicio de investigación que venimos trabajando desde el IPC, en el marco del Grupo de Investigación Interinstitucional Pirka, específicamente en el estudio de caso “Un estudio exploratorio a la génesis del Instituto Popular de Cultura, como lugar de mediación y dispositivo en la formación artística y el agenciamiento de procesos culturales de carácter popular en el contexto de ciudad región”.

**Rememorar
no es sólo
evocar un
recuerdo, es
la posibilidad
de
reconocernos
como
memoria
viva, como
corporalidad
social**

en el estado festivo que impregna los cuerpos y que subvierte el orden de lo dado, interpelando otros tipos de relacionamiento, de socialización, en tensión constante con las formas únicas, refinadas, adiestradas.

Pensar el lugar de lo popular en el IPC ha sido una de las tareas en la que nos hemos embarcado, ejercicio que nos ha instado a repensar la historia oficial, aquella que se ha escrito en las revistas, periódicos y libros de nuestra ciudad, vislumbrando hechos y situaciones de un pasado anclado en contiendas políticas y proyectos altruistas, exhibiendo una sola cara de la realidad; aquella que se deja fotografiar por el lente de quien registra o de quien tiene la destreza discursiva para codificarla. Éste es un insumo que nos permite mirar desde una perspectiva la vida del IPC, la de quien escribe. Sin embargo, hemos creído y estamos convencidos de que sólo es posible pensar lo popular desde la polifonía de una memoria histórica que se niega a ser leída como catequismo y que esconde en la gestualidad y emotividad de quien habla, pinta, baila o canta, las realidades y el subtexto de una corporalidad que se ha construido a otros ritmos, con otros saberes y lenguajes.

Es por esta razón que como parte de la ruta metodológica del estudio de caso en mención, nos hemos dado a la labor de generar espacios festivos para construir los relatos. Poco riguroso, pensarán algunos académicos. Pero, es precisamente por fuera de esa rigurosidad cientificista, que parte de formatos y modelos preestablecidos, que podemos develar en medio de la risa, el juego, el baile, la música y la charla desprevenida, una intersubjetividad que nos presenta los espacios-

tiempos de las relaciones sociales, los imaginarios y representaciones de una memoria colectiva que es mezcla de muchos cuerpos y territorios.

De la Tertulia....

En el mes de mayo nos dimos cita en el Instituto Popular de Cultura, hombres y mujeres de varias generaciones, de varias épocas; tiempos presentes en las estéticas de nuestros cuerpos, en las gestualidades, en aquellas marcas imborrables del día a día que se adhiere a los rostros, a nuestra lengua, a las formas de pensar y de enunciar el mundo; marcando diferencias pero también espejos, puntos de encuentro que nos moran con un rasgo en común: haber trasegado desde distintos lugares por el Instituto Popular de Cultura, por los resquicios del aula, de los pasillos, de las oficinas, del barrio y de la ciudad, alimentando un sentido particular de entender los agenciamientos del arte y la cultura en nuestro territorio.

Rememorar no es sólo evocar un recuerdo, un pasado que se lee como la página de un viejo libro, como el álbum fotográfico que nos transporta a las alegrías, angustias y dramas de un tiempo que no volverá. Para nosotros es y ha sido, la posibilidad de reconocernos como memoria viva, como corporalidad social que es mezcla de mundos, de sueños, de proyectos que van y vienen en medio de las contradicciones y resistencias propias de la cultura en la que estamos. Ese es el sentido desde el que hemos relatado, apalabrado y cantado la historia y el lugar de nuestros cuerpos en el IPC. Desde una conciencia práctica: rítmi-



ca, gestual, corporal, visual, relacional, que más allá de cualquier racionalidad se vive como legado y memoria, como cordón umbilical recordando nuestra historicidad, en la que están presentes otros cuerpos materialmente inexistentes, pero que sabemos deambulan en nuestras prácticas.

El espacio de la tertulia artístico cultural, se abrió como un escenario para reconocernos y reencontrarnos. Reafirmamos que el vínculo con el IPC no está dado por las titulaciones o por las responsabilidades administrativas y académicas que en algún momento se asumieron, sino más bien por los lazos afectivos, por los vínculos corporales que se construyeron, en la mayoría de los casos después de colgar los guantes o el delantal, en medio de los cruces, tensiones, desplazamientos y excesos frente al formato institucional.

A partir de los relatos que aquí se presentan, lo que proponemos en este texto, es poder develar los sentidos que están presentes en el mundo popular desde el cual nos hemos configurado. Más allá de los estereotipos que signan lo popular como lo masivo, lo marginal o lo informal, nos interesa avizorar los desplazamientos, contradicciones e imbricaciones de un mun-

do popular que ha navegado en medio de expropiaciones que lo convierten en tarima o espectáculo, pero que además ha logrado hacerse incomprensible y disímil aún en la compleja trama de tensiones y negociaciones con las lógicas hegemónicas reproductoras de una unicidad.

Entre historias y relatos:

Al Instituto Popular de Cultura, le debo el cambio total, total de mi vida... mi educación fue un año de primaria y así fui recibido en el Popular de Cultura... aunque yo dije una pequeña mentira en ese momento y era que había terminado la primaria en una escuela del Tolima. No me da pena decir que en los basureros yo recogía periódico y me sentaba a leer solamente con un año de primaria (...) luego pase a trabajar en una obra en la construcción y siendo albañil ahí llegué al Popular de Cultura (...) El Instituto Popular de Cultura a mucha gente le cambio la vida, yo vivo eternamente agradecido hasta que muera con el Popular de Cultura.

Fueron muchos los hombres y mujeres que llegaron al IPC en medio de las adversidades y las precarias condiciones en las que vivían los campesinos recién llegados que se abrían paso en una ciudad de cemento, que se hacía hostil a sus sueños; en búsqueda de oportunidades de vida. Para muchos la formalidad escolar, en términos de títulos requeridos, no era un impedimento o una limitante para pensarse su proceso artístico. Y fue precisamente en la dinámica del taller, del colectivo, del encuentro artístico de músicos, pintores, bailarines y tea-

Lo que proponemos es poder develar los sentidos que están presentes en el mundo popular desde el cual nos hemos configurado



Primera tertulia artístico cultural IPC- junio de 2009

treros que compartían un mismo escenario para la creación, que el *Popular de Cultura* se convirtió en una posibilidad, en un espacio de socialización que le apostaba a los saberes artísticos populares, más allá de los formatos técnicos disciplinares.

El vínculo y los lazos que se han construido con el IPC, parten para muchos de reconocer que desde sus inicios el *Popular de Cultura*, fue el único escenario que le abrió las puertas a aquellos que socialmente eran considerados analfabetas, a los obreros que no tenían condiciones, recursos, ni titulaciones para pensar en procesos de formalización educativa y es por eso, que parte de las angustias que se viven hoy al pensar la inminente transformación que debe vivir la institución, pasando por sus programas formativos, radica en las posibilidades reales de acceso que tendrán las clases menos favorecidas a los procesos de formación artística.

(...) hablando de ignorancias, una de las cosas que a mí me preocupa de todo el proceso en que estamos, de volver esto una institución de nivel superior es posiblemente el cierre a posibles sectores que no están precisamente en las universidades

porque no tienen acceso a esas universidades... si esto lo volvemos una universidad con la rigurosidad de tiempo, con las exigencias que requieren los niveles superiores, pues creo que se cerrarán caminos... entonces a eso va una pequeña anécdota que fue muy parecida en mi acercamiento al instituto a la de Noé Laguna, yo era zapatero en el barrio Obrero y vi un aviso del instituto hablando de inscripciones para estudiar teatro, entonces yo dije: uy yo quiero ser artista de cine, ahí esta lo mío y entonces le comente al compañero zapatero y le dije vamos a inscribirnos y sí, allá llegamos a la inscripción. ¿Qué se necesitaba? Quinto de primaria y me dijeron: ¿usted que estudios tiene? Yo tengo quinto de primaria, le dije, pero la verdad yo tenía primero de primaria. Entonces vino la fecha de admisión, de la entrevista, del examen y me tocó con el profesor Octavio Marulanda. ¿Por qué quise tanto a Octavio?, por eso, porque si Octavio hubiese operado como debió haberlo hecho, Jaurez no hubiera hecho teatro, estuviera en otro lado, en otra cosa. Y él me hizo una serie de preguntas, unas 10 preguntas, del examen de admisión para teatro... yo no pegue media, no tenía ni idea que era lo que me preguntaba. Preguntas como por ejemplo: ¿Dónde nació Santander? o ¿Dónde nació Antonio Nariño?... en esa ignorancia tan infinita, yo le dije: No... Antonio Nariño, pues hay un departamento que se llama Nariño, eso fue que nació allá. Entonces, departamento Nariño, cuna de Antonio Nariño... bien, lo cierto del caso es que el vió el examen, me devolvió la hojita y me dijo: estas admitido, ven mañana a matricularte, raro... Yo me fui con esa hojita y me di cuenta de mi profundísima ignorancia y sigue siendo igual todavía (...)

¿Cómo entender las tensiones presentes de una no formalidad en medio de la formalidad? O más bien ¿cómo comprender la laxitud y los altisonantes de las relaciones sociales que se configuran en medio de una institucionalidad que se diluye en las prácticas? Tal vez para entenderlo, habría que volver sobre los sujetos que se dieron a la tarea de construir este proyecto, y lo que habríamos de encontrarnos son muchos Octavio Marulanda, con otros rostros y otros nombres, pero con unos espejos comunes: haber vivido en medio de las limitantes económicas y educativas, que para la época superarlas eran sólo un privilegio de pocos, y por otro lado, ser corporalidad de un saber y de un lenguaje, que constantemente se inventaba la vida y que era visto en tensión con las formas hegemónicas, como expresiones inferiores, marginales o mejor dicho populares.

(...) Para mi el Instituto debe ser una entidad donde siempre tengan acceso los sectores populares, porque son los que no tienen acceso a la elit de la universidad normal... aunque hoy pudiera decirse que quien no está con un pregrado es pues un guardián de perro, pero ha difícil que es para la gente llegar a ese pregrado, para los sectores populares, y llegan al pregrado y si no hay especialización, el pregrado tampoco funciona mucho; total que esa escala de exigencia de conocimientos es muy grande para el país en que estamos y los sectores populares están muy atrasados en procesos de conocimiento, porque no tienen el tiempo, ni la forma económica (...) las academias se han hecho a partir de todo el trabajo a nivel autodidacta de la gente, o sea el Instituto es una creación de los autodidactas en el terreno de la mún-

sica y el teatro... y las bellas artes, exceptuando tal vez el Conservatorio. De hecho, la palabra conservatorio ya dice mucho, es categórica. Pero la parte de teatro por ejemplo en Bellas Artes, también se hace de ese empirismo y ese autodidactismo y después nace la licenciatura en Teatro en la Universidad del Valle también. A Enrique hay que darle el Honoris Causa para poder abrir la Licenciatura en teatro en la Universidad del Valle. Total, ahí es donde hay que llamar a la academia en una reflexión con sus egresados, porque lo que hay afuera es lo que la academia ha hecho de ellos.

Pareciera ser que en el marco de una sociedad que se cree cada vez más moderna, da vergüenza reconocer el lugar del saber popular en la construcción de las instituciones que son cimiento de la llamada modernidad, como la universidad. Constantemente se hace referencia a las grandes teorías, al conocimiento aséptico, producto de rigurosos estudios académicos, cuando en realidad, específicamente hablando de los procesos de formación artística, lo que ha estado presente es el empirismo y la experiencia de hombres y mujeres, que nutrieron y ayudaron a construir los fundamentos de la enseñanza de las artes en nuestra ciudad, como lo es el caso de la profesionalización del teatro y de las artes gráficas.

En medio de múltiples desplazamientos, los procesos educativos formales, referidos a las lógicas tecnocráticas de la educación, se han encargado de borrar, silenciar y expropiar, a la luz de un saber erudito, todas aquellas sensibilidades, formas de socialización y aprehensión del conocimiento que

Hoy pudiera decirse que quien no está con un pregrado es pues un guardián de perro

**Es más
importante
que los que
sentimos la
necesidad
profunda
de hacer
arte, pues lo
hagamos**

trascienden y escapan al casillero en el que se han intentando administrar los conocimientos. Son muchas las corrientes académicas que reconocen el saber popular, como aquel que está *por fuera de, al margen, en la orilla, a la periferia* en medio de la dicotomía entre la teoría y la práctica. Sin embargo, cuando nos adentramos en el mundo popular, en aquellos saberes que se hacen en la esquina, la calle, el barrio, en medio de la gallada de pares, se auscultan otras formas, otras maneras de aprehensión que no son posibles de entender sino en el contexto en el que se suceden, tal vez es ese uno de los grandes referentes en la construcción de la vida ipeciana, aquella que nombra y resignifica la vulgata a la que los académicos han despreciado o subestimado por la falta de estilización.

(...) En la dirección única que me tocó a mí, que fue la de Ángela María Castillo, hicimos un proceso de transformación del instituto y uno de los valores fundamentales fue defender la condición de popular. ¿Por qué? Porque el instituto ha estado ligado desde 1965, hasta todavía, a la población caleña, es la institución artística que nutre y se nutre de las clases populares de la ciudad; y eso es muy importante poder dar cabida a una señora que trabaje en el servicio doméstico, a policías, zapateros, amas de casa, estudiantes... Una serie de gentes e incluso analfabetas, que en la Escuela de Teatro muchas veces nos tocó enseñar a leer y a escribir para poder montar las obras, que tengan esa posibilidad de construir su vida artística, no solo porque lo quieran hacer... sino también porque el arte es un instrumento y una herramienta fundamental para el desarrollo de la vida, y el arte tiene eso... es un arma; pero es un arma que no mata,

un arma que produce vida humana, y creo que en este país hace muchísima falta que la gente se forme artísticamente, que la gente tenga posibilidades de crecer su pensamiento, que tenga la posibilidad de crecer su cultura (...) yo no creo en los títulos; en arte el título sirve para dos cosas: para recibirlo y para tirarlo a la basura. Porque nadie hace arte con un título; hay cantidad de gente, y vamos si quieren al jazz, que no han estudiado nunca nada y hacen arte maravilloso, porque el arte es inherente a la vida humana; las mismas herramientas de construcción de la vida, son las herramientas de la creación artística, por lo tanto no creo en el título, no creo que sea necesario tener título, yo llevo 55 años trabajando, no tengo título y he trabajado en las mejores universidades de este mundo, me han pagado menos que a otros profesores, eso es lo único... ahora la Universidad me va a dar el título, se lo agradezco muchísimo pues no tengo ni título de bachiller, pero es porque he tenido una vida artística que según ellos ha aportado a esta sociedad. No pienso que el título sea más allá de... de tener un reconocimiento profesional, que paguen un poco más; para ser alguien no necesitas un título.

Pero además en esta ciudad, todas las instituciones se volvieron superiores; aquí tenemos un exceso de profesionalización. ¿Para qué? ¿Para sacar ejércitos de personas sin trabajo? ¿O de personas que no van a cobrar?, entonces yo no creo en ese mundo del titulado, creo es que es mucho más importante que la gente haga arte, y que los que realmente sentimos esa necesidad profunda de hacer arte, pues lo hagamos, que seguramente vamos a encontrar la manera de vivir de ello, porque no vamos a dejar de hacerlo. Yo empecé en este cuento a los siete años, y no he parado un solo día, y toda la vida he vivido de

eso, he tenido un motón de matrimonios, cuatro hijos, todo eso ha estado al lado. Yo tengo una empresa en este momento de la que viven 42 familias del teatro, tiene sede en España, Estados Unidos y Colombia, y eso es teatro, de lo que no se vive de lo que no se que... entonces yo he dicho que no es un problema del título, es un problema de la vocación y de la capacidad de compromiso que cada quien tiene con su trabajo y con el pueblo que necesita para poder vivir de eso.

Las formas en que comúnmente se apropian los saberes están por fuera o por lo menos más allá de la cuadrícula cartesiana encarnada en las formalidades educativas, aquellas que signan periodos y ciclos de formación lineales, que se suponen están sustentadas en teorías y paradigmas que recogen las maneras en que se construyen los conocimientos. Sin embargo, las formas en que nos relacionamos y construimos sentidos y aprehendemos socialmente se instalan en el escenario de una memoria colectiva, que es a su vez una tradición que se reinventa en el marco de la cambiante dinámica cultural en la que estamos insertos.

Apalabrando a De Certeau, las estrategias son pensadas y planeadas desde el lugar institucional, construyendo normas y modelos que intentan acondicionar y acumular. Pero en la vida cotidiana, en aquella que nos muestra la pluralidad de prácticas, formas y sentidos podemos reconocer “*las maneras de hacer*”, que no son más que “*tácticas*” desprovistas de cualquier racionalidad, que no se piensan en la materialidad de un tiempo, pero que logran construir un sentido que es versátil en la dinámica relacional. Las tácticas operan como resistencia, son



1a. tertulia artístico cultural IPC- junio de 2009

parte de los artificios y de las vivezas con que se resuelve y se agencia la vida.

Las disonancias de lo popular

En la literatura contemporánea que hace apología a la dimensión cultural de la globalización se nos exhorta a quienes trabajamos en el campo artístico y cultural, a replantear los viejos paradigmas que suponen la existencia y la confrontación entre artes eruditas y artes populares, entre cultura popular y cultura de élite, argumentando una suerte de superación de las oposiciones referidas a los cambios y transformaciones que se han sucedido por medio de la “masificación”, “popularización” y “diversificación de las artes y la cultura”.

Se reduce el sentido del arte y la cultura a un marco de referencia líquido o plástico que se asume como si se tratara de un problema objetual, asociado a corporalidades sociales inoloras, insaboras, cartesianas, apolíticas,

**Una cultura
que debe ser
considerada
así misma
como la
vívida
dominación
y subor-
dinación
de clases
particulares**

carentes de realidad material y de espacialidad simbólica histórica. Desde esa perspectiva se ha entendido y se ha visto la cultura y las artes, desligada del contexto histórico, por fuera de la vida y la cotidianidad de las gentes, de los pueblos, como expresión abstracta representada en una especie de exaltación de virtudes que esta inmersa en un estilo de vida global.

Ahora bien, más allá de estas discursividades oficiales que se visten de novedad e innovación, vale preguntarse ¿Qué pasa con las oposiciones clásicas en el campo de la cultura respecto a las nuevas formas de estructuración de la sociedad? ¿Dónde se localizan las artes sociales y las culturas populares en estos nuevos contextos? ¿Qué sucede hoy con las hegemonías?

El lugar de la resistencia que movilizan las culturas populares se hace presente en la experiencia cotidiana, como lucha intercultural frente a lo dominante y lo hegemónico.

“La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores —fundamentales y constitutivos— que en la medida en que son experimentados como prácticas, parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad (en la mayor parte de

las áreas de su vida) se torna sumamente difícil. Es decir que, en el sentido más firme, es una “cultura”, pero una cultura que debe ser considerada así mismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares”².

Lo hegemónico no crea la cultura popular, pero si la atrapa, la invade, establece un régimen de control sobre ella y la expropia. Y es allí donde precisamente se encuentra, en medio de la oposición frente a lo hegemónico, en la movilidad y el desplazamiento de las luchas de clases, como lo señalo Stuart Hall.

“(…) hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes. Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Ésta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden”³.

Habría que señalar, que lo hegemónico no puede pensarse como fuerza social totalizadora y dominante de lo popular, y que lo que esta por fuera

- 
2. RAYMONDS William. *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península, 1977. págs. 129, 130.
 3. HALL Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular*. Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984. Pág 5.



Primera tertulia artístico-cultural IPC - junio de 2009

de ella escapa de dicha hegemonía. Se trata más bien de una relación de imbricación, de mezcla y de conflicto en la cercanía. Lo que esta en juego en esta relación es la confrontación entre la matriz civilizatoria de occidente, un modelo de conocimiento colonizador que no nos ha permitido pensarnos desde nuestras sensibilidades, pero que si ha sabido construir ideologías e instituciones que reproducen formas culturales dominantes y la pervivencia en tiempos largos de otros formas de vida de otros modos de significación y sentido, de otras practicas y formas de vivir el lazo social.

“El principio estructurador de ‘lo popular’ en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de élite o dominante y la cultura de la ‘periferia’. Es esta oposición la que constantemente estructura el dominio de la cultura en la ‘popular’ y la ‘no popular’. Pero no puedes construir estas oposiciones de una manera puramente descriptiva. Porque, de periodo en

periodo, cambia el contenido de cada categoría. (...) Lo que es más, se necesita toda una serie de instituciones y procesos institucionales para sostener a cada una de ellas y para señalar continuamente la diferencia entre ellas. La escuela y el sistema de educación constituyen una de tales instituciones, distinguiendo la parte valorada de la cultura, el patrimonio cultural, la historia que debe transmitirse, de la parte ‘sin valor’. El aparato literario y erudito es otra y distingue ciertas clases de conocimiento valorado de otras (...)”⁴.

La cultura no es un concepto estático, permanente, plano, libre de disputas y tensiones. Al contrario, es el campo de la lucha simbólica, de la disonancia y la escisión, de la confrontación entre maneras de pensar, sentir, interactuar, expresar, hacer y vivir. Lo que esta en disputa en nuestro contexto es el sentido de la existencia, y los términos plurales, diversos en los cuales se representan y construyen los mundos de vida, por encima del hori-

La cultura no es un concepto estático, al contrario, es el campo de la lucha simbólica



4. Ibid, pág 6.

**Es necesario
hacer un
esfuerzo
para superar
la mirada
simple que
opone lo
popular a lo
hegemónico**

zonte de una racionalidad unívoca y de la discursividad que impone la matriz civilizatoria moderna.

Para pensar ¿cómo lo hegemónico construye lo popular? ¿Cómo opera el gesto diferencial popular? Y ¿de qué manera lo popular excede a lo hegemónico?, es necesario trascender el inventario descriptivo de cada categoría temática, ya que los conceptos en tanto supuestos epistémicos entran en discusión cuando nos repensamos por fuera de la historia lineal. Es peligroso pensar la cultura desde el lugar de lo auténtico y lo permeado. Porque pese a nuestra voluntad no hay cultura en la historia de la humanidad que este por fuera de la disputa y de la lucha intercultural, que este por fuera de la tensión que genera la pluralidad de lenguas y géneros comunicativos.

Habría que buscar los sentidos que se construyen de lo popular, en cada contexto, en cada escenario, en el *estado práctico* de las relaciones sociales, en la *semiopraxis*, en lo que se presenta como incomprensible ante nuestros ojos, en lo que no se dice, pero que esta allí: en el gesto, en la risa, en el mural, en las formas de hablar, en la pluralidad de tácticas que se construyen simbólicamente alterando el orden de lo dado, de lo establecido.

Al inscribirnos en esa dirección de la reflexión, una tarea que es insoportable y que nos convoca hoy, radi-

ca en poder gestionar y movilizar una interpelación de la prácticas culturales otras, en producir espacios de encuentro de lo plural que impliquen interrogar el horizonte de sentido en torno al cual están anidados los agenciamientos sociales concretos de lo popular, orientándonos a una reflexión atenta a las distinciones y a los choques de sentido que estructuran los haceres cotidianos. Es necesario hacer un esfuerzo para superar la mirada simple que opone lo popular a lo hegemónico desde una perspectiva estática y rígida, sin perder de vista que en la delicada narrativa que se genera en la praxis cultural se crean y recrean todo el tiempo, escenarios de confrontación sobre el sentido de la vida y sobre sus formas de gestionarlo.



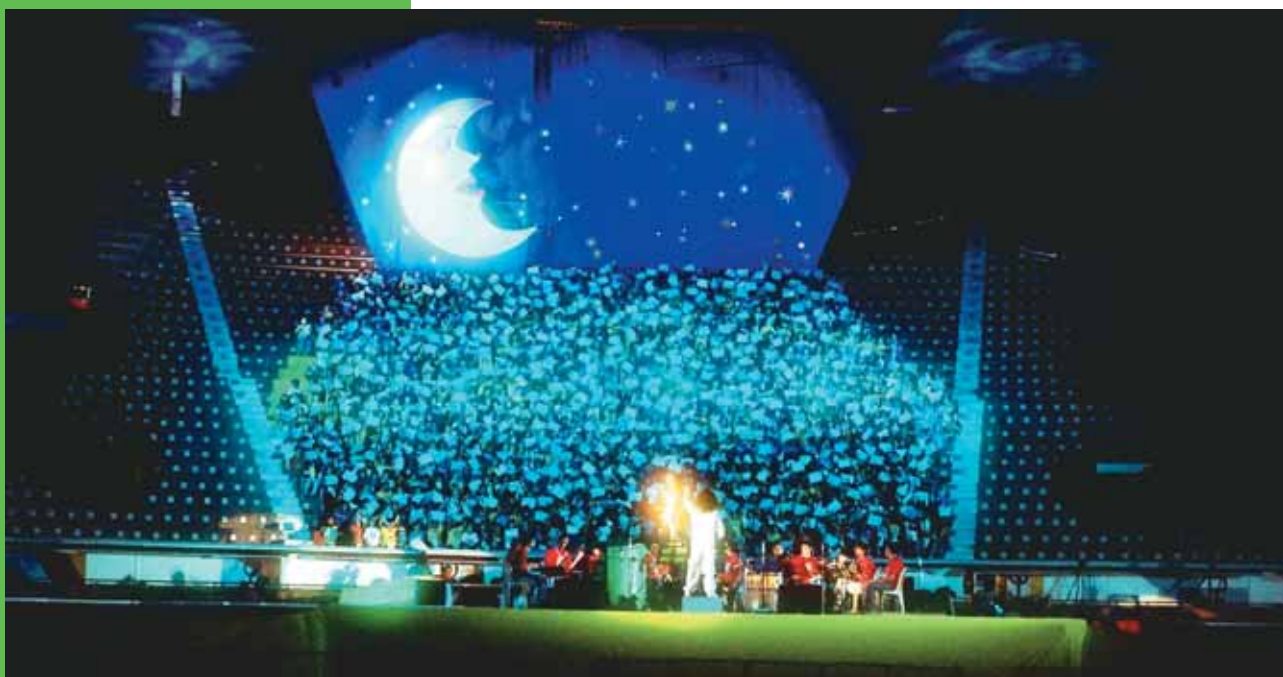
Bibliografía

- HALL Stuart. "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.
- RAYMONDS William. *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península, 1977.
- RELATOS "Primera Tertulia Artístico Cultural de IPC: Reconstruyendo Nuestra Historia". Mayo de 2009.
- De CERTEAU Michel. *La Invención de lo Cotidiano 1: Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana. México, 1986.

La gestión **cultural** desde lo artístico

JULIÁN RODRÍGUEZ
Músico

Gestión, sugestión, indigestión



**El pensamiento
colectivo no lo
puede direccionar
la sociedad de
consumo ni
los medios de
comunicación**

Gestión

Los pensamientos aquí expresados, parten más del artista que del gestor, más del trabajador de la cultura que del empleado cultural, más desde la creatividad que de la academia, más desde el goce del arte y la cultura, más desde la utopía de soñar con un mundo justo y digno, más desde la diversidad cultural, desde el convencimiento de que el pensamiento colectivo no lo puede direccionar la sociedad de consumo y los medios de comunicación; pensamientos que se ubican en la libertad de decir por medio del arte y la creatividad lo que se

**La voz es el
instrumento
más
económico,
está en todos
los estratos y
hace posible
cantar y
decir
el mundo
que soñamos**

siente y se piensa del mundo de hoy, de nuestra historia, de nuestra relación con la naturaleza, de nuestra realidad social latinoamericana.

Lo que se presenta aquí, a manera de esquelas, son diferentes experiencias de carácter cultural y artístico diseñadas y desarrolladas para un contexto como el nuestro, donde es urgente un trabajo multidisciplinario que llegue a todos los sectores de la ciudad, iniciando prioritariamente con niños y niñas. En esta perspectiva es necesario que la escuela, como uno de los escenarios donde se han desarrollado algunas de estas propuestas, proporcione los espacios físicos y las condiciones académicas para que la práctica artística se articule al pénsum académico y a una vida cultural ligada al proceso del conocimiento.

Coros infantiles

Buscando generar una constante presencia de la actividad cultural y artística en la escuela primaria, en el año 2002 se propone crear lo que es hoy la “Red Municipal de Coros Infantiles de la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali”.

Esta propuesta parte de reconocer el canto como eje fundamental, más que el concepto académico de coro, ya que la voz es el instrumento más económico, está en todos los estratos, tiene efecto inmediato y, en asocio con la palabra, hace posible cantar y decir la ciudad que queremos, el país que añoramos, el mundo que soñamos. Este proyecto aporta a la búsqueda de una identidad cultural y a la generación de espacios de convivencia que la cultura, como medio de

comunicación y de transformación de una sociedad, proporciona más que ninguna otra práctica social.

He tenido la oportunidad de vivir diversas experiencias con coros infantiles masivos tanto en Cali como en otros lugares del país y en el exterior. La primera experiencia fue en España con un coro de 90 niños y niñas en 1982. En 1991 se hizo el montaje del Concierto de los Colores en el marco del Festival de Arte de Cali, con un coro de 200 niños y niñas de escuelas públicas de sectores populares y la Banda Departamental del Valle, financiado por Proartes con el apoyo del CIAT.

Entre 1992 y el 2002, no hubo un acuerdo con el Municipio para desarrollar esta actividad, entre otras razones, porque no se aceptaba la independencia creativa del coro, aspecto determinante, pues el proceso creativo debe estar estrechamente ligado a nuestra realidad social y se debe adelantar con la amplia participación de los integrantes del coro, de sus directores y del equipo artístico. Por otro lado, la agenda del coro en la hipótesis de recibir apoyo de la administración pública, tenía que estar ligada a las actividades protocolarias y políticas de la administración.

Después de siete años (2002-2008) la Red de Coros Infantiles de Cali, de la que soy su director general y en la cual han participado más de 5.000 niños y niñas; está integrada por coros de 30 escuelas públicas de las zonas urbana y rural de la ciudad y 10 directores de coros. En el último concierto del 11 de diciembre del año 2008, participaron 1.138 niños y niñas de los sectores populares de la ciudad.



Lanzamiento del Crea Eeducativo 2009

Es fundamental en este trabajo, la creatividad y la autonomía para hacerlo. La cultura y el arte deben ser una expresión diversa, masiva y libre, donde la población sea el centro de la creación artística.

Crea Educativo 2007-2008

En 1992 tuvo lugar a nivel nacional una de las experiencias más importantes en la historia cultural colombiana: el Crea. Allí tuve la oportunidad de participar como parte del colectivo que tuvo a cargo el desarrollo conceptual de la experiencia y de vivir todo el proceso.

La experiencia Crea fue acogida por la Secretaría de Educación Municipal de Cali en asocio con el Instituto Popular de Cultura, como una estrategia de apropiación del arte y la cultura en el tejido educativo de la ciudad y también allí he tenido la oportunidad de participar en el equipo coordinador. Crea es una muestra libre de todo tipo de creaciones humanas, sin censura, sin concurso, sin selectividades ni calificaciones, donde caben todo tipo de expresiones de la comunidad escolar.

El Crea Educativo 2007–2008 con la participación de aproximadamente 25 mil personas de la comunidad escolar, es una muestra de que la actividad cul-

tural y artística tiene su propia dinámica en los grupos sociales. Allí hemos visto una gran diversidad de expresiones artísticas, culturales y de creación no sólo de estudiantes, sino de profesores mostrando sus habilidades artísticas, padres de familia compartiendo lo que en años han desarrollado como oficios domésticos o como un modo de sobrevivencia. De esta manera se han presentado muestras de música, teatro, danza, pintura, escultura, fotografía, muestra de peinados, carreras de ranas, exposición de fotografías de ombligos, muestra de uñas pintadas, carteleros, escritos, todo tipo de objetos, cuerpos pintados, paredes transformadas, rincones coloridos, instituciones decoradas, patios juguetones.

Cada evento Crea ha sido una explosión colectiva de creatividad, arte y cultura, donde la comunidad escolar ha gozado de un espacio de libertad, de un espacio generoso y solidario, donde espectadores y exponentes han tenido la oportunidad de contemplar miles de expresiones artísticas.

Las Instituciones Educativas participantes realizaron muestras que fueron un derroche de libertad creativa, de sueños y apuestas colectivas que transformaron los espacios escolares en otros mundos llenos de imaginación, fantasía y arte.

Los docentes y directivos construyeron, junto con sus estudiantes, padres de familia y comunidad escolar en general, un lenguaje común, una manera de expresión alternativa y un espacio de relación donde se reflejaba la riqueza y variedad estética de la comunidad; la diversidad de pensamiento, la convivencia alrededor de la diferencia, la contemplación y valoración del trabajo creativo de los demás.

**Hemos visto
una gran
diversidad de
expresiones
artísticas,
culturales
y de
creación de
estudiantes,
profesores
y padres de
familia**

**Cantar y
que cada
canción sea
como una
flor, como el
viento, como
un atardecer**

Otras experiencias de gestión y realización

Da tranquilidad cantarle al mundo, a sus bellezas, a sus miserias, sin afanes de nada, ni de dinero, ni de fama, ni de protagonismo, ni de convencer a nadie, simplemente cantar y que cada canción sea como una flor, como el viento, como un atardecer.

El trabajo como cantautor desde 1985 en todo tipo de escenarios del país y el exterior, ha hecho posible que el humor y el canto a nuestra realidad proporcionen una relación muy particular con el público y abran las puertas a un diálogo alegremente serio sobre diversos temas tratados en el repertorio.

He tenido la oportunidad de acompañar el diseño de “El Festival de la Locura” en Sevilla (Valle del Cauca); un fin de semana donde se toma la plaza del pueblo como la zona L, la zona libre, la zona loca, un patio de recreo donde todo era posible, con tres personajes centrales: El Quijote, Dulcinea y Simón Bolívar. Esta experiencia nos demuestra que los espacios dispuestos para el juego y la libre creación, permiten una dimensión del ser humano difícil de lograr en otras circunstancias, lo mismo que la convivencia, la paz, la dignidad, la diversidad, la contemplación y la alegría. Los jóvenes fueron el eje vital de esta experiencia, aunque todas las

generaciones disfrutaron con la misma libertad.

Estas y otras experiencias tienen una filosofía común: lograr espacios de libertad de pensamiento, donde podamos ser y decir lo que queremos y soñamos, mediante múltiples maneras, sin calificaciones ni censuras. El juego creativo libre nos pone a todos por igual frente a las diversas búsquedas expresivas y permite la noción de lo colectivo, que se puede observar claramente en el proceso y en el resultado final de cada experiencia. Y también pasan por el concepto de cultura y arte que se tiene, por la relación con el entorno local, nacional y mundial y la complicada búsqueda de recursos económicos y técnicos para hacerlos.

Sugestión

“Cultura es la respuesta que los pueblos le dan a sus crisis”.

AMÍLCAR CABRAL

Las redes de la memoria, las artes y los sueños colectivos de un pueblo no son ornamentos casuales, no son episodios contingentes sino el alma misma de las sociedades, la voz persistente de las generaciones deshechas, los lazos entrañables que unen a los muertos con los vivos y a éstos con los que vendrán, son substrato profundo de los valores, el tejido que conserva los anhelos, las instituciones y las sabidurías de un pueblo.

WILLIAM OSPINA



La creatividad humana es diversa, infinita, no tiene estrato social y no depende de ningún poder o gobierno, ni de ninguna política cultural estatal o privada; se da silvestre y masiva, en todo lugar donde exista un ser humano. La creatividad siempre ha sido la manera cotidiana de hacer de todas las personas, el pan de cada día, su herramienta primordial y está presente en toda clase de actividades humanas.

En el mundo de hoy, globalizado a la fuerza —por medio de los medios de comunicación, de la sociedad de consumo, de las armas, de la dictadura del dinero y de la manipulación del pensamiento—, la creatividad está siendo reemplazada por el consumo masivo de las mismas cosas, sin tener en cuenta los diferentes contextos, las distintas culturas, la diversidad que nos habita. El poder mundial llama globalización a la privatización del mundo, donde todos consumiremos lo que ellos nos impongan a través de todos los medios.

En ese contexto social y mundial ubiquemos al gestor cultural y al artista, que siempre ha sido gestor de sí mismo y de su obra, y vemos que se enfrenta a situaciones de todo tipo, desde lo artístico, hasta lo social y lo administrativo.

Según un estudio de la Unesco¹, una parte de los gestores culturales tienen una carrera técnica o una licenciatura en alguna ciencia o disciplina relacionada con el ámbito cultural (sociólogos, antropólogos, trabajadores sociales, psicólogos, artistas) y con la administración pública (administradores, contadores, politólogos), por lo que su especialización en la gestión cultural se da por medio de la práctica, del autoaprendizaje y a partir de su participación en procesos de forma-

ción de diferentes tipos (cursos, talleres, diplomados), y atienden diversos campos de intervención profesional (artesanías, educación artística, políticas culturales, comunicación).

En Colombia, el diseño y ejecución de los proyectos y políticas culturales privadas, comunitarias y gubernamentales, han sido realizados por gestores de diversos niveles y formaciones académicas relacionadas en particular con el arte y las ciencias sociales y económicas. Estos gestores culturales realizan su labor por medio de organismos de diversa índole, con desiguales oportunidades de desarrollo, reconocimiento laboral y profesional.

Es muy importante que el gestor sea un agente de cambio social ligado a los procesos comunitarios y que su trabajo sea producto de un consenso y de la identificación colectiva de las habilidades, fortalezas, necesidades y potencialidades de la población donde se desarrolla el trabajo.

Bajo esta concepción, la cultura no es un ente separado de los diferentes aspectos de la vida, al contrario, está atravesado por las relaciones estructurales que se configuran en el ámbito político, económico y socio-demográfico.

La gestión desde lo artístico está muy centrada en actividades para la promoción del arte, exposiciones, conciertos, educación artística (talleres, cursos, escuelas), apreciación artística, animación a la lectura, apoyo a la creación, concursos, muestras. Dicho de otra manera, más que ver a la cultura “como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social” (Unesco, 1982), y que se construyen y desarrollan social

En el mundo de hoy, globalizado a la fuerza la creatividad está siendo reemplazada por el consumo masivo



1. Unesco (1982), *Declaration on Cultural Policies*, World Conference on Cultural Policies, México: Unesco. (2003), Informe final: *Estudio de perfiles profesionales del personal cultural en América Latina y el Caribe*, División de Políticas Culturales -Unesco, Buenos Aires: Observatorio Cultural (FCE-UBA).

**La expresión
de los
pueblos
es natural;
no tiene
fórmulas que
especifiquen
su relación
costo-
beneficio**

e históricamente; lo que se hace es diseccionar y ofertar la expresión humana que se forja colectivamente

Esta realidad cultural se da en cada lugar del campo y la ciudad, entonces en este contexto, ¿cuál es la gestión que debemos hacer?

La gestión debe posibilitar las manifestaciones amplias y libres de todo tipo de creaciones de la comunidad escolar y de la población de Cali, no solamente de todas las disciplinas artísticas tradicionales sino de toda clase de manifestaciones e invenciones, sin ningún tipo de limitaciones, selectividades o censuras, y sin ningún asomo de concurso. Este es un verdadero reto para los gestores culturales.

Tomemos como reflexión apartes del documento elaborado por el Ministerio de Cultura de Brasil:

El Estado no hace cultura, el Estado crea las condiciones de acceso universal a los bienes simbólicos, las condiciones de creación y producción de bienes culturales, sean artefactos o mentefactos.

Y es porque al invertir en las condiciones de creación y producción estaremos tomando una iniciativa de consecuencias imprevisibles y ciertamente brillantes y profundas, ya que la creatividad cultural brasileña, de la colonia hasta hoy, siempre fue mucho más allá de lo que permitían las condiciones educacionales, sociales y económicas de nuestra existencia.

En rigor, el Estado nunca estuvo a la altura del hacer de nuestro pueblo. Por lo tanto, es preciso ser humildes y al mismo tiempo no dejar de actuar como Estado. El Estado no debe optar por la omisión, evadir responsabilidades, apostando todas las fichas a los mecanismos fiscales, entre-gando así la política cultural a los vientos, los sabores y los caprichos del dios-merca-

do. Claro que las leyes y mecanismos de incentivo fiscal son de la mayor importancia, pero el mercado no lo es todo y nunca lo será, su lógica siempre es regida por la ley del más fuerte.

El Estado no hace cultura, pero formula políticas públicas para la cultura, no con la mentalidad del viejo modelo estatista sino para abrir caminos, estimular, abrigar. Para hacer una especie de don antropológico, masajeando puntos vitales momentáneamente despreciados y dormidos del cuerpo cultural del país. En fin, para atizar lo nuevo y reavivar lo viejo.

Entonces, no se trata sólo de expresar o reflejar. Las políticas para la cultura deben ser intervenciones, como caminos reales y vecinales, como caminos necesarios y atajos urgentes. Por eso es que la política cultural del gobierno (Lula) pasa desde este instante a ser parte del proyecto general de construcción de una nueva hegemonía en nuestro país. Como parte del proyecto de construcción de una nación realmente democrática, plural, tolerante, parte de un proyecto creativo y consistente de radicalidad social.

Sugestión - Visión de la gestión cultural

La Gestión Cultural se debe fundamentar entonces en la capacidad de crear condiciones para la expresión independiente de la creatividad, para la manifestación espontánea de todo tipo de expresiones artísticas y culturales con las que los pueblos han construido su historia, en las formas en las que tradicionalmente lo han hecho y de la manera como éstas se han ido transformando con el paso de los años y los cambios en el contexto en el que se expresan.

La expresión de los pueblos es autónoma, natural; no busca el éxito, no tiene fórmulas que especifiquen su relación costo-beneficio; no ha requerido de promotores e impulsores movidos por los parámetros de mercado como principio, ya que históricamente han existido y se han mantenido con sus propios recursos, sin venderse al mundo del mercado y sin el reconocimiento del estado.

La Gestión Cultural entonces no puede ni debe estar motivada o sustentada en proyectos culturales “auto sostenibles” y tampoco requiere de grandes esfuerzos e inversión de recursos en diagnósticos e investigaciones que se quedan en los anaqueles.

El fin último del arte y la cultura no es ganar plata y fama. Su esencia es la vida, cualquiera que sea el estrato social, pues de ella deriva la inspiración, el género y el manejo de la técnica en la expresión libremente elegida.

La fama y el dinero se consiguen practicando cualquier oficio: traficante de armas, drogas o influencias; cirujano plástico, funcionario público corrupto, siendo bufón del sistema, a punta de pistola, etc. Si la profesión elegida tiene carácter ilícito; la fama y el dinero pueden llegar a montón.

Las manifestaciones culturales y la creación de un pueblo mediante el arte, son un tesoro que no se le podrá arrebatar jamás; son como su sangre y su alma. Y allí, lo que más se reconoce son sus resistencias frente a la agresividad del contexto que le quiere imponer otros ordenes sociales, culturales y políticos, desconociendo su arraigo y su historia, y solo considerándolas como elemento de consumo y de negocio. Dichas manifestaciones son su lenguaje espiritual y simbólico, con el



Grupo de break dance en el lanzamiento del Crea 2009

que garantizan su permanencia y la de sus antepasados. El nexos con el que se aferran a su trasiego como colectivo por la vida. El testimonio que pasa de generación en generación y que llena de sentido y orgullo por lo que se es.

Entonces, ¿cuál es el papel del gestor y su gestión como dinamizador y promotor de arte y cultura en estas circunstancias?

Es necesario gestionar más la felicidad que el dinero, más la esencia de la vida que el consumo, más la risa que el mercado, más la convivencia que la competencia. En la creatividad libre cabemos todos, en el mercado y la competencia caben solo unos pocos que los medios llaman “triunfadores”, que estarán de moda mientras sean rentables para quien tiene el poder, es decir, mientras vendan, mientras aumenten la pauta publicitaria.

La cultura, el arte, la creatividad, no son bufones del poder, son la radiografía de cada contexto donde se dan, por lo tanto, en la libertad creativa que tengamos se descubre lo maravilloso y lo bajo de la sociedad. En la perspectiva de propiciar la libertad creativa en los seres humanos, todos asumimos el rol de gestores culturales. Algunos tienen el título de gestor y son remunerados por hacerlo, otros muchos hacen la obra y hacen la gestión.

Es hora de plantear que tenemos derecho a vivir dignamente desarrollando una vida cultural y artística independiente del mercado, ya que cuesta una milésima parte de lo que cuesta la guerra, la burocracia, la corrupción, el protocolo político y la imagen mediática de los gobiernos de turno; de lo que cuesta la publicidad del poder.

Subgestión

Entonces, ¿cómo es la gestión, cómo es la cuestión?

El proceso creativo en el contexto actual de gestión y mercadeo

A las personas que nos dedicamos al arte, siempre nos han dicho que aprendamos gestión, que sepamos de marketing, que debemos estar en el mercado, que la plata está allí pero no la sabemos buscar, que somos unos dejados, que pasamos dificultades y las hemos pasado toda la vida por abandonados, por no modernizarnos y porque poco nos importa la economía, los negocios y estar cerca del poder, donde podríamos salir de pobres e incluso llegar a triunfar.

Mientras tanto, mientras nos dicen todo esto, está el proceso de creación,



ese proceso que requiere todos los sentidos, oído, olfato, visión, tacto, gusto y un sexto sentido que los recoge a todos que es el sentido creativo donde está el pensamiento en toda su plenitud, donde aparece la motivación de hacerlo porque sí, por gozar con el trabajo de las manos, con el sonido de la voz, con el paso de las ideas y los sueños a una pincelada, a una imagen, con la improvisación en un peinado, con el atreverse a visualizar locuras o a poetizar duras realidades, en fin, a dar vía libre al pensamiento y a los sueños.

El proceso creativo pasa por un estudio profundo de los temas tratados, por alimentar mucho las ideas, por reconocer las particularidades de cada problema o tema que se aborda, por la ética. Pero después de ese proceso de reconocimiento y exploración, viene el momento creativo, que no debe tener afares de nada, ni de fama, ni de dinero, ni de mercado, autógrafos o farándulas, ese momento debe ser libre, de mucho juego, de mucha libertad en las formas y los estilos, cuyas reglas están en la dramaturgia de cada tema, en la responsabilidad y el conocimiento que se tenga de lo tratado, pero contando con la fortuna de hacerlo a la manera de cada uno, con su estilo propio,

con su propia dinámica, sin obedecer a modas, lo que no quiere decir que no se pueda “poner de moda”, o que no se pueda disfrutar masivamente.

El arte y La cultura han sido la felicidad de los pueblos, el mercado y el dinero pasan por los intereses mezquinos de unos cuantos que detentan el poder hace décadas o siglos.

El proceso creativo requiere toda la piel, todos los sentidos y toda la fuerza creativa para llegar a lo que se sueña, a ese poema, canción, objeto, imagen, figura o ilusión que hacen volar a quien lo ve, que hace feliz a quien lo hizo —si lo miramos con los ojos del sistema, no sirve para nada, o está simplemente bonito, o es una mina de oro diría un negociante—, pero cuando el creador logra su objetivo y lo echa a volar, su mente está en el siguiente sueño, no en el mercado.

Creo que tenemos el derecho a vivir de sueño en sueño, de utopía en utopía y a plasmarla en infinitud de lenguajes, formas o modos, y tenemos ese derecho, porque el arte y la cultura siempre han sido y serán el espacio libre de la sociedad, donde la mente y el pensamiento salen a recreo y pueden ver el mundo de otra manera o mas bien de múltiples maneras; en ese momento aparece la diversión, el movimiento interior, la sensibilidad que se estremece y la certeza de que el mundo son muchos mundos que sólo el arte nos los muestra invitándonos a vivir en ellos, a disfrutarlos y a inventar otros nuevos.

Indigestión

El mundo de la creación, el arte y la cultura se ve erosionado constantemente por la sociedad del dinero, del

mercado y por una visión netamente comercial de la gestión.

Una cosa es la gestión y otra el lobby de horas y horas, días y meses para lograr arrancar unas migajas a un sistema económico que refleja las prioridades políticas del poder. Digo migajas de acuerdo a las cifras:

- Presupuesto Nacional 2009
\$140.5 billones.
- Presupuesto Ministerio de Defensa:
\$ 21 billones, 900 mil millones
- Presupuesto Ministerio de Cultura:
\$ 163.400 millones de pesos

La cultura tiene el 0.1177% del presupuesto nacional, para 32 departamentos y 44 millones de habitantes.

Un helicóptero dispara 300 balas por minuto a 7 dólares cada bala, son 2.100 dólares por minuto, lo que significa al cambio de hoy \$ 4.767.000 pesos por minuto.

Recuerdo un planteamiento que han hecho funcionarios locales y nacionales del estado, cuestionando la relación “costo beneficio” en actividades culturales de la ciudad y el país: “Si todo lo que gira alrededor del arte y la cultura es el verdadero país, es la construcción de nuestra identidad, de nuestra dignidad; si es el espacio de la alegría creativa colectiva, es el alma de la ciudad y la nación, es la posibilidad de que seamos un pueblo beligerante, inteligente, con referentes históricos y de identidad. Es necesario repensar los presupuestos y las políticas públicas para la cultura”. Sin embargo, ese no es el interés estatal, para ellos es preferible que seamos una manada de analfabetos funcionales que camina cada día entre la televisión y los centros comerciales, alimentado la estabilidad de la anodina e inútil sociedad de consumo.

La cultura tiene el 0.1177% del presupuesto nacional, para 32 departamentos y 44 millones de habitantes

Tenemos derecho a exigir colectivamente un presupuesto digno para el arte y la cultura

A pesar de que hoy se habla de industria cultural, los beneficios del arte y la cultura en la sociedad nunca se podrían calcular en dinero. No alcanzaría ningún presupuesto para pagar tantos beneficios. Contrariamente, el tráfico de armas, la guerra y lo que hoy se llama seguridad democrática, ni es democracia, ni es seguridad, ni es identidad, ni es dignidad, ni es alegría colectiva; es un negocio multinacional disfrazado de progreso en los medios de comunicación, de democracia, de defensa de las instituciones, de soberanía, por un poder que recibe comisión en dólares y euros, mientras mantiene a la población en una superficialidad pasmosa, en una desinformación total. Es el lado opuesto de lo que pasa con la vida en el arte y la cultura.

He allí la diferencia de presupuestos de la cultura y la guerra, he allí la relación costo beneficio en una sociedad, he allí la privatización del pensamiento y el ocultamiento de la realidad por los medios de comunicación.

El movimiento cultural y artístico no puede aceptar, que siendo el presupuesto de cultura una milésima parte del presupuesto nacional, y del presupuesto del Ministerio de Defensa, tengamos que aprender a convertirnos en mercancía, a vender y a comprar, e incluso a sobornar y a serruchar, para lograr una migaja para la creación y el arte, que cuesta en dinero lo que cuesta una granada, una metralleta, dos chalecos antibalas, o una hora de vuelo en helicóptero.

Tenemos derecho a exigir colectivamente un presupuesto digno para el arte y la cultura y una gestión cultural encaminada a la búsqueda de autonomía en nuestras creaciones artísticas, en nuestros productos, en la inversión

al laboratorio creativo, a que se garanticen los procesos que exige el rigor de la creación artística, la formación, la técnica, para realmente agenciar desarrollos culturales propios de acuerdo a nuestros contextos sociales.

Tiene remedio la indigestión

Por todo esto lo más urgente es una autogestión que debemos emprender y consolidar todos los que estamos en la cultura y el arte. La creación de un movimiento donde quepamos todos y dejemos la soledad que nos caracteriza, para que no nos den limosnas individualmente sino que existamos como colectivo y luchemos juntos por nuestra dignidad, por nuestra autonomía creativa. Porque no debemos pelearnos por migajas, pero si en cambio debemos movilizarnos para quitarle presupuesto a la guerra y a la burocracia, con el propósito de que los dineros públicos, los que pagamos todos con los impuestos, se destinen para la educación y la cultura. Es posible pensarnos un movimiento, partiendo de tres aspectos que nos unen y son el deseo de todo artista y creativo en su práctica diaria:

1. Crear
2. Proyectar la creación
3. Vivir dignamente de lo que se ha creado.

Por la **creación** pasa la formación, las características individuales o de grupo, la posición política, la visión del país y del mundo, las búsquedas estéticas propias de cada uno, la ética, los intereses personales, la investigación, la prueba, el ensayo, la búsqueda



da constante y la posibilidad de vivir esos procesos, de tener el tiempo y los recursos económicos y técnicos para hacerlo, de tener el derecho a crear libremente y no tener que producir mercancías para subsistir.

Por la **proyección** pasa una urgente relación de la obra creada, cualquiera que sea, con el contexto social en todas sus esferas. Una canción, una escena, un poema, un cuadro, existen en la medida en que se relacionan con un público y el público es toda la ciudad, todos los sectores sociales, y los escenarios también deben ser todos los espacios posibles.

Hay una necesidad real de que la población más marginada, el 70% del país, tenga acceso a la diversión del arte, al pensamiento universal que proporciona la cultura, a tener referentes distintos a los medios de comunicación y es un gran público para todas las manifestaciones artísticas y las diversas creaciones humanas.

Viéndolo dentro del mundo del mercado, es una gran oportunidad de proyección, de movilización, pero debe ser financiada por el estado, porque así le corresponde; así como se financia la guerra. Más aún, cuando sabemos que la realidad de nuestro país está atravesada por un mayoritario porcentaje de población margina-

da, desprovista de recursos materiales, donde las necesidades primarias no se satisfacen y toda la energía y el tiempo se va en el rebusque alimenticio y teniendo muy poco espacio para pensar en sí mismo. Por eso allí proliferan las iglesias de todo tipo, que son industrias religiosas y saben producir dinero, quitándole sin ningún escrúpulo el recurso al necesitado. No podemos plantearnos lo mismo en el arte y la cultura, nuestro problema va más allá de ser mercancía o de quitarle el diezmo a la miseria en nombre del arte. La cultura y el arte son el alma de los pueblos, su mundo interior, su pensamiento y merecen otro tratamiento diferente al de mercancía y merecen un verdadero y real presupuesto, que de existir, dejarían la guerra sin piso, y por tanto sus demandas.

Miami, no. Para una vida digna son suficientes la casa, el alimento. Para una vida digna, no se necesitan las extravagancias, ni las mansiones de la farándula, pero en cambio si se requiere de una seguridad social y de unas condiciones básicas para la creación, que es lo mínimo y lo justo para todo ser humano. No son las necesidades consumistas que cada día crea el mercado en todos los medios de comunicación, son cosas más simples como garantizar el comer bien y el dormir bien, que

Hay una necesidad real de que la población más marginada, el 70% del país, tenga acceso a la diversión del arte



**Una gestión
colectiva,
universal,
que vaya
más allá de
intereses
pequeños
particulares y
sea parte de
los procesos
sociales**

le son esquivas no sólo a los artistas sino a la gran mayoría de la población en la perversidad de este sistema.

Es urgente pues que busquemos acuerdos entre todos los que vivimos creando y reinventando, el arte y la cultura, que busquemos maneras propias de encontrarnos y comencemos a hacer gestión como el movimiento que ya somos en la sociedad y que siempre hemos sido.

Una gestión colectiva, universal, que vaya más allá de intereses pequeños particulares y sea parte de los procesos sociales. Una gestión que pase por nuestra búsqueda como seres humanos —en este caso caleños— pero también colombianos y universales, ciudadanos del mundo, que corresponda a un movimiento cultural y artístico de toda la ciudad, de unirnos en torno a nuestros sueños, de buscar juntos en nuestra diversidad creativa y de pensamiento: la ciudad que queremos, el país que soñamos, el mundo que deseamos.

Una gestión colectiva que consiga tener acceso a los medios masivos de comunicación, que no son masivos porque son privados y son hoy los que moldean el pensamiento de la población, negando su diversidad, su cultura y definiendo un pensamiento nacional que no pasa por la historia real sino por el engaño, la frivolidad y el consumo barato.

Las directrices multinacionales del mercado y el dinero, son la más grande agresión a nuestra soberanía, a nuestra búsqueda cultural, a nuestra relación como latinoamericanos.

Hoy la gestión cultural no puede hacerse para ser como ellos, para imitar lo que hace el llamado primer mundo, porque entre otras, conceptos como el de desarrollo y modernidad deben ser cuestionados, ya que no consideran una relación seria con la naturaleza, y América Latina tiene una naturaleza que le permitiría ser autónoma en agua, oxígeno, alimentos y en encontrar su propio desarrollo cultural, que pasa por la identidad, la dignidad. No tiene que ver con el mercado, con traducir la expresión humana libre y creativa a dinero o al mundo de las finanzas.

Como inversión, la cultura y el arte dinamizan la vida y no producen los “daños colaterales” que genera la guerra, los millones de hectáreas sembradas de monocultivos o la venta de la farándula como cultura, aspectos que justifica el poder mundial, de la manera más impune y vergonzosa. Es hora de ser como nosotros, de organizar colectivamente esa búsqueda, que corresponde a toda América Latina.



Cuento original de

ANTÓN CHÉJOV

Libreto teatral de

MANUEL JOSÉ SIERRA¹

La hija de la modista

PERSONAJES: Polinka y Nicolás

NICOLÁS: ¡Medias de hilo de Escocia, de algodón, de seda!... ¡Encajes! ¡De algodón y de seda!... ¡Encajes de algodón! ¡Orientales, ingleses, de Valenciennes, de crochet, torchón!... ¡Encajes de seda! ¡Rococós, soustachés, cambrés!... (*a Polinka que llega*) ¡Pelagia Sergeyevna, muy buenas! Tenga usted la bondad...

POLINKA: ¡Ah, buenas tardes! Vengo otra vez...

NICOLÁS: Sí... ¿y qué quiere?...

POLINKA: (*Vacila*) Deme algún agremán.

NICOLÁS: ¿Para qué lo quiere usted?

POLINKA: Para un prendedor, para la espalda... Pero vea, es para toda la garniture.

NICOLÁS: Enseguida.

POLINKA: ¿Y éste cuánto vale?

NICOLÁS: Ese vale un rublo.

POLINKA: ¡Un rublo!...

NICOLÁS: ¡Por Dios, un rublo no es nada del otro mundo! Este agremán es francés, de

ocho líneas... o si usted quiere, tenemos de otra clase... ¡el otro no cuesta sino cuarenta y cinco copecas la vara, pero es otra calidad! Fíjese bien.

POLINKA: Me hace falta también azabache con botones de agremán. (*Mira a Nicolás y suspira*) ¿Y no tiene borlas de azabache de este color?

NICOLÁS: (*Suspira*) Sí tengo.

POLINKA: ¿Por qué se fue usted el jueves tan temprano de la casa de nosotros, Nicolás Timofeich?

NICOLÁS: ¡Hum!...Qué raro que usted se diera cuenta. Estaba usted tan entusiasmada con su señor estudiante, que... ¡Es muy raro que se fijara usted!

POLINKA: Me hacen falta todavía los encajes de azabache.

NICOLÁS: ¿Cuáles quiere? Los encajes de azabache para el tul quedan muy bonitos; son el adorno más de moda.

POLINKA: ¿A cómo son?

1. Escritor y director de teatro. Docente de la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura



NICOLÁS: Hay negros, desde ochenta copecas, y los de color son a dos rublos con cincuenta... No iré ya más a su casa, Polinka.

POLINKA: ¿Por qué?

NICOLÁS: ¿Que por qué? Pues muy sencillo. Usted misma debe saberlo. ¿Para qué me voy a atormentar? ¿Usted cree que me agrada ver a ese estudiante, fingiendo al lado suyo?... Yo lo he visto todo y lo entiendo todo. Desde el otoño él le viene haciendo la corte, y casi todos los días sale a paseo con usted, y cuando está en su casa clava usted sus ojos en él como si viera un ángel; pues bueno, ¡está bien!...

POLINKA: ¡Hay!... ¡Me hacen falta plumas!...

NICOLÁS: Está muy bien. ¿Qué necesidad tengo, pues, de ir por su casa? Yo tengo mi amor propio. A todos no les gusta ser la quinta rueda del carro. ¿Qué más me pedía usted?

POLINKA: Mamá me ha hecho muchos encargos, pero se me han olvidado. ¡Ah...ya! ¡Me hacen falta plumas!

NICOLÁS: ¿Qué clase de plumas quiere?

POLINKA: Deme de las mejores que tenga: de las que se usan ahora.

NICOLÁS: Las que más se usan son las de pájaro. Y el color que está más de moda es este combinado de morado y amarillo. Tengo bastante surtido... No sé hasta dónde va a llegar toda esta historia: ¡yo no entiendo nada! Ahora usted está enamorada, pero ¿en qué va a parar todo esto? ¿Se figura usted que se va a casar con él? ¡Mire, qué equivocada está usted en

eso! A los estudiantes les está prohibido casarse, y además, ¿es que acaso él va por su casa con buenos fines? ¡Vea! Todos esos estudiantes ni siquiera nos consideran personas. Entran en la casa de un vendedor, o a la casa de una modista, nada más por burlarse, porque nosotros no sabemos igual que ellos. Si van a una fiesta en la casa de uno, es sólo por emborracharse. ¡Y no tienen ningún reparo en aprovecharse!... Bueno, ¿Qué plumas va a llevar usted? Si él anda detrás suyo haciéndose el enamorado, usted ya debe saber sus intenciones... Cuando sea médico, o abogado, va a decir: “¡Ah, qué muchacha más buena tuve de novia!” No tenga cuidado usted; también en este momento estará dándose entre sus compañeros, envane ciéndose de tener a su disposición una modistilla buenísima... ¿Qué plumas va a llevar entonces?...

POLINKA: No, ya no me voy a llevar las plumas. Que venga mamá y compre las que quiera, no sea que yo me equivoque... Mejor deme seis varas de galón del de cuarenta copecas la vara, y unos botones blancos... de los fuertes. (*Pasándose un pañuelo por los ojos*) Que no se me olviden los botones para el capote...

NICOLÁS: ¿De qué clase los quiere?

POLINKA: (*Llorando en silencio*) Estamos haciendo un capote para la mujer de un comerciante... Así, deme de esos llamativos...

NICOLÁS: Sí, si son para la mujer de un comerciante, hacen falta de los colores más chillones. Hay de varios colores: azules, rojos, dorados. Los clientes de gusto más refinado, los compran de negro mate con un redondel brillante. Lo que



no entiendo es cómo usted misma no se da cuenta... ¿En qué van a parar esos... paseos?

POLINKA: Ni yo misma sé... ni yo misma sé, Nicolás Timofeich, lo que me está pasando. *(Llora agitada)*

NICOLÁS: *(A alguien del público)* ¡Tenemos jerseys de varias clases!... ¡Jerseys lisos, sous-tachés, con azabache! ¡De la clase que usted prefiera! ¿Busca un jersey que no tenga costuras? ¿O uno que esté todo tejido...? *(a Polinka)* Haga como si estuviera escogiendo algo. ¡Cómo está usted de pálida, parece una enferma, está toda descompuesta! Ese estudiante la dejará. Y si al fin se casa con usted algún día, no será por amor, sino por hambre... Les sacará los pocos centavos que su familia tiene, y luego se avergonzará de usted. Nunca la presentará a sus amigos, porque usted no es estudiada. ¿Acaso usted va a poder entrar en la sociedad de médicos, de los abogados, de los doctores?...

POLINKA: ¡Nicolás Timofeich! ¡No más!...

NICOLÁS: *(Al público)* ¡Jerseys lisos, sous-tachés, con azabache! ¡Cintas con nicó, otomán con satín, satín con moaré!

POLINKA: Nicolás..., que no se me olvide; Olía me dijo que le escogiera un corsé.

NICOLÁS: ¡Tiene toda la cara llena de lágrimas! ¿Por qué me tiene que pasar esto? Escoga el corsé y tápese de la gente, no está bien que la vean así. ¿Qué corsé va a llevar usted? ¡Enjúguese esas lágrimas!...

POLINKA: Deme usted... Deme usted uno de cuarenta y ocho centímetros. Pero me lo

pidió doble, con forro... con ballenas legítimas... Necesito hablar con usted Nicolás Timofeich...

NICOLÁS: ¿Hablar de qué? No tenemos de qué hablar.

POLINKA: Usted es el único... que me quiere y, fuera de usted, no tengo a nadie con quién hablar.

NICOLÁS: Esto no es ni caña ni hueso, sino legítima ballena... ¿No va a ir usted hoy de paseo con él?

POLINKA: Sí...

NICOLÁS: Entonces no tenemos de qué hablar nada. ¿Acaso no está usted enamorada?

POLINKA: ¡Sí!... Sí...

NICOLÁS: ¿Qué conversaciones puede haber entonces entre nosotros? Sobran conversaciones... ¡Viene gente! Enjúguese esas lágrimas y se acabó. ¡Viene gente!... Yo... yo no quiero nada... *(a alguien del público)* ¿No quiere usted un buen elástico para ligas? Es un elástico que deja circular la sangre y está recomendado por los médicos... ¡Cállese que viene más gente! *(va subiendo la voz a medida que aumenta el llanto de Polinka)* ¡Hay encajes de toda clase! ¡De algodón y de seda! ¡Encajes de algodón! ¡Orientales, ingleses, de Valenciennes, de crochet, torchón! ¡Encajes de seda! ¡Rococós, sous-tachés, cambrés!... ¡Por amor de Dios, tráguese esas lágrimas! ¡Mire la gente!... ¡Españoles, rococós, sous-tachés, cambrés! ¡Medias de hilo de Escocia, de algodón, de seda!

FIN



MIGUEL M. RAMÍREZ A.

Egresado Escuela de Teatro
del IPC, año 1983

Recua

Me parece espantoso que nuestros cuerpos desmembrados, los empaquen en costales de fique y los carguen en mulas.

Ningún arriero quiso hacerse cargo de aquella tétrica, que empezó a bajar hacia el pueblo lentamente, goteando nuestra sangre sobre el camino polvoriento.

Mientras avanzaban, las mulas mordían la hierba de las orillas del camino y un pájaro sin nombre cantaba.

La recua llegó al pueblo y por un desconocido mandato, se plantó frente a la puerta del cementerio. Allí se detuvo. Las mulas parpadeaban y movían sus colas espantando las moscas que zumbaban.

Una mujer anciana, desde la puerta de su casa frontera, echó de ver la infame carga.

Después de gritos espantados, lágrimas y exclamaciones dolidas de la gente, el sepulturero introdujo uno a uno los costales en el cementerio. Allí dentro, desempacó nuestros cuerpos desmembrados, regándolos sobre el piso de ladrillo crudo. Llegaron las autoridades y en concilio breve, decidieron cavar una fosa común, y sepultar nuestros pedazos.

Me parece espantoso no poder encontrar mis manos, las mismas con las que escribía poemas. Me parece espantoso no encontrar mis piernas, ahora que tengo tanto por andar.

Me parece espantoso resucitar y no estar presentable.

Exhumación

Me morí en el páramo,
apenas me di cuenta del balazo en mi cabeza.
Mi mueca helada interpreta un chiste espantoso.

A duras penas pude llevar hacia mi rostro los brazos,
en vano intento de evitar el estropicio.

Se que los cadáveres avergüenzan.

Me morí entre neblina y silencio,
entre destellos de luna sobre la laguna gélida,
me morí con otros, los mismos que se apilan
junto a mí.

Ofrezco disculpas por si en los días venideros,
mi carne podrida perfuma de muerte,
la fina corbata del fiscal exhumador.

Nubes

Dragones y elefantes a la carrera hacia el horizonte curvo,
estampida de búfalos sobre las praderas cóncavas del cielo,
homenaje ecuestre a los héroes del firmamento,
algodones benditos desde lo alto,
para cura del ojo herido por la sal y la canícula.


WILLIAM ALFONSO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ¹

Profesor Escuela de Artes Plásticas
del Instituto Popular de Cultura

Conjura

Ha prometido indolente,
indomable este ocaso
harto del sol caer repentino
en llanto feroz
sobre el verde lienzo
salpicado de chozas
sobre la urbe vecina
de afanes vencida.

Y un cristo sin alma
vestido de estuco
con mirada de siglos
sonríe sin temor

Promete la tarde
revelarme un dolor
las pisadas ligeras
las sombras perdidas,
el charco, el murmullo
la complicidad rota
el amigo hipócrita
conjuran alevés
inmaculada traición.

Los muertos amados

Los muertos de los seres
de los seres amados
nos dicen hasta donde es genuino el dolor
se llenan de flores
como huertos abonados
de póstumas lisonjas de plegarias y amor

A los muertos de los seres,
de los seres llorados
no los mojan las lágrimas
vivas, de los que aman

¿A dónde llega el llanto
que pretende tardío
detener a los que amamos?
¿A dónde los seres
de los muertos llorados?

Los muertos de los seres
de los seres amados
esperan sonrientes,
de la tierra su arrullo
mientras, como plumas
sus almas doradas
se elevan al sol.

1. Por errores de edición, en el segundo número de la revista "Páginas de Cultura", fueron publicadas las poesías "A veces" y "Cuando me odias", a nombre de William Rodríguez Sánchez. Corregimos dicha información, ya que la autoría de ambos poemas son del profesor William Alfonso Rodríguez Hernández, a quien damos excusas por la imprecisión.



WILLIAM ALFONSO

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ

Profesor Escuela de Artes Plásticas
del Instituto Popular de Cultura

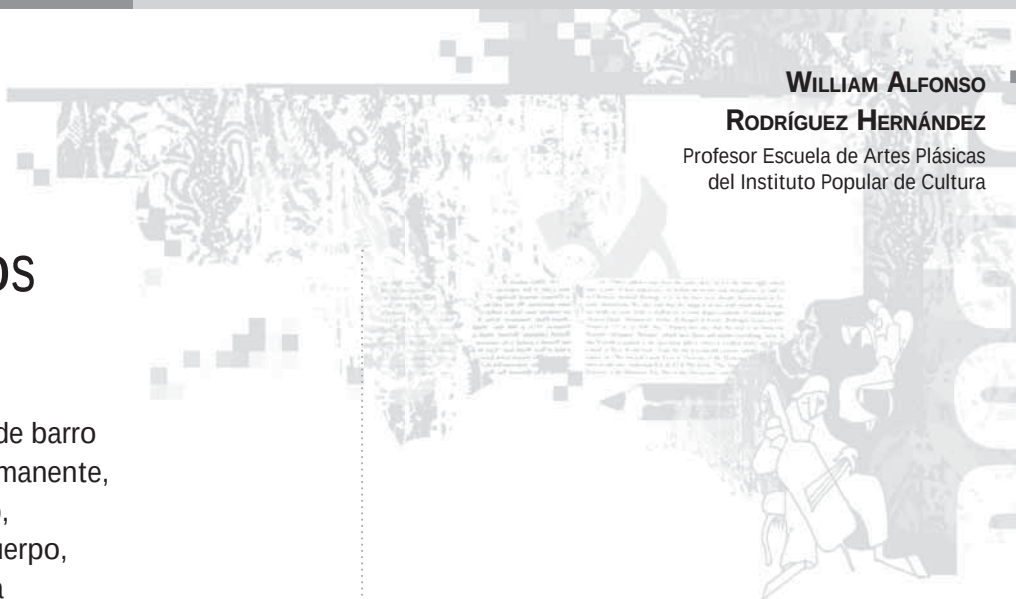
A cántaros de barro

Me duele a cántaros de barro
tu breve perfume permanente,
tu anhelo desgastado,
tus palomas sin mi cuerpo,
mi libertad apuñalada
que pretendes que agradezca.

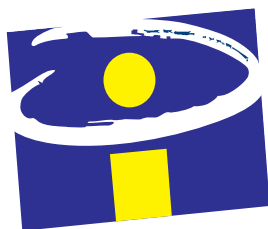
Me duele tu retrato inefable
que al tiempo no sonrío
se burla
y que es abrazo de dos nubes
sin trueno, sin relámpago
me duele que me duela su alegría
sus causas ignoradas
su carcajada de dos caras.

Me duele con dolor de muerte nueva
que seas grito cotidiano
y mi fantasma ni siquiera levemente
asome el umbral de tu memoria.

Me dueles hace tanto que no creo
que sea dolor sino síquica porfía
este mórbido pasaje estacionario
levantado en el centro de mi cráneo
a traición mientras soñaba que vivía.



PÁGINAS DE CULTURA



**INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA**

Instituto Popular de Cultura Cali
Calle 4 No. 27-140 barrio San Fernando
Teléfono: 5141773 - 5141783
equipoeditorialipc@yahoo.es