

Año 3 - Número 5 • Diciembre de 2010

PÁGINAS DE CULTURA

INCLUYE CD MUSICAL

ISSN 2027-3789



▶ **TRADICIÓN Y
CONTEMPORANEIDAD
EN LAS ARTES**

José Luis Grosso

▶ **FORMACIÓN DE CIUDAD,
TRAYECTOS NACIONALES Y
CIUDADANÍAS POPULARES**

Jesús Darío González Bolaños

▶ **ZONA DE GRAFFITI**

Jouseth Vásquez y
Carolina Perdomo Lozano



Contenido



- 3** **Editorial**
Comité Editorial



- 5** **Presentación**
Comité Editorial



- 8** **Tradición y contemporaneidad en las artes:
Semiopraxis populares en oblicuo**
José Luis Grosso



- 29** **El papel del investigador-gestor en la cultura**
Giovanna Carvajal Barrios



- 34** **Identidades en las músicas de Jerónimo Velasco González**
León Darío Montoya Montoya



- 38** **Formación de ciudad, trayectos nacionales
y ciudadanías populares**
Jesús Darío González Bolaños



- 55**  **SEPARATA LITERARIA**
Harold Pardey



- 57**  **SEPARATA VISUAL**
Rubén Darío Gómez



- 61**  **SEPARATA MUSICAL**
"MEMORIAS MUSICALES DEL PACÍFICO COLOMBIANO"
Jesús Antonio Mosquera Rada



- 67** **Del patrimonio cultural al patrimonio relacional
Una mirada desde el Instituto Popular de Cultura de Cali**
Eliana Ivet Toro Carmona



- 82** **Zona de graffiti**
Jouseth Vásquez y Carolina Perdomo Lozano



- 95** **"La cara del santo es la que hace el milagro"**
Una expresión de la religiosidad afropacífica
Alexánder Ortiz Prado



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

**Grupo de Investigación
PIRKA: Políticas, Culturas
y Artes de Hacer**

COORDINACIÓN EDITORIAL

Eliana Ivet Toro Carmona

PÁGINAS DE CULTURA

Año 3 • Número 5 • ISSN: 2027-3789

Diciembre de 2010, Edición de 500 ejemplares

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

Correspondencia:

Instituto Popular de Cultura Cali

Calle 4 No. 27-140 barrio San Fernando

Teléfonos: 514 1773 (83) Cali-Colombia

e-mail: investigaciones.ipc@cali.gov.co

página web: www.grupodeinvestigacionpirka.org

www.cali.gov/ipc

IMÁGENES: LUISÍN GARAY y RUBÉN DARÍO GÓMEZ

FOTOGRAFÍAS: ARCHIVO IPC, CARNAVAL CREA 2010 Y LAS SUMINISTRADAS POR CADA AUTOR EN SU ARTÍCULO.

DISEÑO E IMPRESIÓN: El Bando Creativo

Editorial



Pensar, reflexionar y problematizar las artes populares desde distintos ángulos y perspectivas ha sido una apuesta central de la Revista "Páginas de Cultura", asumiendo que las artes son ante todo formas, maneras particulares pero a su vez colectivas de enunciar, expresar y construir el mundo, en medio de estilos, entonaciones, sonoridades, estéticas e inventivas que trascienden el formato convencional de lo dado, y que se recrean en medio de las múltiples espacialidades y temporalidades que configuran nuestras culturas.

Dichas re-creaciones se constituyen a sí mismas en lenguajes profundos, en vehículos que nos conectan con nuestra propia existencia, aquella que se ha hecho atada a la tierra pisada y pasada, atravesándonos corporalmente, pero sobre todo obligándonos a sentir y di-sentir con los otros. Lo popular en este caso no es meramente un calificativo de lugares comunes, que se remite a los gustos de los "pobres" o al "folklore del pueblo", sino que más allá del estereotipo de condición social y de masa, al que nos han acostumbrado los ilustrados modernos del siglo XX, lo popular en las artes es el sentido mismo de su existencia, es el lugar de fisura, de quiebre, el escenario de la lucha simbólica en el que se hace presente un sentido profundamente político, que le otorga valor social y artístico al ejercicio colectivo del estar y producir juntos, más allá de la exaltación del virtuosismo, para arrojarse a la arena de un hacer colectivo creador de sus propias reglas, al margen de los cánones de academias y conservatorios

que suponen formas estereotipadas para producir, calificar y clasificar en las artes.

Es imposible circunscribir las artes populares a categorías temáticas o a ámbitos disciplinares como la plástica, el teatro, la danza o la música. Porque sencillamente estaríamos incurriendo en una tipificación que reedita la colonización en la que siempre hemos vivido, nombrando sólo lo comprensible y asible, a la luz

de parámetros que se sustentan sobre las vanguardias y prototipos de las Bellas Artes. En otras palabras, las artes populares están más acá, más allá, por encima y por debajo de lo que nombramos como música o danza. Es decir, están en medio de corp-oralidades que son en sí mismas ritual, en las que las sonoridades tienen otro registro, otro uso, y los cuerpos en medio de su expresividad transgreden cualquier tipo de coreografía, se mueven para sí y no para el otro expectante.

Mantenemos en esta edición la apuesta por reconocer los esfuerzos, las búsquedas y trayectorias que surgen del mundo popular urbano, y que se apalaban desde distintos códigos y lenguajes, en medio de múltiples preguntas por nuestro estar latinoamericano; un estar que se ha configurado en medio de los borramientos y las resistencias, pero que gesta en el cotidiano otros sentidos y percepciones de mundo, recordándonos que de nuestra tierra brota savia, por más árida que en ocasiones parezca.

Nos arrojamamos, pues, desde distintas grafías y entonaciones, a auscultar las artes populares en la construcción de nuestras ciudades, en medio de una realidad de colores que hacen memoria de sonoridades y ritmos que en el día a día se transforman.



Presentación



Instalados en la pregunta de cómo se construyen nuestras ciudades desde el mundo popular urbano y desde las artes de hacer del cotidiano, se presenta en esta 5^{ta}. edición de la Revista "Páginas de Cultura" una variedad de artículos y textos que, en medio de sus propios estilos, estéticas y caligrafías, nos regalan a manera de esquelas otras imágenes y miradas del mundo que habitamos. Se superponen aquí códigos y lenguajes que nos transportan a la experiencia propia de nuestro hacer, sentir y estar.

Son en total diez (10) textos: siete (7) artículos, una (1) narrativa literaria, una (1) muestra plástica y un (1) relato musical que reseña las 16 piezas presentes en el CD que acompaña la publicación.

El primer bloque de la revista inicia con el profesor José Luis Grosso, Director del Grupo de Investigación PIRKA, grupo con el cual se coedita esta publicación. El autor nos plantea reflexiones y problematizaciones en torno al tema de los paradigmas y las matrices de conocimiento desde las cuales se ha pensado el Arte y las artes. Se establecen aquí diferenciaciones sustanciales entre un Arte en mayúscula, indicativo de erudición, virtuosismo y unicidad, frente a las artes en minúscula, como expresión de lo incomprensible, de las estéticas plurales y de la *semiopraxis de lo tenebroso*. En este artículo se nos invita a descentrarnos del espacio-tiempo lineal que nos ha colonizado, para arrojarnos a otras espacialidades, que son negación y resistencia al formato hegemónico enquistado en nuestra cultura. Con este artículo José Luis Grosso inauguró, en el año 2009, las discusiones del Seminario de Investigación en Artes que se realizó en el Instituto Popular de Cultura.

El segundo artículo está escrito por la profesora Giovanna Carvajal, quien se pregunta por las políticas culturales, por las relaciones entre política y cultura y por el papel del investigador-gestor en la misma. Posteriormente el profesor León Darío Montoya, docente de la Universidad del Valle y del Insti-



tuto Popular de Cultura, nos presenta las músicas y el contexto cultural y artístico de la Colombia de la primera mitad del siglo XX, a través del compositor vallecaucano Jerónimo Velasco. Este artículo es producto de la publicación "Jerónimo Velasco y su Música", editado por la Universidad del Valle en el primer semestre del presente año.

Finaliza este primer bloque de artículos Jesús Darío González Bolaños, integrante del grupo PIRKA, quien se pregunta por la formación de nuestras ciudades latinoamericanas desde los trayectos populares, reflexionando en torno a la emergencia de otras políticas en la ciudad, aquellas que están arraigadas en la lucha cotidiana y que habitan memorias anidadas en múltiples travesías y desplazamientos vitales.

En la sección intermedia de la revista aparece la separata literaria, con una narrativa evocadora de una estética y poética transgresora. Harold Pardey Becerra, "Zudaca", como él mismo se hace llamar, en medio de un lenguaje irreverente y extasiado, rompe de todos los esquemas y formatos lingüísticamente

correctos, rinde tributo al poeta Fernando Calero de la Pava, y con él a toda una generación caicediana, que más allá de la literatura pervive en los cuerpos y en la memoria colectiva de lo que la "ciudad" a veces pretende silenciar y borrar.

Se inaugura en esta 5^{ta}. edición una separata visual, en la que se presenta la producción artística de Rubén Darío Gómez, "Bencho", estudiante de artes plásticas del Instituto Popular de Cultura. Rubén nos presenta su trabajo "ser hu-rbano", en el que a través de la serie pictórica: i) cuerpos y ciudad, ii) nichos, iii) parejas, plasma con su pincel y desde su sensibilidad *"las relaciones que se generan entre el colectivo y la ciudad (...), una relación que supera la tranquilidad, la pasividad y el carácter individual del hombre... para sobrecargarlo de elementos, de ruidos, de acciones, de agresiones"*.

Del lenguaje gráfico transitamos al lenguaje sonoro, con la separata "Memorias Musicales del Pacífico Colombiano", a cargo del docente Jesús Antonio Mosquera, quien nos presenta, a partir de 14 piezas, una memoria musical de un Pacífico que no conoce fronteras, pero que



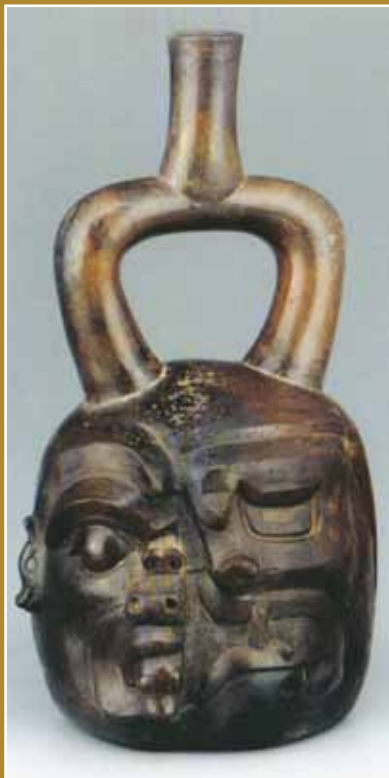
sí produce muchas sensibilidades, corporalidades y sonoridades que se desplazan, como lluvia y ventisca, al estar de nuestra urbe, mostrándonos una Cali con olor y sabor a negro.

Posterior a la sección de las separatas se desarrolla un segundo bloque de cuatro (4) artículos, que inicia con el texto "Del Patrimonio cultural al Patrimonio relacional", escrito por Eliana Ivet Toro Carmona, apoyo profesional al Departamento de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura y coordinadora del equipo editorial de esta revista. En este trabajo se problematiza la noción de patrimonio cultural, para reconocer y comprender las subjetivaciones, usos y apropiaciones disímiles que se configuran socialmente, en el devenir histórico, en medio de la disputa y la lucha simbólica intercultural de nuestros contextos poscoloniales.

Posteriormente se presenta "Zona de Graffiti", escrito por Jouseth Vásquez y Carolina Perdomo Lozano, ambas integrantes del equipo coordinador de la estrategia "Ciudad, Artes y Educación", proceso que se desarrolla desde el Instituto

Popular de Cultura en convenio con la Secretaría de Educación Municipal. En este artículo, se presenta el graffiti, como una herramienta diagnóstica implementada en las Instituciones Educativas Públicas, con el objeto de auscultar las problemáticas y conflictos que están presentes en la vida escolar. En el relato se describen y analizan los graffitis elaborados, permitiéndonos evidenciar que el conflicto está instalado en una lucha simbólica que es intercultural e intergeneracional, más allá de la apariencia, de nuestra concepción adultocéntrica, de lo que se dice y de lo que se calla.

Finalmente Alexander Ortiz Prado, en "La cara del santo es la que hace el milagro", nos muestra una religiosidad afropacífica que se configuró transgrediendo la religiosidad cristiana, proveniente de la colonización española. El documento se sumerge en las creencias y festividades religiosas afrodescendientes, para mostrarnos los sentidos, percepciones y recreaciones del mundo de estas comunidades.



Cultura Cupisnique (años 1000 – 200 a.C.)

JOSÉ LUIS GROSSO

Grupo de Investigación PIRKA
-Políticas, Culturas y Artes de Hacer.
Doctorado en Ciencias Humanas. Línea
de Investigación Semiopraxis y Discurso
de los Cuerpos. Universidad Nacional de
Catamarca Argentina. jolugros@gmail.com

Tradición y contemporaneidad en las artes:

Semiopraxis populares en oblicuo¹

En la ola se ve la voz del agua.
Cambray (Rubén Darío Guerrero) *Poemas cortos*, 6. En *Búmeran*.
Santiago de Cali, 2009. p. 36.

Las artes populares exceden los límites hegemónicos trazados para la "tradición", para la "contemporaneidad", para la "modernidad". Las músicas y otras narrativas, como los relatos, más allá de sus formas canónicas consagradas por la academia, la industria cultural y el régimen oceánico del mercado-consumo, abren la tierra a la *semiopraxis de lo tenebroso*, donde *espacio-tiempos* otros agencian las *oblicuas* y dolientes luchas de lo posible, y renuevan la política. No voy a hablar de ayer, de hoy o de mañana, sino de lo que aún puja lo posible en las artes; de la esperanza.

Tradición

Las concepciones de la "tradición" son varias: corresponden a los movimientos que se quiera detener, conducir o potenciar. Desde una posición crítica que se confabula con las fuerzas populares, las tradiciones, siempre plurales, están en pugna entre sí, porque es en esas luchas que *hace-sentido* la *semiopraxis* en curso.

Raymond Williams señala que la "tradición" es una "fuerza activamente configurativa", un "medio de incorporación práctico" (Williams, 1997: 137). Toda "tradición" es selectiva, no recoge todo ni valora con los mismos énfasis todo. En el caso de una formación de poder, la organización social y cultural de aquella es "contemporánea del interés de la dominación de una clase específica", y las áreas de significación necesariamente descartadas deben ser reinterpretadas, diluidas o convertidas en formas acordes con la hegemonía habitual (138). Más allá de su racionalización consciente, positiva o negativa, tradicionalista o ilustrada, "el sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo: un proceso deliberadamente selectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo" (138). Por ello ha habido un gran interés en el

1. Este texto es resultado de investigación de la Línea *Semiopraxis y Discurso de los Cuerpos en contextos interculturales poscoloniales* del Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina; específicamente del *Proyecto de Investigación Mapas y mapeo de las configuraciones de la acción colectiva en sus luchas simbólicas*, Grupo de Investigación PIRKA -Políticas, Culturas y Artes de Hacer, Instituto de Educación y Pedagogía, Universidad del Valle, Instituto Popular de Cultura -IPC, Asesoría de Participación Ciudadana y Generación de Políticas Públicas, Alcaldía de Cali, Nodo Cali de la *Red Sur-Sur Patrimonio Cultural, Memorias Locales y Globalización*, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina; Universidad del Cauca, Colombia; Universidad del Valle, Colombia; Universidad del Magdalena, Colombia; University of Cape Town, South Africa. 2009-2011.

control hegemónico de la "tradición": ha sido uno de los botines fundamentales en las formaciones de poder occidental y una de las tecnologías a través de las cuales se ha creado un sentido único, lineal, irreversible, del "tiempo", en el que la formación hegemónica se instala y consagra en el "presente" que la "tradición" oficial inviste. Por eso resulta, dice Raymond Williams, que "gran parte de la obra más accesible e influyente de la contracultura sea histórica: la recuperación de áreas descartadas o el desagravio de las interpretaciones reductivas y selectivas" (138-139). El trabajo reductivo a la única tradición oficial encuentra en los quiebres, pliegues y zurcidos en los que integra y gobierna otras tradiciones su mayor destreza y su mayor defecto:

"Es en los puntos vitales de *conexión* en que se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro, donde una tradición selectiva es a la vez poderosa y vulnerable"; las "continuidades prácticas alternativas o en oposición" son recuperables y aún aprovechables en esa *conexión* viva, pues los privilegios e intereses selectivos, "materiales en esencia, pero a menudo ideales en su forma", pueden ser "reconocidos, demostrados y quebrados" (139).

Así, toda tradición está confrontando otras tradiciones, en luchas simbólicas por hacer valer los valores, saberes y *maneras de hacer* que cada una de ellas anima. Las *relaciones entre tradiciones* tienen su mayor relieve en las *relaciones interculturales*, cuando "la tradición" es confrontada por tradiciones diferenciales que asoman no sólo en "el tiempo" y "la historia", sino desde *espacio-tiempos* otros. Esto cuenta para toda "tradición", y por supuesto también para la de las artes. Las artes están en una *pugna entre tradiciones* que les

resultan *constitutivas*: es decir, siempre han estado allí, moviéndose, transformándose, metamorfoseando su pensar sensible.

Contemporaneidad

Y lo que decimos para la "tradición" debemos decirlo asimismo para la "contemporaneidad": la lógica cultural del capitalismo y sus formaciones políticas que lo han hecho posible en la geografía planetaria, los Estados-Nación, han diseñado espacios sociales dominados por la hegemonía de lo "nuevo", lo "moderno", lo "actual", lo "contemporáneo", como un "presente" simultáneo y universal en el que todo sucede y que sirve de rasero para determinar y juzgar lo que cuenta, lo vigente, lo que vale en términos del sentido orientado hacia el futuro, el "progreso", la superación evolutiva. Esta ideología de lo "contemporáneo" es la verdad más rotunda e impensada de nuestro sentido común en la era de la globalización, comunicacionalmente reificada. Y el concepto naturalizado de "evolución", que hace al sentido común científico, incluso ha invadido, a pesar de todos sus pruritos diferenciales, la temporalidad de las artes en Una Historia del Arte.

Así como el periódico, el telégrafo, el teléfono, luego la radio y la televisión, sirvieron para realizar la creencia de un tiempo único en el Estado-Nación, un "presente" insoslayable y vigilante, hoy la internet, la telefonía celular y la información de los medios "en vivo" materializan un único "presente", "en tiempo real". Sólo rompen esta unicidad del tiempo los incapturables recorridos de tiempos y ritmos que operan a contracorriente, esforzadamente, los relatos y las músicas. La colonización de la música debe aceptar una hegemonía efímera, en la que los lugares, cuerpos y movimientos que anima

Las artes populares exceden los límites hegemónicos trazados para la "tradición", para la "contemporaneidad", para la "modernidad".



2. En ese mismo texto, Benedict Anderson se refiere a la propagación planetaria no sólo del nacionalismo, sino también de una concepción estandarizada de "política" que refleja las prácticas diarias en la civilización industrial, que ha sustituido el "cosmos" por el "mundo" (Chatterjee, 2008: 115, citado).
3. Como señalo en uno de esos textos: "Este tramado de *relaciones interculturales*, de construcción hegemónica de los Estados-Nación, de creación de *ciudadanía* y de expansiones y re-configuraciones del *sensorium* (Benjamin, 1982) a través de las tecnologías de comunicación y sus redes constituyen lo que llamo *modernidad(es) social(es)*. Esta *modernidad social*, paradójicamente inaudita e invisible (que no coincide, por tanto, con la versión ilustrada, dominante, de "Modernidad", pero tampoco con el control y la este-reotipia de la comunicación, del consumo y de sus dinámicas culturales por el mercado global), es el agenciamiento de la "comunicación", de la "ciudadanía" y del "desarrollo" por parte de los movimientos sociales y las culturas *populares*, en un campo de acción que hace emerger la fenomenología histórica crítica que aquí propongo. Es este talante "fenomenológico" de la investigación lo que permite ligar el inframundo de la ciudad y de la *ciudadanía* con la diversificación expansiva de las *redes* como táctica *popular*" (Grosso, 2007: 130).

no pueden ser predeterminados. La aparente superficialidad y precariedad estética de la música se transforma, gracias a su omnipresencia social y su facilidad de reproducción, en andamiaje invisible de las circulaciones cotidianas, en mesetas de transfiguración. Los relatos abren performativamente caminos de exploración y repetición en la vida social, por donde se sube y se baja, se entra y sale, de unos estratos *interculturales* locales a otros, donde operan sus diversas *maneras de hacer* historia.

La migración urbana ha servido también a esos fines, como tecnología de transmutación "moderna" de la "población", y para ello se han habilitado las vías de transporte y se han perfeccionado en una revolución permanente los transportes, acelerando los desplazamientos, acortando tiempos y distancias (Virilio, 1996), desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, en un vértigo y alcances de expansión elíptica que no cesan, de los espacios rurales a las ciudades nacionales, de unos espacios nacionales a otros, de un continente a otro, del capitalismo de producción al capitalismo de consumo (Grosso, 2009a; 2009b).

El "espacio-tiempo homogéneo y vacío de la modernidad" (Chatterjee, 2008: 62), a través de la solidaridad, fraternidad y pertenencia a una Nación, configura "comunidades fantasmas", imaginadas, *construidas* (115, aquí Partha Chatterjee cita a Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons*, 1998), diferentes de las *comunidades constitutivas*². Escuchemos el régimen de esa "contemporaneidad" según Chatterjee:

"El tiempo homogéneo vacío es el tiempo del capitalismo. Dentro de su dominio, éste no contempla ninguna resistencia a su libre movilidad. Cuando encuentra un impedimento, lo interpreta

como un residuo precapitalista o premoderno. Tales resistencias al capitalismo —o a la modernidad— son interpretadas como remanentes de un pasado superado que sin embargo, por algún motivo, persiste. Al imaginar el capitalismo (o la modernidad) como un atributo propio de la contemporaneidad, esta perspectiva no sólo logra impugnar las resistencias que se le enfrentan como arcaicas y atrasadas: también garantiza al capitalismo y a la modernidad su triunfo final, al margen de las creencias y esperanzas contrarias que algunas personas pudieran tener, porque, a fin de cuentas, como todos saben, el tiempo no se detiene" (114).

Ese "espacio-tiempo homogéneo vacío es el (espacio-)tiempo utópico del capital" (Chatterjee, 2008: 115-116), pero convive con las "heterotopías" (Foucault) y la heterogeneidad y densidad de tiempos, sobre todo en contextos poscoloniales, que constituyen el "(espacio-) tiempo heterogéneo de la modernidad": frente /contra / en el espacio-tiempo vacío y homogéneo de la modernidad, el espacio-tiempo denso y heterogéneo de la modernidad (116). De un modo semejante, hablo de "*modernidad social*" como aquel filo en el que las *maneras, artes* y apropiaciones *populares-interculturales* articuladas por los Estados-Nación y conviventes con él, con sus vicios, mañas y deformidades, marca el "adentro" (por defecto) y el "afuera" (por exceso) por los que aquellas *matrices epistémico-prácticas* y campos de acción se inscriben y niegan el "ser modernos" (Grosso, 2004; 2007; 2009c; Latour, 1993)³. En todo caso, estos contextos *poscoloniales*, en América, Asia y África, son "*la mayoría del mundo moderno*" (116, énfasis en cursiva en el original). ¿Qué es, entonces, lo "contemporáneo"? ¿Quién lo decreta? ¿Desde qué hegemonía de los tiempos y de "el

tiempo"?⁴ Así como "la tradición" oculta el combate entre tradiciones, la "contemporaneidad" oculta los diversos *espacios-tiempos* en que vivimos. Y lo "contemporáneo" es lo "moderno": una sinonimia metonímica se desliza entre el "presente" nacional y mundial, la "contemporaneidad" de todos y la "modernidad" que nos polariza hacia los modelos de "ciudadanía", de "civilidad" y de vida a seguir y realizar. Son los "formatos modulares de sociedades nacionales modernas", dice Partha Chatterjee:

"Parece que la historia ya hubiese decretado que nosotros, en el mundo poscolonial, deberíamos ser solamente unos consumidores perpetuos de la modernidad. Europa y América (no Latina, ciertamente), los únicos sujetos verdaderos de la historia, habrían elaborado ya, en nuestro nombre, no sólo el guión de la Ilustración y la explotación colonial, sino también el de nuestra resistencia anticolonial. Y también el de nuestra miseria poscolonial. Incluso nuestras imaginaciones deben permanecer colonizadas para siempre" (Chatterjee, 2008: 92).

Pero en el nacionalismo anticolonial de Asia y África hay una "diferencia" respecto de los "formatos modulares conformadores de sociedades nacionales propagados por el Occidente moderno" (Chatterjee, 2008: 92). El nacionalismo anticolonial en la India antes de la lucha por el poder político, por ejemplo, dividió el mundo de las instituciones y de las prácticas sociales en dos campos: el material, exterior, y el espiritual, interior (93): así, el Estado colonial se mantuvo fuera del campo "interior" de la cultura nacional, y de ese modo la nación puede ser soberana aun cuando el Estado esté en manos del poder colonial (94). A esto coadyuvaba, paradójicamente, el hecho de que el Estado colonial no podía cumplir con las promesas del Estado moderno, ya que la "premisa de su poder era la

'regla de la diferencia colonial', es decir, la preservación de la particularidad del grupo dominante" (99), la diferencia entre gobernantes y gobernados (100). El mismo modelo tensa y pretende abarcar la sociedad nacional toda, pero lo hace necesariamente demarcando y excluyendo las mayorías, que no cumplen a cabalidad las condiciones y expectativas del modelo, y por tanto incluye excluyendo, y por eso no descansa de formatear, incentivar y masacar, es decir, colonizar y educar. Ése es el precio de lo "contemporáneo" y su "tradición"-de-tradiciones oficial.

Artes

El plural incomoda. No se trata de El Arte, sino de las *artes*. La autonomía del Arte no se lleva bien con estas *artes*, que no se sabe bien cuántas son, dónde comienzan y dónde terminan. Autonomizar el Arte ha sido una estrategia para circunscribirlo, delimitarlo y separarlo. Las *artes* merodean los entornos del Arte. Si la autonomía del Arte tuvo su expresión más explícita y potente en "el Arte por el Arte" (Bourdieu, 1995), las *artes* andan mezcladas y contaminadas con otras cosas de la vida, y 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 estas *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 pertenecen⁵.

En otro texto, *Constitutivo, Construido* (Grosso, 2009c), he contrapuesto diferentes maneras de relacionarse las Ciencias Sociales con los procesos sociales



4. Es notable cómo los periódicos refieren en primera plana a al "tiempo de hoy", lo "actual", desde sus mismos nombres hasta la micro-semiótica que los estructura línea por línea; de igual modo, los noticieros televisivos: todo indica y remarca con asentida (y sospechosa) insistencia que todos estamos en este super-asido "presente", ése que aquí se informa, uno para todos: el del "país", el del "mundo". "País" ("nación") y "mundo" son los moldes y los sellos de la formación política que unifica ese "presente", y con él se pretende unificarnos definitivamente a todos.
5. Una lectura que pretende posicionarse originalmente en la crítica es la de la "vanguardia situada" de María Gabriela Guembe (Guembe, 2007), pero queda presa y renueva (como límites, amenazas y temores) aquello mismo que pretende superar, porque no cuestiona la temporalidad que rige esas categorías: "pre-moderno", "primitivo", "actual", "moderno"; lo "situado" de su "vanguardia" oscila entre lo "reconstructivo" del pasado y lo "constructivo" del futuro. Tal vez sean los alcances de "vanguardias" individuales que nunca se adensan en lo *intercultural*, porque responden al impulso de *Ser*.

de *sentido*⁶, en las que las *artes populares* de la *narración* y de la *negación* despliegan sus *fuerzas de sentido* con su amplio espectro sensible. Estas *artes* derivan, van y vienen en la vida social, generando aquello que llamamos "músicas", "rítmicas y danzas", "plásticas de colores y figuras", "cocinas", "maneras de hablar", "portes del vestir", "estilos de habitar", y que no hacemos bien en segmentar y clasificar como si se tratara de cosas-en-sí, sueltas, al modo de las colecciones de flora y fauna. Las *artes* son una emergencia metamórfica de saberes y *maneras de hacer* que el Arte ha puesto a distancia.

Las *artes* deambulan en el elemento de los *espacio-tiempos* a los que *pertenecen*, y allí operan sus formalizaciones y *luchas simbólicas*: quieren hacer valer la torsión estética de sus *tácticas* y las socialidades que abren, recrean y transforman. Por esa *semiopraxis* (esa implicancia del *sentido* en el curso mismo de la *intercorporalidad discursiva* de la acción; Grosso, 2007), que las hunde en procesos primarios de socialización, decimos que las artes son *populares*; y porque los *espacio-tiempos constitutivos* en los que operan exceden el régimen y el orden coloniales de la formación de poder, decimos que son *interculturales*. Las *artes* son *populares-interculturales* en nuestros contextos *poscoloniales*. Por otro lado, en cambio, de más está decir que El Arte es una creación de élite y de vanguardia ("sector dominado de la clase dominante", llama Bourdieu a los intelectuales y actores de la cultura en general; Bourdieu, 1983) que, en cuanto tal, se inscribe en el espacio-tiempo lineal del *Ser* que nos coloniza.

En cuanto el Arte se separa y eleva, frente a la "terrenalidad" confusa de las *artes*, podemos hablar del fetiche del "Arte" moderno, que da lugar al "campo artístico" que el mismo Bourdieu socio-

analiza en su lógica interna (Bourdieu, 1995), pero que unifica y naturaliza como fatalidad histórica en su eurocentrismo estético y epistémico. Lo mismo hace Bourdieu con el "campo científico" (Bourdieu, 2000).

Las *artes* están en la raíz estética de toda *manera de conocer* y de toda investigación. Por eso, si bien hay una demarcación de institucionalización en la formación de un "campo", quedarse allí es localizarse uno mismo en el interior de dicho campo al definir sus contornos y "derechos de entrada", y dejar de lado aquellas *maneras de hacer* que chocan y pugnan en los márgenes, y que justifican por exclusión el gesto de determinación que las aparta. Pero hay una estética en todo conocer, por lo que las *artes* extienden los territorios oficialmente delimitados. La creación estética nos pone ante la emocionalidad genésica de toda "investigación": esa pasión bullente y contacto gestante que pare lo nuevo.

Dicha creación juega entre dos orillas: lo rompiente y lo formalizado. Hay varios tipos de formalización en las políticas de la creación estética; algunos de ellos son el cuento, el chiste o el dicho populares; otro es El Arte y La Ciencia. A su vez, El Arte y La Ciencia toman una formalización específica en el escenario educativo en situación de educación formal, sea como Disciplina, como Técnica o como Didáctica de su Enseñanza. Pero lo rompiente es la *fuerza estética*, que mantiene en movimiento y transformación las más difundidas *artes*. Opera allí una "conciencia práctica" (Williams, 2000: 155; Giddens, 1995), una estructuración en proceso⁷. La creación estética camina en el filo de toda investigación, ese filo en que también camina la investigación científica: entre la administración de la producción de conocimiento y la gestación del pen-

6. Espectro *poscolonial* de lo que Giddens llamara "hermenéutica doble" (Giddens, 1997), pero que no es posible reducir cognitiva y contemplativamente a una "hermenéutica", y cuyos pliegues son más que la conveniente dialectización a un circuito de relación "doble" (que termina siendo normativamente controlado por el segundo término: el científico social, o su comunidad "hermenéutica").

7. En contra del elitismo estético del Arte y del elitismo cognitivo de la Ciencia, esas *artes* operan en las expresiones populares tales como la música. Por ejemplo, las canciones de Bersuit Vergarabat *Al fondo de la red y Toco y me voy*, desplazan y recrean en una narrativa rítmica y poética la retórica creativa del fútbol, como un ejemplo entre muchísimos.

samiento en medio de las *luchas simbólicas* entre *maneras de conocer*.

Se trata de una diversidad de *artes* en pugna, que ponen en juego sus saberes y destrezas *interculturales*, y que por tanto no pueden (y no quieren: pueden otro poder) ser circunscritas a la metafísica de la luz que preside tanto El Arte como La Ciencia occidentales modernos. Kusch señalaba que en nuestra cultura occidental "se educa para la luz" (Kusch, 1976: 78), y opone, a la educación "ciudadana", una antropología "otra" (81). Frente a esa compulsión de "luz" y "afán de razón": "ilustración", "traer-a-la-luz", "elucidación", "mostrar", "aclarar", "poner-en-claro", está lo opaco, lo oscuro, lo tenebroso.

La creación estética, tanto en El Arte como en las *artes populares*, debería contribuir a una crítica radical de nuestra colonización educativa. Eso no es posible, en nuestros contextos, si El Arte se aparta con un gesto de distinción de las *artes populares* y se eleva a su dignidad "cult", "académica", "educativa". (Lo mismo habría que decir de la Ciencia.) En verdad, la crítica y los "procesos formativos" desde lo tenebroso y lo negado están en las *artes populares* y en las "estructuras del sentir" que en ellas se mueven y agitan (Williams, 2000: 150-158). Allí, una "conciencia práctica" opera en medio de las relaciones, en trance, no con formas fijas, definidas y admitidas, como si se tratara de una "concepción del mundo" o de una "ideología" objetivadas (154), sino atravesando sentimientos y pensamientos embrionarios que presionan, en gestación y crecimiento para el fruto (Williams, 2000: 153; Kusch, 1976; 1978); matriz afectiva del dar-a-luz, *intercorporalidad discursiva* del "estilo", de la acentuación; "pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado" (Wi-

lliams, 2000: 155), "en solución" (aún no "precipitados"; 156).

Artes oscuras que subyacen y animan incluso las formalizaciones más extremas del Arte y de la Ciencia. Jean-François Lyotard distinguía un "saber narrativo popular" de un "saber científico", siendo el primero el más universal y extendido en su forma (Lyotard, 1995: 46-50). El "saber narrativo" percibe al "saber científico" como una "cultura narrativa" más, otro juego de lenguaje; el "saber científico", en cambio, percibe los "enunciados narrativos" como propios de "otra mentalidad: salvaje, primitiva, subdesarrollada, atrasada, alienada, formada por opiniones, costumbres, autoridad, prejuicios, ignorancias, ideologías. Los relatos son fábulas, mitos, leyendas, buenas para las mujeres y los niños. En el mejor de los casos, se intentará hacer que la luz penetre en ese oscurantismo, civilizar, educar, desarrollar" (56).

Está aquí toda la historia del "imperialismo cultural desde los comienzos de Occidente", cuyo garante está él mismo dominado por la "exigencia de legitimación".

Pero, para legitimarse, el "saber científico", señala Lyotard, necesita narrarse si pretende no caer en una petición de principio, presuponiendo y repitiendo lo que pretende demostrar (58-59). Se trata de una narración épica de una agonística dramática, que es la formación misma del "saber científico" (59). ¿Cómo hacemos, si no, para justificar nuestras investigaciones? ¿No hay una estética de la narración en todo nuestro hacer científico? ¿No desarrollan todas nuestras acciones de cultivo de las ciencias y de las *artes*, de incentivo de la creación artística y del espíritu científico investigativo, escenas dramáticas? ¿No estamos siempre, tanto

La creación estética, tanto en El Arte como en las artes populares, debería contribuir a una crítica radical de nuestra colonización educativa.

Las artes hacen posible una crítica de la Ciencia y del Arte por la heterogeneidad irreductible de espacio-tiempos que abren en ellas maneras interculturales de conocer y hacer.

en ciencia como en *arte*, entre la dramática (creativa) y la narración (comunicativa)? Es por ello que en ciencia no zafamos de la retórica, a pesar de todos los conjuros: andamos, como ya lo señalaba Foucault en *Historia de la locura en la época clásica* (Foucault, 1998), de metáfora en metáfora, y así es que producimos nuevo conocimiento. No hay nuevos mapas de conocimiento sino a través de nuevos diseños del pensamiento y de innovaciones en los esquemas de acción. Una estética de las *artes* orienta los sentidos del pensar y las "epistemes". *Artes* narrativas operan en lo oscuro.

Para Michel de Certeau, la pertenencia de la narrativa al hacer, su mutua inmediatez *constitutiva*, es lo que le da su "paradójica invisibilidad" (De Certeau, 2000: 91): su irrepresentabilidad, su insinuación, su *fuerza* invisible, su resistencia al panoptismo. Es lo que diferencia al relato estratégico del *relato táctico*: éste se agota en su acción (92). Los *relatos tácticos*, como la ficción literaria de Blanchot para Foucault (y como el Foucault anterior a *Vigilar y castigar* para De Certeau; De Certeau, 1995), señalan, otra vez, "hasta qué punto es invisible la fuerza de lo invisible en lo visible" (Foucault, 2000: 27-28). Por eso enfatiza De Certeau:

"La cultura popular" sería eso (*estilos, maneras*), y no un *corpus* que pudiera considerarse extraño, despedazado para poder exponerse, tratado y "citado" por un sistema que aumenta, con los objetos, la situación que propicia en seres vivos" (De Certeau, 2000: 32). "Las prácticas del consumo son los fantasmas de la sociedad que lleva su nombre. Como los espíritus de antaño, constituyen el principio multiforme y oculto de la actividad productora" (41).

"Ciencia" y "Arte" bajo la crítica poscolonial

Las *artes* hacen posible una crítica de la Ciencia y del Arte por la heterogeneidad irreductible de *espacio-tiempos* que abren en ellas *maneras interculturales de conocer y hacer*. Por eso puede decir Paul Feyerabend: "En el arte no existe ningún progreso y ninguna decadencia. Pero existen diferentes formas estilísticas" (Feyerabend, 1992: 137). El subtítulo 4 del artículo "*Adiós a la razón*" es: "*Ciencia: una tradición entre muchas*" (Feyerabend, 1992: 59). No hay razones que obliguen a preferir la Ciencia y el racionalismo occidental a otras tradiciones: "el predominio de una manera de ver nunca es ni ha sido el resultado de una aplicación exclusivista de los principios defendidos por dicho modo de ver" (69). Así, no sólo tenemos estilos artísticos, sino también "formas de pensar, de verdad, de racionalidad y, precisamente, formas de realidad. A donde nos volvamos no encontraremos un punto de apoyo arquimédico, sino otros estilos, tradiciones o principios de orden", "voluntades estilísticas" (154). "La elección de un estilo, de una realidad, de una forma de verdad, incluyendo criterios de realidad y de racionalidad ... es un *acto social*" en "*situación histórica*" (189, énfasis en cursiva en el original).

Ese "entre-otros" es el que las *relaciones interculturales* nombran y entre las que tiene lugar *luchas simbólicas*. Las ciencias y las *artes* están en grimas culturales que hacen saltar como chispas *sentidos*. Hoy, dice Feyerabend, hay que decirle a las ciencias que son como *artes* (189-190).

Los *espacio-tiempos* otros que acontecen en las *artes populares* nos sumergen en lo *tenebroso*. "Lo *tenebroso*" como amorfidad, o deformidad, o monstruosidad de "América", dice Kusch, donde la vida, en su te-

nebrosidad, gesta el "acto estético" por otros caminos que no son los del Gran Arte de la Ciudad, sino los de lo "popular": indio, tierra, gaucho, tango, sainete (en el contexto rioplatense)... (Kusch, s/f: 6-8) "Lo *tenebroso*" tiene la opacidad del "suelo" y de lo que a él arraiga, lo que él cría, lo que de él emerge y crece; es un "estar en el espacio" (16). Frente a él, "la fe en la ciudad surge porque ella nos garantiza el sustrato lógico, el esquema preestablecido de nuestra vida" (9-10).



Cultura Moche (años 100 – 750)

La "estética de lo americano", dice Kusch, es "encontrar en lo amorfo una forma propia"; "una manera herética de encontrar dentro de lo bárbaro (el supuesto "mal") a la civilización" (9). De hecho, hay un saber existencial milenario en las culturas indígenas (y afroamericanas, habría que agregar). En la monstruosidad de ese saber hay una correlación humano-natural, que se opone al refugio occidental en el signo y en el sujeto frente al terror del espacio (y Kusch señala a Descartes y a Kant) (10). Es ese acontecer de cosa (espacial) que aterroriza en la "forma americana", "perturbación de la forma (que) adquiere la categoría de lo monstruoso como cosa, por cuanto refiere inmediatamente a lo in-humano" (11).



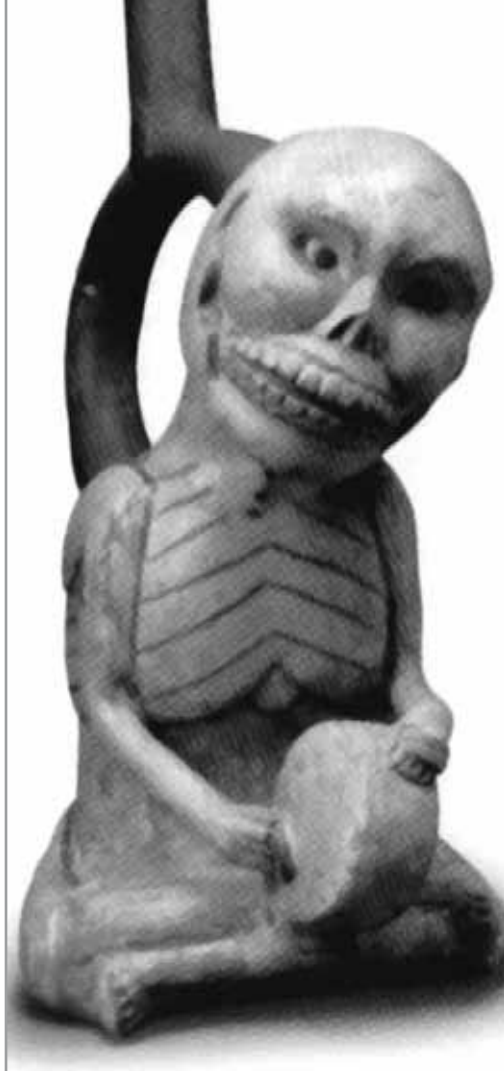
Cultura Cupisnique (años 100 – 200 a.C.)

La cosa es espacial, y el espacio es cosa en América, enfatiza Kusch:

"Hay en el arte indígena una incautación del espacio como cosa, del espacio mágico y demoníaco que encierra la posibilidad de destrucción del hombre y se halla mágicamente cargado de demonios y dioses adversos"; "el arte indígena surge del espanto humano ante el espacio inhumano, como cristalización sangrienta y tremenda de ese constante estar al borde de la muerte y de la aniquilación". De ahí su "dramatismo" y el "atropello plástico" que obra sobre el "espectador" (11).

Así, prosigue Kusch, lo humano en lo in-humano dio lugar a una política de la vida que prioriza lo colectivo para la sobrevivencia de la especie, por medio de la agricultura y la reciprocidad, "economía de amparo" y organización "comunitaria", en la que la magia sostiene "un estado estético alimentado por una emocionalidad constante" (12).

8. ¿Qué interés puede haber en querer tener la delantera en la Modernidad, aunque (más no) sea por el hecho de que el colonialismo es constitutivo y condición de posibilidad de la Modernidad europea? ¿Por qué esa obsesión por querer tener que ver esencialmente (en el orden del *Ser*) y *a priori* con la Modernidad que gobierna al mundo, como si con ello ganáramos un reconocimiento y una dignidad que nos saque de lo tenebroso del mero *estar-en-el-mundo* y nos proyecte a la fama, aunque sea a una retorcida fama que nos condecere con los "sonajeros simbólicos" (Bourdieu) de la inteligencia y nos sume a la Misma y Única Historia con saberes muy críticos? ¿Será la fama lo que nos salve? Porque el salto epistémico-político de la descolonización no se transita lógicamente y requiere de los otros el gesto de salvación: eso es la risa, su martilleo demoledor, su tembladeral de las creencias hegemónicas, su comunidad.



Cultura Moche (años 100 – 750)

Y por aquella transfusión *constitutiva* de lo in-humano en lo humano, la agricultura-conjuro lo invade todo en una "vegetalización de lo humano": "un sentido definitivo e impostergable de un violento compromiso con la tierra" (13). La ciudad "euroasiática": Atenas, Roma, París, Berlín, Londres (y Nueva York), distingue Kusch, es la "ciudad-evasión-de-la-tierra"; la ciudad prehispánica (Cusco, Tenochtitlán, Teotihuacán) es la "ciudad-administración de la tierra", es la "ciudad-historia-de-la-tierra" (13). En la primera se da el "hombre-ciudad de Occidente"; en la segunda, el "hombre-espacio de América" (20, nota 1).

La Conquista impuso un "arte del espacio vacío" y de la "cosa-en-sí" sobre aquel "arte mágico del espacio-cosa"

(14). Así, a la monstruosidad prehispánica de lo geográfico se suma la monstruosidad de la inadecuación, de la "falta de respaldo" y de la "ausencia de finalidad", que se expresa en lo social, lo político, lo económico, y no sólo en lo artístico (14). Una monstruosidad que empuja como "rebelión primaria y total de la vida" (y que Kusch señala en el "recargo agregado por el espectador" a la historia que se representa teatralmente en el sainete circense "Juan Moreira", y que cuenta las desventuras de un gaucho perseguido que se enfrenta a la ley), como "resentimiento", como "restablecimiento de lo tenebroso" (18).

Dicha monstruosidad de las *artes populares* americanas puede ser análogamente puesta en relación con los avatares de la carnavalesca popular europea, a partir de sus configuraciones medieval y renacentista (Bajtín, 1990). La carnavalesca europea y las *artes americanas* dialogan en el marco del colonialismo, interno y externo⁸. Y en esa situación infernal conspirativa es donde mutuamente no dialogan racional-argumentativamente, sino que se contagian y contaminan.

Domesticaciones y luchas de la cultura cómica popular europea y, en ella, la carnavalesca

La carnavalesca popular europea central y occidental, medieval, renacentista y moderna, es un discurso de las *artes*. Como lo describe ampliamente Mijail Bajtín, la "cultura cómica popular" del entorno de François Rabelais, especialmente la "cultura carnavalesca", había construido,

"al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida"; esto creaba "una especie de dualidad del mundo"

(Bajtín 1990: 11: "El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa" (14).

Lo cómico es separado de lo sagrado oficial, pero con una cobertura universal que convoca a todos, sin frontera espacial (12-13): el carnaval es un "estado peculiar del mundo", de renacimiento y renovación "sobre la base de mejores principios", una "forma ideal resucitada", el "mundo de los ideales": el "reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (14-15). Operaba aquí una temporalidad cíclica, por la que la sociedad entera pasaba entre el año oficial y los meses de carnaval. Las solemnes celebraciones oficiales eran seguidas por los desbordes festivos (o al revés), y luego recomenzaba el ciclo.

En un lento, discrónico y multilocalizado proceso, la diferenciación social hacia arriba de los nobles, clérigos y funcionarios, y de los nuevos sectores medios emergentes (comerciantes, artesanos y artistas), va apartando de su socialidad y normas de cortesía y civilidad (consiste precisamente en apartar o tomar distancia; ver Elias, 1993; Grosso, 2005) lo cómico y la risa, percibidos como "populares", materiales y corporales. En la misma medida, la racionalidad de lo legal común en el Estado se vuelve seria. Hay un trabajo de polarización específica entre la fiesta oficial y el carnaval: la fiesta oficial consagraba el orden social presente, a fuerza de solemnizar la relación con el pasado y de aplanar una Historia unilineal; el carnaval, en cambio, todo lo disolvía, apuntando a "un porvenir (de tiempos diversos postergados, diría Benjamin; Benjamin, 2001) aún incompleto" (Bajtín, 1990: 15). El carnaval se burlaba del orden y jerarquías puestos en escena en la fiesta oficial, generalizando un "con-

tacto libre y familiar", incluso más allá de estados y corporaciones (15).

Cuando se establece "el régimen de clases y de Estado", las formas cómicas "adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares" (Bajtín, 1990: 12).

Este proceso va a dar lugar a un cambio en el sentido del tiempo: de la ciclicidad carnavalesca (no obstante indestructible y amenazante) se va a pasar a la linealidad oficial: la seriedad de las instituciones va a encapsular la ciclicidad carnavalesca. Esto es un proceso lento, operado en diferentes planos de la vida social.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII se produce una "estatización de la vida festiva": la fiesta pública se reduce a galas cortesanas, y se introduce a la fiesta en una vida privada, doméstica y familiar (Bajtín, 1990: 36-37). En la literatura del Renacimiento comienza un proceso de privatización y domesticación de los cuerpos y de los objetos:

"el cuerpo y las cosas son sustraídos a la tierra engendradora y apartados del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular" (27), el "conjunto corporal creciente del mundo" (28).

Notar que esta doble reducción-separación público/privado se realiza por medio de la apropiación de la fiesta por parte del Estado y por parte de la literatura. Pero el "principio festivo popular carnavalesco es indestructible", y por eso toma otras configuraciones en dialéctica con este proceso (37). El grotesco deriva en la producción literaria cómica y teatral satírica, y es "formalizado", "lo que permite a diferentes tendencias utilizarlo con fines diversos" (37).

La fiesta oficial consagraba el orden social presente a fuerza de solemnizar la relación con el pasado y de aplanar una Historia unilineal; el carnaval, en cambio, todo lo disolvía, apuntando a "un porvenir aún incompleto".
(Bajtín, 1990: 15).

En la segunda mitad del siglo XVIII surge un "grotesco romántico", que expresa una visión del mundo subjetiva e individual, un "grotesco subjetivo", "*de cámara*", un "carnaval en soledad", idealista y "descorporeizado" (pero contrapuesto al racionalismo ilustrado hegemónico). También aparece la "novela grotesca" o "novela negra". La risa es atenuada en la ironía, minimiza su aspecto "*regenerador y positivo*"; el mundo se ha vuelto exterior y ajeno, temido, amenazante, nueva forma cultural de "lo terrible"⁹. En el grotesco popular medieval y renacentista lo "terrible" era conjurado a fuerza de burla y de risa, es "extravagante y alegre". El humor grotesco, irónico, sin risa, se hunde en la profundidad del "*infinito interno del individuo*"; la subjetividad romántica es la antípoda de la seriedad ilustrada: su dialéctica negativa (Bajtín, 1990: 45, énfasis en cursiva en el original). En el romanticismo moderno hay una tecnología de control y reducción de la *risa popular* como desencadenante de transformación social vía *burla*, que es depotenciada en "humor cruel", "sentido tragicómico de la vida", "ironía".

Los locos, que eran carnalescos en el grotesco medieval y renacentista, la "locura festiva", en el grotesco romántico son hundidos en el "aislamiento individual" de la sinrazón: en el grotesco carnalesco, la locura es lo común alterado, la verdad y seriedad unilateral oficiales burladas; en el grotesco romántico, la locura es el desvío de la norma (ver Foucault, 1998). La risa del diablo y del infierno se vuelve "sombria y maligna"; la risa des-embosada, ostentosa y abierta se vuelve diabólica, en cuanto insana, perversa, desordenada. La máscara del grotesco medieval y renacentista, los "múltiples rostros", que es la "alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relati-

vidad y la negación de la identidad y del sentido mismo, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo", y que expresaba los avatares de transferencias y metamorfosis, de ridiculización y figuración de sobrenombres, en el grotesco romántico se subjetiviza como simulación, encubrimiento, engaño, y pierde su función regeneradora y renovadora. El grotesco de la carnalesca popular y pública toma la forma dramática popular del teatro de marionetas y de los artistas de feria. Las marionetas ponen en evidencia "una fuerza sobrehumana y desconocida que gobierna a los hombres", lo "terrible" del mundo, la "tragedia de la marioneta" (Bajtín, 1990: 39-42). La estética de la belleza de la época moderna se da una "Antigüedad clásica", que concibe al cuerpo como acabado y perfecto, aislado, solitario, separado y cerrado, en la edad de la vigorosa juventud y de la adultez plena: "El cuerpo individual es presentado como una entidad aislada del cuerpo popular que lo ha producido" (Bajtín, 1990: 32-33).

Lo primaveral y auroral del grotesco popular es sustituido por lo nocturno y sombrío del grotesco romántico (Bajtín, 1990: 43). En el grotesco romántico, la "ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada" (43); la ambivalencia de movimiento cíclico se transforma en la dialéctica negativa lineal.

El "Arte", a través de su "autonomía" declarada en el siglo XIX, será la reducción controladora de la universalidad carnalesca y de las estéticas rituales cósmicas, pre y extra-cristianas, de su suspensión total del mundo sin distanciamiento estético, pero, asimismo, potencia dialécticamente esa carnalesca en un nuevo medio, al oponérsele. En el siglo XX, señala Bajtín, renace el gro-

9. El "*tó deinón*", "lo terrible" de la tragedia griega, que cruzaba la escena y rasgaba la mueca final apolínea en la máscara del héroe, anunciado ya desde un comienzo y que asolaba toda la historia dramática, mientras la danza del coro la sumergía en el pesimismo festivo del devenir dionisiaco, según la interpretación nietzscheana en *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche, 1985).

tesco en su versión "ultra-moderna", en primer lugar como "grotesco modernista" (expresionismo, surrealismo, existencialismo) y como "grotesco realista" (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda) (Bajtín, 1990: 48). Vitali Makhlin (Makhlin 2000: 48) ve en el pensamiento crítico contemporáneo (incluida la recepción de Bajtín en Occidente) una "deconstrucción sadomasoquista de la ideología de la Ilustración, lo que significa, histórica y meta-históricamente, una especie de retorno a las 'tinieblas góticas', el salto hacia una Nueva Edad Media".

Pero, por su estrecho cierre discursivo, no conduce en verdad a una "exotopía" crítica, sino a la mirada en uno mismo de la "alteridad internalizada y autorizada". Porque, señala Makhlin:

"En realidad, tanto a mí mismo como al otro yo no los veo con mis propios ojos, sino con unos ojos que siento como si fueran propios: se ve con una mirada autorizada –internamente convincente– de los otros, bajo cuya mirada yo soy como soy y, en parte, como debería ser" (52-53); "en el espejo veo mi cara verdadera (la que hacen los otros), pero merced a una mirada ingenua –autosuficiente y pagada de sí misma (monológica)– yo me inclino a no reconocer y entender la autoría colectiva de mi cara" (53).

Quienes me miran en otro sentido, radicalmente diferente, son los otros: la praxis crítica en verdad procede de ellos, de su no-coincidencia, y la potencio con mis réplicas. Dice Makhlin:

"Tras la cuestión de qué hacer con la exotopía burlesca se oculta la cuestión de qué hacer con el hombre real (popular), burlesco (que contagia, implica y envuelve en la burla desde más abajo, desde su experiencia social carnavalesca), "humano", "tan sólo un hombre", con todo aquello que con él se relaciona" (89).

Es donde la crítica se pregunta por su lugar, por su génesis y por las maneras de su praxis.

Incluso dentro del cierre discursivo de la "comunidad científica", hay una "exotopía" que ya juega con la no-coincidencia: Makhlin destaca la "ambivalencia de la actitud de Bajtín" hacia los formalistas contemporáneos a sus escritos: "Para él, la palabra del otro es siempre más rica, más profunda y más inteligente que ella misma, es decir, no coincide consigo misma" (Makhlin, 2000: 55). La relativización que produce la crítica es una risa salvadora que recoge y prolonga la burlesca popular. Las miradas diferentes "salvan y protegen al otro mediante la ridiculización" (59): lo salvan y protegen al reírse de él, estableciendo en ello mismo una relación, pero también lo hacen al hacerle reír de sí mismos. Salvan del dominio único y serio del mundo. Por eso nunca habrá revolución sin fiesta abierta y universal.

La semiopraxis de un "realismo grotesco". Espacios y tiempos que trabajan en las artes populares

La cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento debe ser interpretada en su época, y no "modernizada": es decir, no debe ser percibida a través de las categorías omniscientes de la Modernidad, que ordenan desde una matriz lógica (del *lógos*) racional. Hay en la cultura cómica una "concepción estética de la vida práctica", el "realismo grotesco"¹⁰ exalta el "principio material y corporal" bajo la "forma universal de la fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente a una totalidad viviente e indivisible" (Bajtín, 1990: 23). Insiste Bajtín en esa materialidad y corporalidad pregnantes



10. En el siglo XV, con ocasión del descubrimiento de unas pinturas ornamentales en la excavación de las Termas de Tito en Roma, surge el término "grotesco" (de "grotta", gruta, cueva), y que caracteriza a esas figuras en "juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas", confundiéndose y transformándose entre sí, en las que el "movimiento deja de ser de formas acabadas –vegetales o animales– dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia": un "caos sonriente" (Bajtín, 1990: 35), en lugar de imágenes claras de los reinos naturales, como había dicho, despectivamente, Marco Vitruvio, en el siglo I a.C., ante imágenes semejantes (36). El grotesco es hiperbólico, viola las proporciones naturales, señalará más tarde, apologeticamente, Justus Möser, *Arlequín o la defensa del cómico-grotesco*, en 1761. Hay allí operando un "hiperbolismo positivo de lo material y corporal" (46, énfasis en cursiva en el original). Esta "cosmovisión" y estas imágenes móviles y alocadas, heterodoxas y terrenales, son una réplica popular a la inmutable serenidad aérea de las "ideas" platónicas, cuya "mediación eidética" garantiza la inteligibilidad del mundo. Aquí, las imágenes grotescas son mediaciones del propio mundo en movimiento y transformación, más cerca de las metamorfosis corporales que de las metáforas lingüísticas, contrapuestas a la "mediación eidética" contemplativa.

del *sentido* en la crítica burlesca del grotesco: "El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y, como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*" (24, énfasis en cursiva en el original). Notar el entramado social, material y epistémico en ese realismo grotesco. Hay un desplazamiento hacia abajo que potencia, desafiante y oscuramente, otro lugar discursivo de la crítica:

"El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto" (24, énfasis en cursiva en el original). "La risa degrada y materializa" (25).

La degradación, rebajamiento, asocia *tierra* (tumba, surco, cavidad, cueva, infierno) y *partes "bajas" del cuerpo* (vientre, seno materno, genitales, trasero) (25): la "alegre tumba corporal –la barriga, el vientre y la tierra". Así, "lo inferior es siempre un *comienzo*"; es "correctivo (como lo es Sancho Panza) natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales", "correctivo popular de la gravedad (espiritual) unilateral", un correctivo no por coherencia lógica (del *lógos*), sino que se muere de la risa, y así, desde esa tenebrosidad corporal agitada, sacude los cimientos del mundo (26, énfasis en cursiva en el original)¹¹.

Hay en el grotesco un trabajo sobre la experiencia del miedo, en la oposición seriedad-risa: "El miedo es la expresión exagerada de una seriedad unilateral y estúpida que en el carnaval es vencida por la risa. ... La libertad absoluta que necesita el grotesco no podría lograrse en un mundo dominado por el miedo" (Bajtín, 1990: 48).

El miedo puede hasta producir risa: es su combate, su memoria antropológica en las luchas genealógicas que han configurado la institucionalidad de lo serio en la tradición judaico-greco-cristiano-europeo-occidental. El miedo es la fuerza de presión de lo serio, lo rígido; el escalofrío es el borde; el terror es su impresión e instalación en los cuerpos. La risa desborda el miedo a fuerza de conjuro y de renovación de la acción. Hace falta una lectura política de estas luchas, constitutivas de la sociedad estamental medieval y de la sociedad de clases y del Estado modernos. Hasta tal punto hay que llevar el pensamiento que podría decirse que el Estado moderno instala su seriedad unilateral a punta de miedo ante el curso de la *risa popular* desatada, alzada, revolucionaria, y por eso opera diversos procesos "disciplinarios" (Foucault) de la totalidad de la vida, que aún están en plena producción y recreación (porque aún la *risa popular* no ha cesado y asola el serio capitalismo del mundo).

La "vida (-muerte-vida) del gran cuerpo popular" considera a la muerte como renovación, muerte-nacimiento, tumbaseno materno (Bajtín, 1990: 50), "crisis de relevo" (51), "vejez encinta", "muerte embarazada" (53). En el grotesco moderno del Arte, la muerte se vuelve estática, "sólo queda un cadáver, una vejez sin embarazo, pura, igual a sí misma, aislada, separada del conjunto en crecimiento en el seno del cual estaba unida al eslabón siguiente" (53). La ambivalencia se divide y separa, se rigidiza y purifica en dialéctica. Hay aquí un desplazamiento sociológico que es a la vez un desplazamiento estético y en la concepción del espacio-tiempo. ¿Estamos en las Artes o en las artes? ¿No estamos en sus luchas?

11. ¿Qué lugar tienen estas otras maneras epistémicas del conocimiento en las instituciones de la cultura que, como por ejemplo el Instituto Popular de Cultura de Cali, pretenden establecer, fortalecer y potenciar el vínculo con lo "popular"? Ciertamente en ello no pueden contar con la solidaridad de las instituciones educativas, ni con la comprensión y apoyo del Ministerio de Educación, del Ministerio de Cultura y de los agentes de las políticas hegemónicas del conocimiento. Esta acción epistémico-política carnavalesca es poco seria.

“Tradición” y “Contemporaneidad”: pensar el tiempo en las artes. Del “tiempo” a los espacio-tiempos

La fórmula lineal: Tradición/
Modernidad, su fantasma divisorio

Jesús Martín-Barbero sigue hablando, como en la década de los 90, de “nuestro acceso a la razón moderna”, aquí doblemente metaforizado (y naturalizado), como “acceso intelectual a *las luces*” y como “alumbramiento histórico nacional de la razón” (Martín-Barbero, 2004: 115), lo cual renueva el dualismo categorial “tradición/modernidad”, cuestionado por las contradicciones del concepto de “*modernidad social*” (Grosso, 2004; 2007) y por la subalternación de *espacio-tiempos de pertenencia* en contextos *interculturales pos-coloniales* (Grosso, 2009c; 2009d). Escuchemos otra vez aquel relato: “Desde los años cincuenta y sesenta (1950 y 1960), las mayorías latinoamericanas acceden a, y se apropian de, la modernidad sin abandonar su cultura oral. Y ello mediante una profunda compenetración, hecha de complicidad y complejidad de relaciones, entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria, regramatizada, y la “oralidad secundaria” (refiriendo a Walter Ong, *Oralidad y escritura*) que han tejido la radio, el cine y las visualidades electrónicas de la televisión, los videojuegos y, aunque minoritariamente aún, el computador. De ahí que, por más escandaloso que suene, es un hecho cultural insoslayable que *las mayorías en América Latina se incorporan a la modernidad no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y las escrituras de la industria y la experiencia audiovisual*” (117, mi énfasis subrayado).

Es decir que “oralidad primaria” y “oralidad secundaria”, la fetichización de “la oralidad” como esfera separada (análoga

a “el lenguaje” de la Lingüística), operan aquí haciendo las veces de “tradición” (“oralidad primaria”) y “modernidad” (“oralidad secundaria”). Donde se ve hasta qué punto estos reconocimientos *populares* (residuales y emergentes) reproducen las categorías que los infoclasifican / descalifican / depotencian¹², en una “estrategia de condescendencia” denunciada por Bourdieu respecto de la valoración positiva de lo “popular”; dándole la razón en este caso, pues las categorías eurocéntricas son asumidas como el esquema para el pensamiento, y meramente invertidas en el mismo gesto con pretensiones críticas que no obstante vela la arbitrariedad histórico-cultural del esquema e impide de raíz otra *relación de conocimiento* y otro esquema epistémico que no sea el eurocéntrico. Es el precio de no cuestionar el espacio-tiempo de la Modernidad: un Espacio separado (y fragmentado en sus “mapas”) que vuelve omnipresente la unicidad aérea de El Tiempo.

El problema está en ese velamiento y bloqueamiento, no en el esquema hegemónico, que puede ser (y de hecho lo ha sido, y lo es) otramente habitado. Así seguimos pensando que nos hemos subido (un modo “popular” de decir que es nuestro destino “subirnos”) al tren de Europa, el “Expreso de Occidente”. El esquema de Martín-Barbero está preso en estos destinos “progresistas” de la izquierda eurocentrada. Pero debemos atrevernos a escandalizar esas expectativas: nuestra historia lo hace, del otro lado de la condescendencia intelectual del “déficit”, que lo decepciona o le exige la ansiedad insomne del gesto pastoral. Porque es otra, herética y más peligrosa, menos segura, más sacrificial (Kusch,

El esquema de Martín-Barbero está preso en estos destinos “progresistas” de la izquierda eurocentrada.



12. Como interpreta Habermas la confrontación entre “tradición” y “ciencia crítica” frente a Gadamer/Ricoeur (compartiendo todos la unicidad de un Tiempo) (Ricoeur, 1985).

1978; Grosso, 2009c), nuestra *manera de estar-en-el-mundo*, nuestra *diferencia*¹³ *intercultural de espacio-tiempos*, nuestra "gestión popular del conocimiento", nuestras *mátrices epistémico-prácticas*: la *malicia "indígena"*, la *cimarronería "negra"*, la *ladinería "mestiza"* y la *viveza "criolla"* (Grosso, 2008; 2009e), siempre sospechadas de un *magmático "populismo"* de afectos, presiones, emotividad y reciprocidades "esencialistas" desde la percepción hegemónica (Laclau, 2006; Grosso, 2009c).

Toda la virtud de las "mediaciones" populares para Martín-Barbero descansa en que hemos "accedido de un modo otro, desviado, a la Modernidad"; pero siempre hemos "accedido", nos hemos "incorporado", a un vector que reasegura, desde la garantía de los supuestos epistémicos, la racionalidad progresista de todos los procesos. Cuando en realidad contravenimos toda garantía en cada política cotidiana. Se trata de pensar desde más abajo, en sentido social y epistémico: desde más abajo de las garantías epistémico-burguesas que nos habitan como "intelectuales" (las cuales constituyen el sentido común de las Ciencias Sociales y Humanas y de nuestra autoridad profesional y epistémica), incluso como "intelectuales artistas"; pensar y hacer desde el *gesto popular* que *fagocita* en el *espacio-tiempo otro constitutivo*¹⁴.

Las *mediaciones sociales*, entendidas en aquel sentido unidireccional, hacen la digestión "*constructivista*" de la materia prima de las "tradiciones". Así, los dispositivos reorganizadores de las formas de vida tratan de reducir a la racionalidad del *marketing* económico, cultural, político y científico los bastos motivos, las anacrónicas sensibilidades, las bárbaras razones, las reciprocidades clientelistas y las deficitarias apropiaciones *populares*, es decir, sus pesados *cuerpos que sangran*,

sudan y gozan desde sus espacios-tiempos otros. La sensibilidad progresista eurocéntrica no puede tragar tamaños pedazos *populares*: entonces se "construye" (a distancia, en la distancia epistémica de su objetivismo congénito) un "pueblo" metodológico acorde con sus razones modernas y separaciones reflexivas. Porque el *constructivismo* es, en primer lugar, una fobia eurocéntrica *constitutiva* en la propia posición epistémica antes de derramarse democráticamente en los sujetos-actores, indefectiblemente puestos, por el científico social y por el régimen colonial de reflexividad autoconsciente (letrado o mediático), en el lugar del objeto (Grosso, 2009c). Cierta estilización imprescindible permite así pensar (*à la grecque*) sin olores ni sabores, pero sobre todo sin roces ni espantos ni dioses.

La historia, la socio-logía, la logomaquia y la razón

No somos sólo lo que hace de nosotros la operación colonizadora, que nos coloca en un tiempo determinado: el de la Historia, única y mayúscula, unilineal y monoteísta; también nacemos y vivimos en un *espacio-tiempo de pertenencia* que no es un mero calco, que resiste en *luchas simbólicas*. El "conjunto tecnológico" (Foucault) en la convergencia de:

- Historia Única, lineal y monoteísta;
- relaciones sociales (sólo entre racionales humanos) como intercambio de signos (la sociologización del politeísmo y del animismo)¹⁵;
- "logomaquia" (Feyerabend) o "logo-filia" (Foucault) reductiva de la *semio-praxis* al "Lenguaje" y su gramática;
- polarización "racional" para el control de las pasiones y el sometimiento del "cuerpo";

debe ser cuestionado desde una posición *poscolonial*. Porque son otros *espacio-*

13. Una *diferencia* específica puesta en y frente al acendrado colonialismo del español normativo.

14. Es lo que, en mi caso, encuentro en el peronismo argentino, en su emotividad popular, no como partido, mucho menos como "comunidad organizada", sino como "movimiento", "formación socio-cultural" (en el sentido de Raymond Williams; Williams, 2000); como también puede encontrarse en otras conmociones de "masas" en las sociedades *poscoloniales*, que movilizan social, política y epistémicamente, hacen pensar de otro modo, desde otros lugares (Escobar, 2009). Sin por esto convertirse en la nueva verdad, ni sin dejar de reponer las luchas ideológicas en su superficie de "gubernamentalidad", sino hundiéndose en la "exterioridad" hasta desaparecer en las prácticas históricas de los sectores así llamados "*populares*" en la hegemonía nacional (los que fueran "rústicos" en la formación hegemónica colonial): terror pánico de la "derecha" y *horror vacui* de la "izquierda", como estereotipos topológicos de emplazamientos en "tierra firme". Es lo que resiste el "biopoder" del *lógos* con su monológico y violento campo estratégico. En esos movimientos de masas pesa lo *constitutivo*, devorando todos los distanciamientos requeridos por/para una ciudadanía reflexiva, ilustrada.

tiempos, en la interacción ritual entre dioses, lugares, animales, plantas, humanos, cosas y muertos, desde donde operan los otros-colonizados, desde un "suelo que pesa", una "geocultura" (Kusch, 1976) siempre local. Tal vez esta espacio-temporalidad irreductible es la que nombra el imposible fenomenológico de lo "propio" en el discurso (eurocéntrico) de la "diferencia": es decir, es el "propio" que decimos para hablar nuestros "espacio-tiempos", rompiendo las continuidades que nos colonizan¹⁶. Y por eso caemos en el espejismo del "esencialismo" (ciertamente como tal en el curso del *lógos* del Ser). Este "propio" no debe confundirse, por tanto, con

- "tradicionalismo";
- romanticismo de inmersión en la "totalidad";
- esencialismo (del *lógos* del Ser);
- fundamentalismo "terrorista";
- derechización reactiva en el contexto de la fluidez nomádica del constructivismo;

aunque suene a todo esto bajo la atmosférica presión de la hegemonía eurocéntrica. Y no lo es porque:

- No defiende una atemporalidad (que sería lo meramente opuesto a la hegemonía del Tiempo único lineal).
- No coloca armonía ni esfericidad fenomenológica al inicio, sino escisión, fractura, lucha de posiciones (aquello que constituye la discursividad ritual).
- No se trata ya del *óntos*, de la *onto-logía* y de la *esencia*, no se trata ya del "Ser", sino del "estar" (Kusch): no "se-dice", sino ofrenda, propicia, da-recibe, sabe-haciendo, un "hacer-comprendiendo" (Vico, 1978), es *semiopraxis*: "En la ola / se ve la voz / del agua" (Cambray, 2009), donde se llama "voz" al *sentido* de la ola en su curso, un "arte de hacer" (De Certeau, 2000).

- Lejos de todo romanticismo e idealismo, lee el colonialismo y las resistencias en la *fuerza* de todas las razones.
- No rinde culto a un texto escrito por un Único Dios que radicalice una única Historia de elección, de salvación, de civilización, de evangelización, de interpretación, que otorga un legado misional y condena a un destino colectivo unidimensional,
- Opera radicalmente, como nada lo podrá en el *medium* del Ser y sus "esencialismos", *espacio-tiempos otros*.

Espacio-tiempos otros de las artes populares en contextos interculturales poscoloniales: Los avatares de la música y la alteración de espacio-tiempos.

Hay velocidades que parecen poder hallar sus formas sintéticas en la música, y que sólo podrían dar lugar a transformaciones críticas en la fuga que rediseña los contextos al abrirle huecos y elipses, o los caotiza a fuerza de fragmentarlos y montarlos, o teje, en su materialidad maleable, intertextualidades de citas y alusiones. Una interacción de este tipo entre música, contextos e imágenes, en la que el elemento de licuefacción es la música, sucede, por ejemplo, en la forma-videoclip. Frente a un efímero y compulsivo deseo de compra que pretende gobernar hegemoníicamente el consumo, la fuga musical apura el paso, procurando lo que ningún consumo puede dar: se le va al consumo por delante, hace una plástica del consumo, lo erotiza, lo gasta todo en el goce. Claro que la visibilidad de la imagen y la reiteración machacona pretenden fijar el deseo de compra, pero la velocidad de la música atrapa en su vértigo las imágenes, y la música misma (como la danza, como el canto) es movimiento que se desgasta en su ejecución,



15. Frente a esto tienen lugar, en nuestros contextos *interculturales poscoloniales*, nuestras *diferencias* como alternativas críticas a la "différance" (Foucault, Deleuze, Derrida) y a la "alteridad" (Lévinàs), aún con sus velados eurocentrismos modernos.

16. Frente a la hiper-modernidad reflexiva (Giddens) de un constructivismo sin límites, fluido y líquido (Baumann), el *espacio-tiempo* pesa desde lo *constitutivo*: aquello a lo que "nacemos perteneciendo" (Tönnies), lo "propio", en lo que hay un *espacio-tiempo otro*, en lo que hay más de "fagocitación" (Kusch) que de "hibridación" (García Canclini), en las inmediaciones del "estar" (Kusch) y no en la vertiginosa reflexividad de las sustituciones del mercado y del consumo (García Canclini), cuya *praxis crítica* ritualiza más acá del escenario semiológico "tradición/modernidad" (escenario en el que han inscrito su producción Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero, Renato Ortiz, William Rowe, Vivian Schelling, José Joaquín Brunner). También el consumo y las recontextualizaciones urbanas y globales podrían ser leídos, no desde la semiología sistémica, sino desde el acontecer ritual, desde una ritualidad festiva, sacrificial, comunitaria y de reciprocidades, que excede la lógica del capitalismo. Esta ritualidad constituye el "patrimonio" ▶

estética de lo efímero. Lo que queda de ella no es ya música. Ella se fue, pasó por allí, nos abre caminos en diversos ángulos de la acción.

Entre las derivas corporales en sus narrativas y las fugas musicales, en las situaciones subalternas de las *artes populares*, a las que aquí refiero, hay cintas de imbricación. Como en una Cinta de Moebio, se pasa de los movimientos corporales a los ritmos del sonido, de ida y vuelta, sin parar. Los *tropos corporales* encuentran un aliciente y sugestión en los *tropos musicales*, como una danza cotidiana o festiva; a su vez, los *tropos corporales* generan ritmos, narrativas melódicas y *tempos*¹⁷.

La música, ya no sólo los cuerpos en la carnavalesca, ya no sólo las lenguas en sus polifonías, la música todo lo atraviesa, sin detenerse: es itinerario efímero de gran poder metamórfico. Música-velocidad es más que tiempo pasado-presente-futuro (como la hubiera concebido San Agustín), es otra configuración de *espacio-tiempo*, otro "cronotopo" (Bajtín): todo lo toca y altera el ambiente, su combustión enciende motores imperceptibles. La música, con las tecnologías de reproducción (discos, cassettes, CDs) y mediáticas (radio, televisión, computadores multimedia), ha llenado y atravesado todo el espacio social, toda la cotidianeidad: así produce gobierno de los cuerpos, sensación y efecto de velocidad, y giros corporales rítmicos de los actores (danzarines) sociales tienen que ver con esta omniaudiencia musical. El cine nos coloca ante esta musicalidad atmosférica: no hay escena cinematográfica (o televisiva: telenovelas, documentales, películas, series) que no esté suspendida en una ambientación musical. Incluso en diversas situaciones de nuestras vidas cotidianas nos ponemos una música adecuada (so-

nora o silenciosa, incidentalmente creada o citada al efecto).

Pero esta omnipresencia musical coincide con la tecnología del espectáculo. Desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX la música, el canto y la danza fueron constituidos en iconos de las identidades territoriales: a nivel nacional, regional y local. Tal vez porque la música resulta amenazante, porque moviliza emociones, desplazamientos y acciones colectivas en marcha, haciendo de la fiesta una revolución, era necesario volverla producto normatizado y objeto de consumo y era necesario expropiarla a la gente para sentarla ante su contemplación. Así fue que la música fue convertida en espectáculo, que se sentó a los que bailaban, que se los puso delante de un marco de representación, que se los domesticó como espectadores pasivos, que se metonimizó reductivamente a la música con lo que sucede en el escenario, que se polarizó su anonimato colectivo hacia el individuo compositor, recopilador, intérprete o bailarín: su virtuosismo exaltado, su "autoría", su fama, su "consagración". Algún día se les cobrará a los agentes culturales, empresarios discográficos y del espectáculo y artistas lo que han hecho de la música en el marco del desarrollo del capitalismo en el Estado-Nación y la globalización. La música, una de las más grandes expresiones culturales de nuestras sociedades latinoamericanas es hoy uno de los más grandes negocios: así se la ha capturado, y, con ella, sus sentimientos colectivos, movilizaciones y potencias de acción.

El ámbito escolar, gran dispositivo de representación del conocimiento y las virtudes cívicas, ha dado el formato que hace cuerpos dóciles, orientándolos en un único sentido de dependencia con-

► nio relacional" (Tunes da Silva, Tunes e Bartholo, 2006) de nuestras comunidades locales, como patrimonio-agente: no el patrimonio-objeto ni el patrimonio-contenido; "agente" en sentido descentrado de lo "social", como agencias otras de enunciación en la conversación e interacción: lugares, cerros, *huackas*, espantos, dioses, animales, plantas, cosas y humanos.

17. El director de orquesta sinfónica, con su gestualidad rítmica "*a priori*" (que va por delante) muestra la corporalidad emergente de los tropos musicales, pero pretende dominarlos a ambos (cuerpo y música) en su breve y central espacio. Hay una gestualidad en danza en los dos extremos de la orquesta (adelante/atrás; arriba/abajo): entre el director y el percusionista: uno mudo, otro tronante; uno con su pequeña vara mágica, otro armado a palos; uno vuelto sobre el gesto, con efecto performativo, otro entregado a la materialidad del sonido y sus instantáneas y resonantes performatividades. Por eso tal vez esta economía que doma tambores desde la apolínea efígie es la antípoda de lo *popular*, y cuando se "lleva a los barrios" es, en música, el equivalente a los distantes saberes ilustrados: así como el académico muestra y ostenta, sobre

templativa, que hace de la pizarra la boca de escenario y que expropia saberes y artes, para mostrarlos "correctamente" y según las normas didácticas de su "perfección": la escuela pone en el escenario las músicas, los cantos y las danzas en toda su gloria de técnicas y pedagogías institucionalizadas. Una vez que se quitó la música a la gente, para todas esas artes habrá maestros que se ocupen de enseñar lo que se sabía por socialización primaria, por participación y contagio. La música es puesta ante el "tribunal del buen oído", que determina quién hace música y quién no, quién canta y quién no, quién baila y quién no. Si se le teme tanto a la música, es porque conlleva una gran fuerza que pone a bailar los cuerpos y los levanta para otra política. Así, en cambio, las mayorías están sentadas, vibran en sus asientos, cada uno es ajustado pasionalmente a sus lugares y privilegios, y al final aplauden y vuelve cada uno a su asignación catastral, a su tarea, a su consumo. Una inmensa tecnología de espectáculo ha saturado la omnipresencia de la música: los recitales, los festivales con concursos, las fiestas escolares, los *realities* de hallazgos de "talentos", los juegos de los niños, constituyen una masiva política cultural de expropiación. La industria cultural fracasa cuando no puede controlar los réditos económicos y políticos de la fiesta: cuando la música es baile callejero, disolución del escenario y la pantalla, canto eufórico del fútbol, o enardecido de la protesta social.

Las artes populares se renuevan en un pueblo que baila; como el carnaval, convocan a todos los circunstantes a hacer parte (no a "tomar-parte" en la escena); sin embargo, las buenas intenciones educativas o culturales reproducen sin cesar y de manera espontánea e impensada el formato "escenario", así como no ven

problema (sino hasta progreso) en que su enseñanza se haya institucionalizado, sacándola de la vida de su entorno, que es toda su fuerza de animación y sentido. Se entregaron las artes a la "belleza" objetiva para quitarles su goce y felicidad de expresión colectiva. Tanto se les teme, porque tanto agencian y tanto pueden alentar otra economía y otra política. La alegría, el goce, la risa, la ritual circulación de los pies y la fiesta pueden llevar a la pérdida del tiempo y al diseño de nuevos mapas y territorios: otros espacio-tiempos asolan los trazos "a sangre y fuego" del espacio-tiempo homogéneo, y gestionado gota a gota, del capitalismo de extracción y consumo en la formación política del Estado-Nación.

Narrativas que abren otros campos de acción

Las artes populares son narrativas que exceden lo que las instituciones culturales han hecho de ellas: donde operan, hay excesos. Harold Pardey Becerra, en *Radio Zudaca Sursystem. Crónicas de viaje subjetivo*, nos cuenta el deambular por Suramérica y "Zion"¹⁸ de un hinchista fanático del América de Cali (Pardey Becerra, 2007). Fútbol, música, recorridos, encuentros, radio y crónica conforman una trama en la que las artes buscan otros caminos a la vida. Los relatos están fuertemente tocados por relaciones de amor y de odio, de ácida crítica y entrañable cariño. Lo "subjetivo" en el título de la *Crónica* hace al camino que han ido abriendo los pasos con otros pasos, en un estado de alteración que suspende y prolonga el vivido en la cancha: es "subjetivo" y es colectivo, una emoción colectiva que se larga a correr por calles y carreteras en el espacio-tiempo del "América en el Pascual"¹⁹. Con amor apasionado, canta la *Cumbia del Rojo* y vibra junto a su equipo:

► todo en los escenarios de la "extensión universitaria", que ha domado las maneras de hablar. Los golpes y las melodías han sido puestos en su sitio: nunca demasiado, siempre cortando sus duraciones, y sofrenando así los cuerpos que tienden a la danza: los cortes, fraseos cortos y variaciones mantienen esos cuerpos quietos, sentados, en medio del sepulcral silencio. La corrección (de la escucha, de la apreciación, del goce) comienza por la música domada. (Lo mismo podría decirse del ballet, aunque allí la distancia que sienta para ver y escuchar el espectáculo pone toda su diferencia en el etéreo deambular de la bailarina en punta de pies, y en esas manos y esos brazos que han serenado, estilizado y demorado en el aire sus fuerzas de acción, "civilizando" los gestos.)

18. "Nacionalidad espiritual donde todas las culturas pueden convivir y coexistir" (Pardey Becerra, 2007: 302, Glosario).

19. Estadio Pascual Guerrero de Cali, Colombia.

**El fútbol
ciertamente es
una pasión que
se toma la vida
entera porque
en él las artes
populares
encuentran
su estado de
efervescencia
creativa
para hacerle
frente a los
obstáculos
y bloqueos
cotidianos.**

"... Dejo todo, yo me enamoré de vos / No sé qué hacer sin ti, de verdad /... / Dentro del corazón sólo te llevo a vos / Ya no sé cómo explicarte, cada noche / cada día, cada instante de mi vida / sos mi amor, sos mi alegría / Yo quiero morir / por la Escarlata" (Me voy para el Pascual, La Banda del Diablo).

Y escribe en la Advertencia inicial:

"En la sicotrópica kalikalentura, la risa loca de los días del sinsentido atrapa a los cuerpos dementes que se dan cita en la popular, para alentar al rojo escarlata que los ilumina de pasión libertaria" (Pardey Becerra, 2007: 10).

Y en ese fervor que hace minúsculas todos los nombres propios en la comunidad colectiva, vienen desde lo oscuro las relaciones interculturales, musicales y morales, que bullen bien abajo de la vida cotidiana. Prosigue:

"Cuerpos embrujados con el trepidar infinito de tambores ancestrales. Cuerpos mestizos, mitad harapientos, mitad marginales, mitad ángeles, mitad demonios" (10).

Así, allí, se hace performativamente la diferencia con la "otra ciudad", ésa que este espacio-tiempo otro invade:

"Cuerpos que combaten con sus gargantas feroces al violento sol que se derrama sobre sus cabezas, mientras la otra ciudad, las otras ciudades, se ahogan en el narcisismo posmoderno que provoca la circulación masiva de mercancías en esta economía neoliberal. // Porque los del rojo somos pura calle, el barrio, los parches, nosotros somos puro pueblo, vagos de los que se meten a los caños y culebrean, bajan mangos, y piden plata en los semáforos para poder entrar a la cancha..." (10)

Tomemos al azar las crónicas de las últimas páginas: "Polaroid Futbolera" y "Coda". La escritura misma es narrativa que deambula burlonamente por fuera de la gramática y la ortografía normatizadas, y por fuera de las fiestas oficiales:

"Es sábado en Kalikalentura. Junio 23, Celebración del Día Mundial de la Músi-

ca promociona la Secretaría de Cultura y Turismo del Municipio, ofreciendo varias audiciones y presentaciones en distintos puntos cardinales de la urbe. El solsticio de verano impregna de destellos solares la tarde. Lentamente, el Barón Rojo Sur, la hinchada de los cantos, va pintando de trapos y tiras rojas las graderías del Teatro al Aire Libre Los Cristales. ¿Acaso juega la mechita²⁰?, pareciera por tanto desfile de barristas" (287).

Luego nombra los conjuntos de hip-hop, punk rock, "rock mestizo" y "rock zudaca" que van haciendo sus presentaciones. Y entonces:

"Es sublime e imponente el derroche de energía de cientos de cuerpos abrigados con dulzura por la llegada de la noche. Y la mechita se prende con una hermosa bengaliza, que baña a cientos de jóvenes entregados al goce pagano como demonios tropicales, danzando bajo el embrujo carnavalesco de los ritmos, rimas, cadencias, compases y sonidos mestizos que explotan en la tarima desde la dirección del zurdo y papas, vocalistas de la banda del diablo, quienes entonan con misticismo tribal el ole ole ole ole ole ole ole cada día te quiero más yo soy del rojo es un sentimiento que no puedo parar ole ole ole ole ole ole ole cada día te quiero más. El ritual dejó la cancha, transita ahora en ondas sónicas de arte popular por cualquier rincón de América, el país de los vientos, como lo llamaban los pueblos originarios. La tribu BRS²¹ enarbola las banderas del barrismo social" (288, énfasis en cursiva en el original).

El "ritual dejó la cancha", como esa "noche de rock and gol", e invade la ciudad. El fútbol ciertamente es una pasión que se toma la vida entera, porque en él las artes populares encuentran su estado de efervescencia creativa para hacerle frente a los obstáculos y bloqueos cotidianos (como lo señalábamos arriba en relación con dos canciones de Bersuit Vergarabat). Es la "ciudad de fanáticos" (289).

"Cantos de épica y festejo" y "goces paganos" de "diablos rojos" abren la his-

20. Expresión cariñosa con que se nombra al América de Cali.

21. Barón Rojo Sur. Barra del América de Cali.

toria a otras lecturas *semiopráticas*, otras *historias de cuerpos* enfervorizados, apasionados:

"Las afinidades que producen el fútbol y el rock configuran comunidades emocionales dispuestas a la creación colectiva como mecanismo de identidad" (289).

Cuenta cómo surgieron en Buenos Aires el entramado de rock y cantos de las hinchadas en la década de 1960, y cómo se incorporó ese estilo en Cali a finales de la década de 1990 por

"una escuela de pibes que fueron atrapados por el paisaje sonoro de bandas de punk rock como dos minutos, ataque 77 y Ramones, pues muchos experimentaban en su cotidianeidad los contenidos proletarios, las peleas callejeras y los amores enfermizos por los colores. ... aunque antes fueron más evidentes y aceptados en el inconsciente colectivo de la tribuna los cantos onda carnaval festivo, adaptados de temas de La Mosca Tsé Tsé..." (291-292)

Los cantos daban *"a cada celebración de un gol, un glamour ceremonial callejero con el intercambio exaltado de golpes y abrazos de emoción infinita"* (292).

Estas efervescencias festivas parecen exceder el hecho fetichista, "deportivo", periodístico, de perder o ganar el partido: un gol vale por su infinita emoción, por lo que reúne exaltadamente en una sola masa; se alimenta y crece la expectativa "por un recital de goles" que sacie "esa hambre de gloria, que es la Copa Libertadores de América" (294) como derroche sacrificial de alegría y comunión; la "cancha" es el oficio ritual, y las calles y trabajos y esquinas, sus extensiones; todo porque allí estos jóvenes encuentran "una luz de esperanza para redimir sus vidas" (295). Por eso, la barra de las mujeres, que surge también en aquellos tiempos, dice en su canto:

"Hay una banda que es distinta / no es igual a las demás / que le vale una mierda / si perdés o si ganás" (293).

Las *artes populares* están aquí alzadas a su máxima sensibilidad creativa, cuando "la vena artística de producción colectiva de cantos hechizaba a la tribu BRS" (294).

El contacto intenso con "barras de hinchadas populares" del Cono Sur de América "aceleró la organización festiva y espacial dentro de la tribuna Sur (la de BRS en el Estadio Pascual Guerrero de Cali)" y se conformó una orquesta, con percusión y vientos (294-295). Así se incentiva aún más el "mestizaje", la mezcla de

"pluralidad de etnias y culturas populares que nos habitan, se tejen complicidades y alianzas creativas que potencializan la musicalidad de nuestra ubicación geográfica cercana al mar Pacífico, pues resignificamos el sabor de los ritmos afrolatinos que los llevamos en la sangre" (295).

En la "Coda" se cuenta una despedida entre Maelcum y Zudaca, plena de dones, en la que la *semiopraxis popular* de estos "mestizajes" se realiza: Maelcum deja a Zudaca "un cd del manu (Manu Chao)" y la "Radiolina que conseguimos con Ibamako Tosh cuando estuvimos en lacandona"; Zudaca le entrega, en reciprocidad, su "fushi escarlata"²² "pa que jueguen en las playas de Saturno con el bob, jim, julio, ernesto, la maga, peter, jimmy, joe, Trinity, neo, morfeo, arwen y el maestro Tolkien" (298). *Artes populares* que agrietan *espacio-tiempos* otros, abren la tierra, operan desde abajo y en oblicuo, y martillean: "ja ja ja las carcajadas tiernas sobre el asfalto" (296 y 298). Esas carcajadas de la rompiente esperanza...

Bibliografía

- Bajtin, Mijail. 1990 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza (1965).
- Benjamin, Walter. 2001 "Tesis de filosofía de la historia." (1940) En W. Benjamin. *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán.
- Bourdieu, Pierre. 1983 *Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase*. (1971) En P. Bourdieu. *Campo del Poder y Campo Intelectual*. Buenos Aires: Folios.

... la "cancha" es el oficio ritual, y las calles y trabajos y esquinas, sus extensiones; todo porque allí estos jóvenes encuentran "una luz de esperanza para redimir sus vidas".



22. Pequeña pelota rellena de semillas, arroz o icopor, y forradas en hilo grueso tejido a mano, de fabricación artesanal y que se usa para practicar fútbol. La "fushi escarlata" es del color del América de Cali.

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama (1992).

2000 "Los usos sociales de la ciencia. Por una sociología clínica del campo científico." (1997) En P. Bourdieu. *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva Visión.

2001 *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France, 2000-2001*. Paris: Raisons d'Agir.

- Cambray (Rubén Darío Guerrero). 2009 *Búmeran*. Santiago de Cali: Edición de amigos del autor.

- Chatterjee, Partha. 2008 "Capítulo 2. La nación en tiempo heterogéneo."; "Capítulo 3. Comunidad imaginada: ¿por quién?"; y "Capítulo 4. La utopía de Anderson." (2001) En P. Chatterjee. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- De Certeau, Michel. 1995 *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana (1987).

- 2000 *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana – Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (1980; 1990).

- Elias, Norbert. 1993 *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires: FCE (1937, 1939; 1977, 1979).

- Escobar, Arturo. 2009 *Latin America at a Crossroads: Alternative Modernizations, Postliberalism, or Postdevelopment?* Department of Anthropology, University of North Carolina in Chapel Hill.

- Feyerabend, Paul. 1992 *Adiós a la razón*. Madrid: Tecnos (1981).

- Foucault, Michel. 1998 *Historia de la Locura en la Época Clásica*. 2 Volúmenes. Bogotá: FCE (1964).

2000 *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, Valencia (1966).

- Grosso, José Luis. 2004 "Una modernidad social inaudita e invisible en la trama intercultural latinoamericano-caribeña. Historia, posiciones sociales y prospectiva." En F. López Segrera, J.L. Grosso, A. Didriksson y F. Mojica (coords.) *América Latina y el Caribe en el Siglo XXI. Perspectiva y Prospectiva de la Globalización*. México DF: Cámara de Diputados de los Estados Unidos Mexicanos – Editorial Miguel Ángel Porrúa – UNAM – UAZ.

2005 "Cuerpo y Modernidades Europeas. Una mirada desde los márgenes." *Boletín de Antropología*, N° 36, Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología, Medellín.

2007 "Las relaciones interculturales en la ciudadanía y la ciudadanía en las relaciones interculturales. Fenomenología histórica de una modernidad social." En J.E. González (ed.) *Ciudadanía y Cultura*. Bogotá: Tercer Mundo Editores – Universidad Nacional de Colombia – Universidad del Valle.

2008 "Luchas interculturales y políticas del conocimiento. La infrahistoria poscolonial de la educación." En F. Pérez Bonfanti (coord.) *Cátedra Abierta Estanislao Zuleta. Pensar colectivamente la universidad*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

2009a "Tácticas sociales, innovación y fenómenos emergentes en el uso de las redes. Políticas del conocimiento, tecnologías y cultura." Ponencia del Coordinador del Simposio "Nuevas tácticas sociales de generación y reapropiación del conocimiento: innovación y fenómenos emergentes en el uso de las redes", Coloquio Latinoamericano "Historia y Estudios de la Ciencia y la Tecnología", Sociedad Mexicana de Ciencia y Tecnología, Puebla, México, 24 al 27 de octubre de 2007. *Cuadernos de Administración*, N° 40, Facultad de Ciencias de la Administración, Universidad del Valle, Santiago de Cali.

2009b "Ciudades elípticas. Redes de sujeciones y barbaries." *Poriá'an*. Revista de la Facultad de Administración, Universidad del Cauca, Popayán (en imprenta).

2009c "Interculturalidad y ciudadanía. Esa rara modernidad en la semiopráxis popular." En G. HOYOS (ed.) *Etnoeducación. La experiencia de las comunidades afrocolombianas del Pacífico*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana (en imprenta).

2009c *Constitutivo, construido. Espacio-tiempo y semiopráxis crítica*. Santiago de Cali.

2009d "Desbarrancamiento. Ecos de la fenomenología en la heteroglosia poscolonial de espacio-tiempos otros." *Convergencias*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca (en imprenta).

2009e *Gestar la gesta popular. Del sueño ilustrado de la sociedad del conocimiento a la economía crítica del conocimiento formalizada en las matrices epistémico-prácticas de nuestros vicios y deformidades subalternos*. Santiago de Cali.

- Guembe, María Gabriela. 2007 "Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia." *Boletín Música* N° 18: 32-46.

- Kusch, Rodolfo. s/f "Anotaciones para una estética de lo americano." (1955) *Identidad*, N° 1, segunda época, Rosario: Fundación Ross.

1976 *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro.

1978 *Esbozo de una antropología filosófica americana*. San Antonio de Padua (Argentina): Castañeda.

- Laclau, Ernesto. 2006 *La razón populista*. Buenos Aires: FCE (2005).

- Lash, Scott. 1997 *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu (1990).

- Latour, Bruno. 1993. *We have Never been Modern*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

- Lyotard, Jean-François. 1995 *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: REI (1979).

- Makhlin, Vitali. 2000 "Una risa invisible al mundo". La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media." En BUBNOVA, Tatiana (ed.) *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M.M. Bajtin ("Adiciones y cambios a 'Rabelais'")*. Barcelona: Anthropos.

- Martín-Barbero, Jesús. 2004 "Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad." *Estudios Políticos*, N° 25: 115-134, Universidad de Antioquia, Medellín.

- Nietzsche, Friedrich. 1985 *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza (1871; 1886).

- Pardey Becerra, Harold. 2007 *Radio Zudaca Sursystem. Crónicas de viaje subjetivo*. Santiago de Cali: Sindicato Inicativas.

- Ricoeur, Paul. 1985 "Hermenéutica y Crítica de las Ideologías." (1973) En P. RICOEUR. *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Docencia.

- Tunes Da Silva, Gabriela, Elizabeth Tunes e Roberto Bartholo. 2006 *Três tempos do desenvolvimento situado. Memórias del I Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación – CTS+I*, Palacio de Minería, Ciudad de México, Junio 19 al 23 de 2006.

- Vico, Giambattista. 1978 *Principios de una Ciencia Nueva en torno a la Naturaleza Común de las Naciones*. México: FCE, (1725; 1730; 1744).

- Virilio, Paul. 1996 *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial (1993).

- Williams, Raymond. 1997 *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península (1977).



El papel del investigador-gestor en la cultura

GIOVANNA CARVAJAL BARRIOS

Comunicadora Social, Licenciada en Música, Magister en Comunicación y Diseño Cultural, Profesora de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.

Algunos planteamientos preliminares

Como ya se ha planteado en distintos ámbitos de discusión académica, Colombia es un país formado por muchas culturas. Ahora bien, si la pluralidad cultural es un hecho indiscutible, ¿cómo hacer de ella el camino para la convivencia y no una razón de ser para la intolerancia? ¿Cómo lograr que dé lugar, no a un conjunto de relaciones jerárquicas, sino a un horizonte de posibilidades verdaderamente democrático? También se sabe que nuestro país atraviesa desde hace varias décadas por una enorme crisis, la cual no es explicable únicamente desde argumentos económicos o políticos, y por lo tanto exige considerar otras dimensiones del análisis, que no se agotan en las condiciones sociales de las gentes ni en la degradación de las instituciones¹.

Este artículo se propone explorar algunos caminos a través de los cuales se pueda llegar a la configuración de una identidad nacional. Identidad que no podría encontrarse en la unificación de una serie de valores y expresiones generalizados, sino más bien en la polifonía donde confluyan diferentes voces –con sus ritmos y melodías– que se escuchen mutuamente, que den lugar a la disonancia y que al mismo tiempo constituyan una compleja y diversa sonoridad. Esto, claro está, sin ocultar la existencia del conflicto, pues ello sería negar la esencia misma del devenir de la cultura, porque es tan importante aprender a aceptar y entender las diferencias, como reconocer en ellas la posibilidad de un mutuo enriquecimiento; tratar de ir –retomando el interrogante inicial– más allá de la tolerancia, y construir una verdadera convivencia.

1. Este planteamiento fue expuesto hace casi dos décadas por Jesús Martín Barbero, en su texto "Un periodismo para el debate cultural", en *Periodismo y Cultura*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1991.

Daniel Bell plantea que a una revolución de la producción y de las comunicaciones en la sociedad moderna, industrial y de masas, corresponde una revolución de la sensibilidad; y para definir las características de dicha sociedad propone cuatro dimensiones que condicionan la manera como abordamos el mundo: *el número* (aumento de población que conlleva a cambios en los modos de socialización, en la movilidad social y en los modos de percepción); *la integración* (incremento de la interacción tanto física como psíquica, que conduce a la diferenciación social, pero también al sincretismo de la cultura); *la orientación temporal hacia el futuro y la conciencia de sí mismo*.

En relación con esta última dimensión, Bell afirma que la experiencia es hoy la fuente de la comprensión, de la autoconciencia y de la identidad. Como consecuencia, los individuos se agrupan con aquellos que tienen una experiencia común, y por tanto la generación constituye [en compañía de la etnia] el eje de la identidad moderna². Según el autor, el paso de la familia y la clase, a la generación como "fuente estructural de la comunicación", produce tensiones en la conformación de las identidades, pues los individuos dejan de estar sujetos a normas y a figuras representativas que los guíen. Surge, entonces, el siguiente interrogante: ¿Qué sucede con la tensión que se produce entre los grupos étnicos que conforman una nación y un centro que, según Bell, debe existir para el desarrollo próspero y armonioso de una cultura? ¿Cómo pensar lo nacional en tanto ámbito que permita el encuentro de las diferencias, pero al mismo tiempo sirva para dar cohesión a la cultura?

Estas son preguntas frente a las cuales el presente artículo no pretende dar respuestas definitivas, sino proponer puntos

de reflexión que contribuyan a enriquecer el debate y a dilucidar nuevas alternativas en el contexto de las políticas culturales.

Políticas culturales: apuntes para una definición

Como lo expresa Néstor García Canclini, política y cultura constituyen dos ámbitos que poco han querido relacionarse entre sí. Los políticos, dentro de una visión pragmática, opinan que la sociedad tiene problemas más apremiantes que la cultura, y los artistas e intelectuales consideran que la política es un territorio ajeno y peligroso³.

La fórmula "política cultural" es relativamente reciente, pues sólo a principios de la década de los 70 se empezó a realizar un trabajo sistemático en este campo, el cual ha dado como resultado cambios paulatinos, que obedecen a dos razones fundamentales: en primer lugar, la crisis de los modelos productivistas, que conlleva a la necesidad de responderse sobre las bases culturales de la producción y el poder; y en segundo lugar, la crisis del modelo desarrollista, ante la cual se da un profundo cambio de perspectiva: ya no se ve la diversidad cultural como la causa del atraso, sino como una ventaja para el crecimiento económico.

Por otro lado, la redefinición del concepto de cultura le ha facilitado una nueva ubicación en el campo político:

*"Al concebir la cultura como el conjunto de procesos sociales donde se elabora la significación de las estructuras sociales, y se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos, en la formación de concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo"*⁴.

A partir de allí, se puede precisar el trabajo cultural como un camino útil para enfrentar democráticamente las contra-

2. Bell, Daniel. "Las escisiones del debate cultural", en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1977.

3. García Canclini, Néstor, "Políticas Culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1989.

4. Ibid, p. 25.

dicciones del desarrollo, es decir, como un lugar donde se construya la hegemonía y el consenso. Se trata de proporcionar las condiciones para que el Estado, las organizaciones civiles y las comunidades realicen coordinadamente actividades tendientes a mejorar las condiciones de vida de las personas, a desarrollar su creatividad y a renovar o reafirmar su identidad⁵.

En este sentido, y para lograr lo que García Canclini y Bonfil denominan, respectivamente, democracia participativa y etnodesarrollo [este último para el caso de las culturas indígenas]⁶ es necesario que las políticas culturales sean definidas y puestas en práctica por los miembros de las distintas comunidades (indígenas, negros, organizaciones campesinas y populares, etc.), es decir, que no se trate de políticas culturales *para* ellos, sino *desde* ellos.

En el marco de una democracia participativa se debe, además de reconocer la existencia de múltiples culturas en una sociedad, promover el desarrollo autónomo de cada una: *"Puesto que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la hegemónica, sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad"*⁷.

El papel del investigador-gestor en una nación pluricultural como Colombia:

de la monofonía centralizada a la polifonía en la gestión de la cultura.

¿Por qué es importante definir el papel del investigador-gestor en la cultura? ¿De dónde nace esta figura?

En primera instancia, es necesario señalar que ningún trabajo tendiente a

promover el desarrollo de una cultura se puede hacer efectivo sin un conocimiento profundo de la cultura en la que se pretende inscribir, y sin la participación activa de los miembros de dicha cultura. Toda política cultural debe estar precedida de un estudio riguroso, y sus logros deben ser evaluados permanentemente. De ello dependerá el éxito de los planes diseñados, razón por la cual se requiere la presencia del investigador-gestor, un individuo que –perteneciendo o no al grupo donde realice su labor– sea capaz de formular, con la comunidad, políticas de desarrollo cultural que sean coherentes con las demandas de los individuos implicados.

¿Por qué no hablar, entonces, de una figura como la del promotor cultural? Porque el trabajo del investigador-gestor no se limita a la promoción de actividades –con la importancia que esto pueda tener–, sino que implica una labor un poco más compleja. Para desarrollar esta idea es necesario considerar algunos planteamientos de Clifford Geertz que resultan pertinentes.

En primer lugar, Geertz afirma que el análisis de la cultura no debe pretender determinar leyes, sino que debe ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones, y que, además, la finalidad de la antropología es "ampliar el discurso humano"⁸. Pues bien, el trabajo del investigador-gestor va en esa misma dirección: su preocupación debe ser conocer a fondo una cultura, interpretarla y difundirla.

En segundo lugar, Geertz señala que las observaciones de los investigadores de la cultura sobre sistemas simbólicos de otros pueblos deben orientarse en función de los actores. Esto es de vital importancia para el asunto que aquí se aborda, puesto que no se trata de im-



5. Ibid, p. 51.

6. Bonfil, Guillermo, "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales", en García Canclini, Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., p. 96.

7. García Canclini, Néstor, op. cit., p. 51.

8. Geertz, Clifford, *La Interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Madrid, 1990.



poner fórmulas de interpretación de una cultura, sino de encontrar en ella misma las claves de su desciframiento, lo cual se proyectará a su vez en el terreno de las acciones, que no serán tanto producto de los intereses del investigador, como resultado de la iniciativa de los integrantes de dicha cultura.

En cuanto a la descripción etnográfica Geertz, afirma que debe ser interpretativa del discurso social, y que la interpretación consiste en tratar de rescatar lo dicho en ese discurso de sus ocasiones perecedera, y fijarlo en términos susceptibles de consulta. Por último, señala que la teoría no debe ajustarse únicamente a realizaciones pasadas, sino que también se deben contemplar, intelectualmente, realidades futuras. Sólo así, por ese camino, se puede conectar el trabajo de la investigación con el de la gestión en la cultura, y aspirar a una construcción dinámica y no estática de la identidad cultural.

Muy cercana a la perspectiva de Geertz, está la visión de José Jorge de Carvalho. En su texto "Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina", afirma que la gestión cultural debe ser vista como un lugar de interpretación y evaluación de la complejidad simbólica latinoamericana. De ahí que la cuestión central para la gestión en la cultura sea, precisamente, la heterogeneidad. Una heterogeneidad producida, en gran parte, por lo que él denomina la modernidad periférica y las olas de modernización: "intentos modernizantes que se sucedieron en el continente y que fueron dejando, a cada fracaso, segmentos de la

nación marginados y excluidos de la modernidad por las élites del poder"⁹.

Esta heterogeneidad habla también del contraste existente, desde la época de la Colonia, entre el ideal cultural establecido por la élite civilizadora -es decir, la cultura hegemónica- y las expresiones simbólicas que en la práctica se desarrollaron en nuestros países. Lógicamente, este proceso ha pasado por diferentes etapas, hasta llegar a un momento en el que los medios de comunicación constituyen el vehículo moderno por excelencia para la construcción del consenso, siendo su eficacia comunicativa mucho mayor que la de las instituciones estatales.

De Carvalho sostiene que tanto la cultura erudita como la tradicional tienen espacios muy reducidos para su difusión, y que incluso la segunda se encuentra en mayor desventaja. Por otro lado toma como ejemplo la sociedad norteamericana, donde siempre que se presentan conflictos de intereses entre individuos o grupos, la ley está presente como tercero invisible que acompaña la confrontación. No sucede lo mismo en Latinoamérica, pues aquí no existe la presencia de un tercero que ayude a dirimir los conflictos y que haga posible un pluralismo dialogante y democrático.

La labor del investigador-gestor estaría justamente en esos dos ámbitos: por una parte, abriendo espacios para la producción, distribución y circulación de textos (músicas, relatos, imágenes, etc.), tanto eruditos como tradicionales y populares; por otra parte, propiciando el equilibrio en la difusión de la diversidad al interior del espacio nacional. En síntesis, como

9. De Carvalho, José Jorge, Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina, ponencia presentada en el I Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural, Bogotá, 1993, p. 5.

lo expresa De Carvalho, "es importante que el gestor se reconozca como parte de este tenso campo de poder que es la cultura, y aprenda a situarse en él con equidad y sentido de isonomía"¹⁰.

Pero esto sólo es posible si el investigador-gestor adquiere una formación pluricultural, es decir, si aprende a leer e interpretar los diversos y complejos textos culturales del país en el que actúa. En últimas, lo que se debe lograr frente a las expresiones de la cultura tradicional y popular, es lo mismo que se necesita al situarse ante las expresiones de la cultura erudita: formarse para comprenderlas y valorarlas de acuerdo con el contexto en el que se producen y se usan.

En una hermosa cita de este autor brasileño se condensa, lo que debería ser la tarea –nada fácil, pero sí importante y necesaria– del investigador-gestor de la cultura:

*"La situación que debemos cambiar es que se ofrece espacio casi exclusivo para las expresiones de la así llamada cultura erudita. Lo fundamental es creer en la posibilidad de la existencia de textos eminentes en todas las dimensiones de la producción cultural, y aprender a reconocerlos, buscarlos, cultivarlos. Hacer política cultural es promover una educación estética, hoy día necesariamente de un modo pluralista, que refleje lo más fielmente posible el fascinante mosaico de nuestra diversidad cultural."*¹¹

Otro aspecto importante es la tarea del investigador-gestor en lo relativo a la promoción del consumo y de la producción cultural. Si queremos que nuestras culturas se desarrollen en un campo de igualdad y de interacción mutua, es necesario trabajar para que cada día el número de productores de la cultura –de alguna de sus distintas manifestaciones– se acerque cada vez más al número de consumidores. En ese sentido, promover significa contribuir a crear las condiciones necesarias para el desarrollo de las culturas y la construcción dinámica de las identidades.

En Colombia, y en general en todos los países latinoamericanos, es imposible pensar en un centro, como el propuesto por Daniel Bell, que articule todas las culturas. Esto significaría reducir las particularidades de cada una a principios generales, que a la larga resultarían siendo postizos. Tendría más sentido la conformación de un tejido de voces donde haya múltiples puntos de convergencia, y en el cual los cruces entre unas y otras manifestaciones culturales permitan la interacción y el enriquecimiento mutuo entre los miembros de una nación.

Es por ello que la polifonía es la metáfora que mejor podría describir el papel del investigador-gestor de la cultura: ante un conjunto de voces que construyen el tejido polifónico –a veces consonantes, a veces disonantes; a veces alternadas, y otras simultáneas–, el investigador-gestor es quien lleva la batuta; quien reconoce voces y las relieves; quien guarda silencio para identificar, en el conjunto, a los distintos actores de la colectividad; quien ejecuta y escucha; quien pasa del escritorio al escenario, y del atril a la butaca, para ocupar el lugar de uno más de los integrantes de la comunidad.

Bibliografía

- Bell, Daniel. "Las escisiones del debate cultural", en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1977.
- Bonfil, Guillermo, "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales", en García Canclini, Néstor, *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1989.
- De Carvalho, José Jorge, "Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina", ponencia presentada en el I Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural, Bogotá, 1993.
- García Canclini, Néstor, "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1989.
- Geertz, Clifford, *La Interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Madrid, 1990.
- Martín Barbero, Jesús, "Un periodismo para el debate cultural", en *Periodismo y Cultura*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1991.



10. Ibid, p. 10.

11. Ibid, p. 12.

Jerónimo Velasco y su música

León Darío Montoya Montoya



Identidades en las músicas de Jerónimo Velasco González

LEÓN DARÍO MONTOYA MONTOYA
Licenciado en Música y Especialista
en Docencia Universitaria de la
Universidad del Valle. Profesor
Asistente en la Escuela de Música,
Facultad de Artes Integradas de la
misma Universidad, y de la Escuela
de Música del Instituto Popular de
Cultura (IPC), en Cali. Actualmente
concluye la tesis para optar por el
título de Maestría en Historia en la
Universidad del Valle
lemontoy@univalle.edu.co

Resumen

El artículo muestra algunas reflexiones en torno al libro de investigación *Jerónimo Velasco y su música*¹. El material es el resultado de un proceso de investigación auspiciado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle, en el marco de la convocatoria interna para proyectos de creación artística y humanística en el 2007.

La obra coloca en el presente del siglo XXI la creación artística del compositor vallecaucano, a través de un libro de texto que incluye partituras, fotografías, audio en CD y DVD a manera de documental. En la obra, el material sonoro, grabado en directo, es una propuesta de cómo convertir la música en objeto a través de la verdad del sonido, del concierto en vivo, y producir en el oyente otros retos frente a la apreciación del repertorio.

Jerónimo Velasco es uno de los compositores vallecaucanos que contribuyeron, junto con otros artistas de ésta y otras regiones, a la formación de identidad de la joven nación colombiana en los primeros 50 años del siglo XX. Él, como muchos otros, a pesar de su gran presencia en escenarios nacionales y foráneos de la esfera pública-privada, civil-militar, cae en el olvido a causa de políticas de Estado y la dinámica de las culturas, toda vez que la hegemonía de las músicas andinas, en las cuales se inscribe Velasco, comienzan a partir de los años 50 a perder presencia y

1. MONTOYA MONTOYA, León Darío (2010). *Jerónimo Velasco y su música*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

a ser ocupadas por otras áreas culturales como la afrodescendiente, que visibiliza el circuito Caribe y recientemente el circuito Pacífico².

A partir del análisis, el contexto histórico del personaje y su amplia producción artística en todos los géneros y especies de ritmo, la investigación *Jerónimo Velasco y su música* plantea la necesidad de renovar la forma de leer las músicas y los músicos de las culturas colombianas atravesadas por la igualdad y la diferencia. Motiva la necesidad de acometer, desde la musicología, un estudio amplio y riguroso de los compositores colombianos que, desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, aportan a la construcción de las denominadas en aquel tiempo como “músicas nacionales”.

Caracterización del personaje y contexto

Un estudio toposográfico, en donde se escogen intereses de caracterización y una minuciosa revisión de fuentes de información en archivos de diferentes ciudades de la nación colombiana, ha contribuido a ubicar en el tiempo a Jerónimo Velasco González en el ambiente musical y en el contexto latinoamericano en el que se formó y desarrolló³. Nace en Cali el 30 de septiembre de 1885, día de San Jerónimo, cuando el lugar era un villorrio que llegaba aproximadamente a 15.000 habitantes, y fallece en Bogotá el 11 de junio de 1963 a los 78 años. Los perío-

dicos de entonces, como *El Tiempo*, y *El Espectador*, de Bogotá, y *El Siglo*, de Cali, comentan el suceso.

Al observar su tiempo histórico como una estructura o realidades históricas, según Braudel⁴, lo ubicamos hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, al igual que muchos compositores de aquella “edad de oro de la música colombiana”. Es el caso de músicos, cercanos entre sí y a Velasco, como Pedro Morales Pino (1863-1926), Emilio Murillo (1880-1942), Alejandro Wills (1882-1942), Luis Antonio Calvo (1882-1945), Jorge Áñez (1893-1952), Benigno “Mono” Núñez (1897-1991), Francisco Cristancho (1905-1977), Álvaro Romero Sánchez (1909-1999), Diego Estrada (1936-), entre otros.

Para aquella época Colombia era una joven nación habitada en su mayoría por gentes del campo; pocas poblaciones se acercaban al concepto de ciudad; Bogotá era una de ellas. En 1906 se traslada a la

capital y la convierte en su centro artístico, al tiempo que muchas consideraciones hicieron posible la hegemonía de las ciudades ubicadas en lo andino.

En el área cultural andina se concentraban los distintos poderes que gobernaban la vida de las incipientes ciudades. Era allí donde principalmente llegaban compañías de ópera, opereta, zarzuela y música de salón, muy en boga en

la Europa del siglo XIX. Serán entonces aquellas expresiones musicales las que de cierto modo, a través de un complejo proceso de hibridación, irían a interferir



2. Para un análisis más amplio sobre visiones dominantes de construcción de la nación desde lo andino, véase Múnera, Alfonso (2005). *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Editorial Planeta.
3. Si se desea ampliar sobre la biografía de Velasco, ver Roldán Luna, Diego (1985). *Jerónimo Velasco, recortes musicales de su vida*. Cali: Alonso Quijada Editores.
4. El historiador francés Fernand Braudel (1902-1985), máximo exponente de la Escuela de Annales, sentó las bases para comprender las distintas duraciones que afectan las diversas realidades históricas, al tratar, en su libro *El Mediterráneo*, el tiempo desde tres niveles: la larga duración de la estructura (marco geográfico, límites de productividad); el tiempo medio de la coyuntura (una curva de precios, una progresión demográfica, el movimiento de salarios) y el tiempo corto del acontecimiento (horas, días, semanas).



en la construcción de una nueva música, que sirvió de enlace en la concreción de las identidades de la joven nación colombiana de las primeras décadas del siglo XX.

Denominada de distintas maneras como “música nacional”, “colombiana”, “andina”, “popular”, “músicas andinas”, o “músicas populares” esta nueva música que identificaba la colombianidad incluyó un vasto repertorio,

representado en especies de pasillo, bambuco, guabina del área cultural andina, en diálogo con danzas, valeses, pasodobles, tangos, *fox-trots*, de las músicas populares de otras naciones, e *intermezzos*, fantasías, rapsodias, *suites* de la tradición académica europea. En suma, Jerónimo Velasco y otros músicos cercanos entre sí querían introducir a estas músicas un acento local.

Otro hecho alrededor del contexto en el cual se desarrolló Velasco, fue el proyecto pedagógico del músico bogotano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), quien reabre la Academia Nacional de Música, cerrada durante la Guerra de los Mil Días y a la cual cambia de nombre por el de Conservatorio Nacional de Música, y crea la Sociedad de Cámara y la Orquesta de la Academia. Es en el naciente Conservatorio, dirigido por Uribe Holguín, en donde Velasco es nombrado en 1911 profesor de oboe, clarinete y saxofón⁵.

La consolidación de la prensa posibilita la publicación de partituras en el diario gráfico bogotano *Mundo al día* (1924-

1938), que de los 91 pasillos publicados en sus páginas incluye 11 de Jerónimo Velasco González⁶. Las músicas de los compositores colombianos del área cultural andina se interpretaban y escuchaban en diferentes espacios, fuesen abiertos o cerrados, públicos o privados. Eran habituales en tertulias, cafés, salones de baile o presidenciales, casas de gente del común y de élite, galerías de arte, teatros al aire libre, teatros cerrados de representación del arte burgués, plazas públicas y emisoras.

Producción artística

¿Cuál fue el papel que desempeñó Jerónimo Velasco González? La historia del compositor es la historia, acudiendo a Norbert Elías, “de todo el tejido humano” en el cual se desarrolló el artista⁷. Su bella y prolífica producción musical, definida hasta el presente en 193 obras, se encuentra unida a su vivencia artística en las identidades como compositor, pedagogo, intérprete, arreglista, director del conjunto familiar, de estudiantinas, orquestas y bandas militares y sinfónicas, su práctica asociativa, sus imaginarios y su entorno social, así como su modo de pensar, vestir, gozar y sufrir.

Su producción artística, reconocida en su época y colmada de aportes significativos, se produce en el momento de la concreción de tres hechos culturales: 1) El nacionalismo latinoamericano; 2) el auge de las músicas populares, y 3) la consolidación de la identidad de la joven República a través de la llamada en su tiempo “música nacional”, como una hegemonía del área cultural andina sobre las otras regiones. Las obras más conocidas fueron las que tuvieron mayor difusión, pero todas son significativas. La producción artística de Velasco no es

5. Uribe Holguín, Guillermo (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Editorial Voluntad.

6. Para una ampliación sobre la colección de partituras del diario gráfico bogotano, ver Cortés Polanía, Jaime (2004). *La música nacional y popular colombiana en la Colección Mundo al Día* (1924-1938). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

7. Elías, Norbert (1990). *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Ediciones 62 S.A.

sólo valorada desde lo cuantitativo que demanda un servicio en su ejecución pública-privada, en espacios abiertos o cerrados; lo es la pertinencia de su repertorio en su contexto histórico. En el mapa mental de los colombianos de aquella época se recuerdan "Larandia" (guabina), "Canción de las hadas" (pasillo), "Los mochuelos" (pasillo), "Sol de la tarde" (danza), "En lontananza" (danza), "Leonor" (danza), "Campesina" (intermezzo), "La promesera" (bambuco), "Motilonas" (*fox-trot*), "Lindo" (*one-step*), entre otras.

En el capítulo 2 del libro *Jerónimo Velasco y su música* se incluyen tres cuadros para visibilizar su producción artística. El primero es una cronología de las 193 obras rastreadas durante el trabajo archivístico; el segundo muestra la jerarquía del total de obras en cuanto a las de mayor producción, como lo fue el pasillo, con 48 obras, seguida de la danza: con 16 títulos. El tercero es una identificación de las obras halladas durante la investigación e incluye título de la obra, tipo de formación instrumental, medio de expresión sonora, tipo de fuente escrita, localización de la partitura y año de publicación. Los tres cuadros son propuestas metodológicas de una manera propia de destacar la producción musical y de facilitar su búsqueda para posteriores interpretaciones y publicaciones.

En los capítulos siguientes se incluye un análisis de 10 obras para piano, cinco para canto y piano, dos para estudiantina, una para orquesta y una para banda sinfónica. Se observa entonces un aporte desde lo tímbrico, dada la pluralidad de ensambles instrumentales, al que se le suman obras para banda militar. Igualmente se encontró una diversidad de títulos que incluyen especies como pasillos, danzas, valeses, bambuco, pasodobles, *fox-trots*, marchas, canciones, tangos, *one-steps*,

intermezzos, himnos, fantasías, guabinas, polkas, romanzas, revistas acto, y uno de cada uno de serenata, *rag-tango*, *pasacalle*, *blues*, rapsodia, son, *suite*, chotis, zarzuela, bolero, contradanza, gavota, obertura, ensayo cómico lírico y tres sin indicación de especie.

Jerónimo Velasco González junto a otros compositores, en su mayoría nacidos a finales del siglo XIX, consolidaron un proyecto de identidad nacional de lo que en aquella época denominaron música andina o música nacional, la cual se representaba como única de un núcleo esencial de la nación.

Velasco fue el trasegar de la identidad de un artista en diferentes escenarios de la nación colombiana de la primera mitad del siglo XX. La investigación pone en el presente su bella y prolífica producción musical, representada en diversas especies, y medios de expresión sonora, como piano, canto-piano, canto-órgano, canto-orquesta, orquesta, banda militar, banda sinfónica y estudiantina. Ello, unido a sus identidades como artista e individuo que dialoga con otros, conduce a hacer visible la importancia en el contexto nacional de Jerónimo Velasco González y sus músicas.





La ciudad popular vista desde la comuna 3.

Formación de ciudad,
trayectos nacionales y

ciudadanías populares

*En homenaje a la Calle 13 y a su barrio La Perla,
que son todas las barriadas de América Latina.*

JESÚS DARÍO GONZÁLEZ BOLAÑOS

Trabajador social, especialista en
Comunicación y Cultura y en Pensamiento
Político Contemporáneo. Aspirante
al título en Magíster en Filosofía de
la Universidad del Valle. Grupo de
investigación PIRKA: Políticas, Culturas y
Artes de Hacer.

Resumen

La experiencia que eclipsa la formación de los Estados-nación bicentenarios, tan celebrados actualmente en toda la región, es sin duda la experiencia de las ciudades; afirmando que en la emergencia de las ciudades latinoamericanas se establece un comercio entre las formaciones urbanas (por supuesto estructuras de régimen colonial) y las gestas nacionales, con sus respectivas narrativas criollas y sus políticas de patriotismo y ciudadanía liberal. Lo que se desconoce, invisibiliza e instrumentaliza en estos procesos de alta incidencia en nuestras culturas políticas, es la gesta popular, y su lugar político en la construcción de nuestras formaciones de país y de nuestros mapas urbanos. ¿Qué podemos inferir de estas circunstancias poscoloniales? La necesidad de repensar las ciudades desde sus matrices práctico-históricas de construcción popular, y en particular desde las existencias contingentes, pero arraigadas en las luchas cotidianas, de formas expresivas catalogadas como ciudadanías populares; es decir, en el reconocimiento de otras políticas en la ciudad, políticas de los mun-

dos populares arraigadas en una interculturalidad densa, que está marcada en los cuerpos simbólicos de la urbe y que habita memorias anidadas en múltiples travesías y desplazamientos vitales, arquetipos simbólicos y materiales de otro mundo urbano, que se armó en paralelo a la visibilidad de las vitrinas y las pantallas metropolitanas.

Introducción: Escenas de período:

*...no tiene pies y cabeza, porque todo es aquí,
al contrario, pies y cabeza...*

CHARLES BAUDELAIRE, *EL SPLEEN DE PARÍS*

Hay un lugar común al cual hemos asistido o asistiremos en los próximos años: las celebraciones de los bicentenarios de fundación de las naciones latinoamericanas, sendas historias de movimientos independentistas, nombradas como pomposas gestas revolucionarias por las estructuras políticas, religiosas, los dispositivos culturales y los emporios de la comunicación, que se atropellan en activismos y en producción de artefactos movilizadores de orgullo patriótico y melancolía nacional; este festín se acompaña de otro proceso que ya está en camino: la celebración de los quintos centenarios en nuestras patrias chicanas que son la ciudades; se acrecientan así las aristas de un patriotismo meloso, que aumenta la insignificancia de las relaciones sociales y las historias colectivas, para inflar los egos individualistas de los héroes y de sus escribanos, intelectuales que con ropaje decimonónico pavonean para allá y para acá palabras e imágenes de una historia oficial que recrea, maquilla y actualiza los relatos del poder en un decorado aleccionador para la población, que se ve envuelta, a propósito de este momento histórico, tras el brillo de las

personalidades que celebran su dignidad frente a estatuas mitologizadas, en sensaciones de amnesia colectiva.

Nos acompañan en las efemérides: las celebraciones gubernamentales en todos sus estamentos, los gestos propagandísticos del capital nacional y la empresa transnacional vestidos como responsabilidad social, los parlamentos, los presidentes, los ministros, los gobernadores y alcaldes, y sobre todo los responsables de la educación, la cultura y las comunicaciones, que se ocupan especialmente de vigilar los detalles de cada evento ceremonial; no falta una comisión de notables, a los que preceden a su vez equipos de creadores de una industria cultural de talante crítico, productora de montajes artísticos para multiplicidad de públicos que circulan de manera estratificada, desde medios masivos hasta paraninfos pseudo republicanos y arcadias selectas, donde se paladean los cánones unívocos del lenguaje restringido de las artes. Todos ellos rituales televisados, cybertransportados, documentados y editorializados ¿Cuántos millones de dólares de los fiscos nacionales y locales se han derrochado en estos rituales memorialistas?, ¿a quién y qué visibilizan las narrativas que se proponen a nuestros atribulados públicos?

Mientras tanto, nos arroja el retorno de las literaturas independentistas, se reciclan y multiplican en todos los formatos las biografías de nuestros héroes, y se imponen como principal eje pedagógico de nuestros currículos nacionales; en Colombia y en el área andina ya no cabe una palabra más para los dime y diretes de Bolívar-izquierdas y derechas gastan papel, imágenes y recursos intelectuales en recuperarlo para su propia posición libertadora-; desgastes de instituciones erradas, que poco o nada le logran decir a

**... en Colombia
y en el área
Andina, ya
no cabe una
palabra más
para los dime
y diretes
de Bolívar
-izquierdas
y derechas
gastan papel,
imágenes
y recursos
intelectuales
en recuperarlo
para su propia
posición
libertadora.**

**Lo que se
juega ahora,
son los
regímenes
de gubernamentalidad
sobre los cuerpos sociales,
las políticas
sobre el territorio en el
largo plazo.**

pueblos que necesitan encontrarse principalmente con sus propias biografías colectivas, con sus propias señales de amor y dolor, con sus épicas solidarias, que en ningún caso son registradas y catalogadas por las historias de bronce erigidas como convenciones intelectuales contra las culturas populares, que siempre fueron movilizadoras de las tendencias progresistas en la búsqueda de otra situación vital, en medio de las situaciones coloniales.

Es paradójico que los excesos en la visibilidad y en la espectacularización de este rimbombante ágape, se den sobre un mapa de gobernabilidad de nuestros países, y de muchas de nuestras principales ciudades, con orientaciones de izquierda y centro izquierda; es importante reflexionar sobre el hecho de que buena parte de estos montajes de carácter neoconservador sean protagonizados por agentes políticos que provienen de luchas sociales y reivindican, o han reivindicado, posiciones emancipadoras en períodos recientes de nuestras vidas contemporáneas.

En este agenciamiento político, especialmente las artes han sido vistas como nunca a la manera de técnicas de recordación y de producción de clichés entrañables; es decir, como dispositivos de simulación y conmoción, movilizados para recuperar mitos o mitomanías a través de lánguidos rituales, intentos nefastos de reapropiar discursos que han sido históricamente encubridores del poder, para que funcionen otra vez en un siempre lo mismo; falta de creatividad de una parroquia criolla que adoptó —eso sí bicentenario— un modelo “civilizatorio” marcado por la copia, la repetición y el sometimiento a la mirada eurocéntrica, todo ello adornado con tufillos patrioterros que oscilan, desde el extremo román-

tico-conservador hasta los manifiestos de liberalismo cultural y económico, que han acompañado nuestras congojas y miserias públicas sin concretar alternativas reales de transformación.

Desde una posición crítica es posible afirmar, como valoración de estas políticas hegemónicas, su carácter conmovedor de públicos que hacen de molde y de hábito a la disciplinariedad y el control; sin embargo, al parecer no alcanzamos a visualizar aún que tras este operativo se define una lucha infrapolítica, que actúa en el terreno generacional y se instala poco a poco, a la manera de imaginario radical y performativo del vínculo social, para el presente y el futuro. Se posiciona un marco de referencia a largo plazo para la orientación de la sociedad desde los dispositivos del Estado y el mercado, que inauguró —hace dos centenios— la precaria modernidad de nuestros Estados nacionales, en contradicción con las formaciones sociales y sus estructuras histórico-culturales.

Sobre esta situación, recordando a Walter Benjamin —cuando reflexiona sobre el sentido político de las matrices históricas— podemos afirmar que si en estas circunstancias de lucha simbólica y política las posiciones colectivas y populares pierden iniciativa, no quedará siquiera espacio para reivindicar nuestros muertos; porque con la invisibilización histórica asistiremos a la negación de la vida, a partir de la negación de los muertos; muertos que las culturas populares atesoran de la experiencia de sus migraciones físicas y representacionales, y que guardan como referente de vida, sin necesidad de visibilizar y brillar sus ausencias, muertes mudas, silenciosas, siluetas que hacen camino y que obligan a mirar hacia atrás cuando de avanzar se trata.

Lo que se juega ahora son los regímenes de gubernamentalidad sobre los cuerpos sociales, las políticas sobre el territorio en el largo plazo, que paradójicamente están definiéndose en medio de un presentismo y de una ausencia desgarradora de sentido histórico. El rasgo fundamental, la marca distintiva de este proceso, es la recurrente negación de la interculturalidad social de la que están hechas nuestras estructuras de país, invisibilizadas tras la afirmación de un multiculturalismo constitucionalizado, desustancializado, procedimental y elitista, que se enfrenta a un testimonio político no presente en los libros ni en los ceremoniales bicentenarios; se encuentra en la cultura oral, en la memoria corporal, en la piel ajada de los sujetos populares y en sus trayectos de idas y venidas por las ciudades; saber que no nació con las hazañas independentistas, y que trasciende incluso las formas hegemónicas de la ciudad colonial, con sus religiosidades e imposiciones morales; lo que hoy sucede es un poco la repetición de lo que pasó hace doscientos años en las ciudades capitales de las nuevas repúblicas: negación del pensamiento popular que venía, nada más ni nada menos, de las gestas de resistencia en la ciudad colonial.

Escenas coloniales

Al llegar a América Latina, los españoles no encuentran en rigor un sistema de ciudades legibles más allá de los centros político-religiosos de las culturas más consolidadas; José Luis Romero, en sus estudios de la configuración histórica de las ciudades latinoamericanas, señala recurrentemente que: *en general la América indígena fue un mundo predominantemente rural, y vastas áreas apenas conocieron la vida urbana. Hubo ciertamente en el ámbito de las*



Casa del Barrio San Cayetano.

culturas superiores algunas grandes ciudades como Tenochtlán y Cusco, y numerosas ciudades menores.

Los europeos se aproximaron a nuestro tejido de culturas naturales con una mirada prejuiciada, basada en su larga experiencia medieval de ciudades-Estado; no podían ver una relación significativa entre las concentraciones urbanas, incas, mayas o aztecas, y ese mundo disperso de silenciosa comunidad indígena que caminaba por todo el continente. Desde ese horizonte sólo les fue posible: *instaurar sobre una naturaleza vacía una nueva Europa, a cuyos montes, ríos y provincias ordenaba una real cédula que se les pusieran nombre, como si nunca los hubieran tenido.* (Romero, p. 25)

El período fundacional de la Conquista, con todo su régimen de arrasamiento de los sistemas sociales comunales existentes en el territorio americano, significó la pretensión ciega de instaurar un orden material y espiritual europeo, tras la fundación de ciudades que buscaban trasladar un mundo viejo a un espacio vacío, para darle una nueva oportunidad. ¿Qué podría resultar de ese bárbaro experimento? He ahí un tema digno de ser seguido en detalle. Ahí están las ciudades:

**Luchas
centenarias, de
largo aliento,
marcadas
por la
domesticación
y apropiación
de territorios
que
determinaron
formas de
ser urbano y
formas de ser
rural.**

Santo Domingo nació en 1494, y por lo menos setenta ciudades fueron fundadas en los sesenta años que van de 1508 a 1568. Una ciudad por año sobre la superficie de un continente de naturaleza exuberante y de riquezas incalculables, presenta un cuadro digno de leyenda y casi de la mitología. Estos son algunos de los momentos de esa progresión: San Juan de Puerto Rico en 1508, Santiago de Cuba en 1514, La Habana en 1515, Veracruz en 1519, Panamá en 1519, México, destruida y refundada en 1521, Guatemala, León y Granada de Nicaragua en 1525, San Salvador y Santa Marta en 1525, Coro en 1527, Cartagena de Indias en 1533, Quito en 1534, la ciudad de los reyes, Lima, en 1535, Puebla de los Ángeles en 1536, Buenos Aires, fundada en 1536 y abandonada luego, para renacer en el 80, Santiago de Cali en 1536, Asunción en 1537, Santafé de Bogotá en 1538, Charcas en 1539, Morelia, en 1540, Santiago de Chile en 1541, Mérida de Yucatán en 1540, Potosí en 1545, La Paz en 1549, Caracas en 1562, y San Agustín de la Florida, la más antigua ciudad de los Estados Unidos, en 1565. Aunque muchas ciudades nacieron y murieron en breve tiempo, todas las mencionadas existen todavía y son ejemplo, por ello, de que la Conquista estaba estableciendo realidades permanentes. (Ospina, pp. 103, 104)

En particular, el plan del conquistador español se enfocó en fundar ciudades como centros de función económica, religiosa y administrativa, producto de lo que había aprendido tras casi un milenio de experiencia medieval, desde los reasentamientos urbanos, que significaron recentramientos políticos y culturales. Comenzaron a emerger las instituciones coloniales como figuras preeminente-mente urbanas, violentando las experiencias de los pueblos aborígenes. *Para los conquistadores y los colonizadores el mundo americano fue un mundo de ciudades: en ellas se concentraron para conservar su fuerza, su religión y sus costumbres, y en ellas actuaba la*

autoridad de la metrópoli para que las colonias rindieran los frutos que se esperaban de ellas. (Romero, p. 228)

A partir de ese momento, ya agenciado el trauma del saqueo y el exterminio directo, en el cual las ciudades y sus periferias se constituyeron en la marca del sometimiento de los pueblos indígenas, con instituciones como la mita y el resguardo, se fueron articulando otros escenarios de carácter propiamente rural, directamente conectados con la producción de materias primas de origen extractivo y progresivamente de cultivo agrario. La hacienda y su par deshumanizador, la esclavitud, configuraron otra cara del mundo colonial y aportaron a la formación de un ethos diverso, más allá del entorno natural.

Hay unos contrastes en la formación del mundo colonial que es necesario comprender: las ciudades fundacionales ligadas al poder conquistador y colonial son diferentes de las ciudades costeras, por las cuales entraba la población afrodescendiente en situación de esclavitud y salían materias primas; es diferente la formación social de las ciudades arraigadas en relación con la extracción minera, de las concentradas en la plantación agraria y la hacienda; son diferentes los ethos de las ciudades fundadas en los valles, respecto de las ciudades armadas en el eje de las cordilleras; sin embargo, todas ellas arrastraron en su configuración la función servil al poder, y fueron escenario de luchas de resistencia que protagonizaron a su manera, diferenciada también, negros, indios y mestizos. Luchas centenarias, de largo aliento, marcadas por la domesticación y apropiación de territorios, que determinaron formas de ser urbano y formas de ser rural, identidades mestizas ciudadinas e identidades mestizas rurales. En buena medida todo

el período colonial se vio atravesado por una lucha campo-ciudad: mientras en la ruralidad se desdoblaban formas de identidad arraigadas en el mundo natural y en tradiciones corporales, en las ciudades se inventaban, también en luchas con el colonizador, identidades artesanales y formas de socialización vinculadas con las técnicas y culturas metropolitanas.

Fue necesario un largo proceso de adaptación religiosa y de conexión de los criollos urbanos con las metrópolis de la ilustración y el romanticismo europeo, para que, ya en el filo del fin colonial, emergiera un sentido cosmopolita criollo de marcas regionalistas en las ciudades, que daría origen a las tentativas independentistas. Sin embargo, este proceso, del que participaron todos los excluidos del régimen colonial, no estuvo exento de silenciamiento a la mirada del otro, del estereotipo al indio y al negro, que se extendía al zambo y al mulato, habitantes del mundo rural pero también del mundo de las ciudades. El "bárbaro" en el afuera, y ese afuera puede ser escalamamente ubicado en las selvas, en los palenques, en los resguardos, en la periferia de las minas, en el lindero de las haciendas y plantaciones, en los extramuros de las ciudades, en la trastienda de las casas reales, donde se situaban las barracas de los criados. De esta manera se fue delineando un modelo de sociedad y de cultura, que en apariencia moviliza el antiguo régimen colonial sin tocar las profundas contradicciones que éste anidó por siglos, incluso, en ocasiones, radicalizando sus síntomas instrumentales y deshumanizadores.

Reconozcamos también que la gesta independentista no es tan gesta como se quiere hacer ver; en América el régimen colonial español y sus instituciones más arraigadas padecían de un desgaste que

provenía de diversos factores, lo que permitió la independencia total de la Corona española. Al respecto, Estanislao Zuleta afirma: "(...) *España estaba reducida en lo fundamental al papel de intermediario, entre las manufacturas europeas y las riquezas americanas. En ese papel de intermediario obtenía sin duda grandes ganancias que le permitieron sostener por mucho tiempo su poderío político y militar; pero lejos de impulsar con ello el crecimiento de la economía, se creó una situación cada vez más desfavorable para éste. El enorme tesoro americano que fue a parar a las arcas españolas, resultó ser un factor decisivo en la decadencia de España y una traba inagotable para el desarrollo de su producción*" (Zuleta p. 24).

En este contexto, la capa social criolla de arraigo urbano, espacio social de donde salen los próceres y los héroes de la fundación de naciones, jugó un papel protagónico en el apalabramiento de las independencias, en su mayoría gestos notariales; pero la espacialidad política y el desgaste material tuvo el principal peso en los colectivos mestizos, en los núcleos artesanales, que, junto con indios y negros sometidos, jugaron un papel fundamental, presionando la red de ciudades coloniales en las que España basaba el funcionamiento de su poder.

Es necesario admitir nuestra llegada al siglo diecinueve en una circunstancia histórica que transformó el decorado de la política y la forma de la sociedad; esta nueva forma –incluida la función reguladora y concentradora de las ciudades, por encima de los discursos grandilocuentes y de la emergencia de una nueva clase de dirigencia criolla– en el contexto del Estado-nación, mantuvo intactos contenidos de sometimiento cultural, de subordinación política, de explotación económica, que aún hoy siguen siendo rasgos de nuestras sociedades contemporáneas. Es ahí donde nuestras ciudades siguen

En el filo del fin colonial, emerge un sentido cosmopolita criollo de marcas regionalistas en las ciudades que darían origen a las tentativas independentistas.

Muchas de las dificultades para encontrar otras formas de gobernar las ciudades tienen que ver con que seguimos acriticamente el hilo de la Ariadna de la saga colonial.

siendo sombra de las ciudades coloniales y de la crisis de nuestras formas de relacionamiento cultural y político; muchas de las dificultades para encontrar otras formas de gobernar las ciudades, tienen que ver con que seguimos acriticamente el hilo de Ariadna de la saga colonial.

También es justo reconocer que en esos casi cuatrocientos años de colonialidad, el indígena, el negro, el mestizo servil de las ciudades, el artesano empobrecido, habitantes todos de los extramuros de las ciudades, supieron armar episódicamente, en cada momento de esta historia negada, en las márgenes, un lugar de enunciación simbólica diversa, que implicó resistencia desde la pluralidad y desde la creación de otros mundos, que responden a otras cosmovisiones y otras prácticas vitales. También esas formas de comprendernos y de agenciar la vida están presentes y forman parte de la objetivación cultural y social de nuestras ciudades; están ahí, a veces instrumentalizadas, pero en otra orilla de las políticas hegemónicas.

Escenas nacionales:

La violencia, pobreza y deterioro social y ambiental crecientes, son el resultado de años de recetas de crecimiento económico, ajustes estructurales, macro-proyectos sin evaluación de impacto, endeudamiento perpetuo, y marginamiento de la mayoría de la población de los procesos de pensamiento y toma de decisiones sobre la práctica social.

ARTURO ESCOBAR, EN
"LA INVENCIÓN DEL DESARROLLO".

Con la crisis del régimen colonial, marcada esencialmente por la generalización en Europa del operativo mercantilista y la fragilidad del modelo feudal español para sumarse a la revolución industrial, fuimos sorprendentemente invitados a lo ines-



Carnaval CREA 2010, Distrito de Aguablanca -Cali.

perado: sobreviene en suelo europeo la pérdida militar del imperio español, con el ejército de Napoleón. En la debilidad de la metrópoli colonial sobreviene una oportunidad sin igual para las gestas independentistas, que se apoyan en la resistencia negra e indígena de origen agrario, para lanzar desde las ciudades fastuosos manifiestos románticos que reivindican la independencia, primero parcial y luego total, ante la falta de respuesta de un régimen decaído.

Las declaraciones autonomistas implicaron campañas que más que militares fueron agitacionales; en estos procesos se tomaron distintas rutas tácticas centralmente ligadas a la construcción de bloques nacionales, compuestos por cúpulas ocupadas por los sujetos más blanqueados culturalmente, obnubilados con su lugar en el lienzo titular de la historia, cruzados a su manera por épicas lejanas y mal comprendidas, y por las bases conformadas por el acrisolado color de una etnicidad múltiple, indígena, negra y mestiza, marcadas por una experiencia sin



igual de luchas de resistencia enfrentadas al poder colonial.

El lugar individualizado del héroe fue la marca generalizada en todos los casos; quizás por esa razón pasamos de una consigna común, en la cual la nación era América, a un movimiento de luchas intestinas y de guerras civiles de pulsión separatista, promovidas desde las ciudades que fungían como nuevas capitales, extrapoladas progresivamente a fenómenos regionales muy parecidos al viejo mapa de la Colonia, ahora liderado en cada comarca por su respectivo caudillo, que reclamaba para sí un modelo de país y de instituciones nacionales autocentrado en el propio interés manzanillo. Colombia, entre 1812 y 1889 asistió a diez guerras civiles, en las que perdió el sueño romántico de la Gran Colombia y la aspiración centenaria de los pueblos de emanciparse de la servidumbre y la explotación.

Las ciudades capitales a finales del siglo XIX se erigieron en los molinillos y las olletas desde las que presenciamos, bajo la égida infantil de las políticas naciona-

les, la mezcla y la cocción de una cultura urbana pródiga en alteridades sociales diferenciadas y desiguales: *"Las ideas —y las ideologías— fueron las que conmovieron más la vida urbana. La influencia europea no sólo se tradujo en importación de productos manufacturados y en la adopción de normas y costumbres no tradicionales. Se tradujo también en la difusión de las corrientes de pensamiento y de las tendencias literarias que renuevan por entonces la vida europea: las que provenían del Romanticismo, saturadas de nuevas ideas sociales, o las que provenían del Progresismo, que estimulaba la renovación de la vida económica y política. Los cafés, los clubes, las tertulias se agitaban por el juego de las ideas, y oponían a liberales y conservadores, a progresistas y tradicionalistas, con una vehemencia que transformaba a las ciudades en un hervidero cuya temperatura se transmitía poco a poco a todo el país. Como Europa, la ciudad latinoamericana comenzaba a ser un foco de alta tensión".* (Zuleta, 2004, p. 234)

A la incapacidad de la generación independentista para concretar el proyecto de la América como una patria grande, una vez se diluyó el espíritu romántico-heroico tras pequeñas guerras locales, sobrevino el montaje de los Estados centralizados y la conexión de los nuevos países en el último vagón de las sociedades de mercado. Con la reconducción de la economía agraria sobrevino la emergencia de ciudades de arraigo regional; es decir, se desarrollaron los sistemas de centralización regional, a partir de ciudades que comenzaron a jugar un papel en la economía rentista exclusivamente, pues las capitales centralizaron la vida política y cultural a la manera de grandes metrópolis. Emergieron así diversas maneras de profundizar el mestizaje en la ciudad, tantas como diversas formas de integrarse, adaptarse y luchar un espacio en el nuevo contexto urbano. Sólo el re-

Sólo Colombia, entre 1812 y 1889 asistió a diez guerras civiles en las que perdió el sueño romántico de la gran Colombia, y perdió la aspiración centenaria de los pueblos de emanciparse de la servidumbre y de la explotación.

La ciudad del consumo se erige como otro más de los dispositivos de una modernidad impuesta que a la manera de tendencia, generó un régimen de apariencia nuevo, pero atemperado a mantener viejos privilegios e inequidades.

correr el espacio de las ciudades inventado por los sectores populares en el siglo XX nos arroja a una experiencia épica y colectiva de política de sobrevivencia en la ciudad en la que lo contingente es un condicionante para la formación de un ethos designado por la espontaneidad y el colorido cultural.

En los inicios del siglo XX concurrimos a grandes operativos nacionales, tras la adopción de una ideología del progreso y del desarrollo heterónimo por parte de nuestras élites: la pacificación del régimen de confrontación y belicosidad, con el hábito electoral como mecanismo para establecer el poder político; la fundación de escuelas y servicios de salud, implicó para la población un abordaje aleccionador del nuevo vínculo contractual con el Estado nacional, ahora investido por el rol de ciudadano con deberes y derechos; las ideas de pueblo y comunidad estuvieron sujetas a un operativo de olvido y de banalización, tras la etiqueta de folclor popular, que se orientó a diluir sin éxito las tensiones clásicas entre campo y ciudad, bajo la idea de unidad nacional e integración regional en el campo de la cultura. Se inició el montaje de las industrias nacionales, y por esa vía la pluralización del ethos urbano ahora caracterizado por las noveles identidades obreras y la aparición de las clases medias profesionales portadoras de ideologías en torno a la circulación de capital y a la producción y el consumo de mercancías. La ciudad del consumo, en este largo recorrido, se erige, sin duda, como otro más de los dispositivos de una modernidad impuesta que a la manera de tendencia, generó un régimen de apariencia nuevo, pero atemperado a mantener viejos privilegios e inequidades.

Muy pronto en la dialéctica nación-ciudad se fueron evidenciando desequi-

librios complejos: a las clásicas contradicciones del capitalismo tardío asentado en nuestras tierras, relacionadas con los movimientos obreros en tensión con la voracidad del capital criollo y transnacional, sobrevinieron luchas en torno a la propiedad de la tierra urbana y rural, en relación con el acceso a bienes y servicios públicos, respecto a la disciplinariedad y el control en los campos y ciudades, a la legitimidad de los saberes, prácticas y oficios válidos para sobrevivir, y fundamentalmente a la dificultad de las instituciones para estabilizar poblaciones y territorios a partir de imágenes compartidas de vida; la violencia, el desarraigo popular, el desplazamiento forzado y la migración por razones socioeconómicas, fueron construyendo los bordes de una sociedad que en sus centralidades urbanas se refugió en los dispositivos comunicativos y de industria cultural, para no verse en el espejo del drama colectivo de las regiones y de las marginalidades de la urbe.

Las ciudades latinoamericanas, tan diferentes de cuadra a cuadra, desde las megalópolis como Ciudad de México y São Paulo hasta los villorrios como Cartagena, mantienen un encuentro en su desigualdad y descentramiento. Habitan nuestras calles lo mestizo y lo indígena, lo afrodescendiente y reductos de lo europeo, lo criollo y lo cristiano; nuestros saberes y cosmovisiones son tan matizados como nuestros relieves de sierra, valles y océanos. Por encima, por los lados y por debajo de las políticas masivas y de las instituciones liberales –frente a los operativos de masificación educativa, que instrumentalizan el lugar de lo popular como folclor, como mocedad y como estilo negado–, las prácticas populares, con sus tonos locales y espontáneos, fueron en reversa a una modernidad impuesta a

través del operativo nacional. Solidariamente, desde el arraigo y el territorio han inventado una política espacializada que fractura el mapa cartesiano de la ciudad-mapa, y han horadado los cronómetros que rigen la vida pública citadina, para armar otra temporalidad que es, a su vez, contingente y milenaria.

Mientras que los dispositivos del Estado y el mercado –jóvenes instituciones arraigadas en América– han fracasado recurrentemente en la planificación de los territorios urbanos, los sectores populares, que la construyen desde posiciones contingentes y dramáticas, han armado un mundo espontáneo y auténtico, que no es pálida copia ni frígida repetición del urbanismo occidental. A la desplanificación macro de las ciudades, enfermedad de todos los Estados nacionales, es posible oponer las escenas de la microplanificación popular. Frente al modelo del consumo y la economía transnacional que aqueja el modo de vida en las urbes, es posible contraponerle lugares donde se rompe con la oposición entre lo público y lo privado, y se vive una mutualidad simple, basada en la vecindad, en la reagrupación étnica y en los arraigos locales que constituyen la ciudad y la trascienden en sus fronteras físicas.

Escenas cotidianas:

Si me dejan hacer todas las baladas de una nación, no me importa quién haga las leyes.

JORGE LUIS BORGES

¿En que estamos hoy, tras esos largos recorridos con nuestras ciudades populares? Para situarnos frente a semejante operativo nacional, tan vertical y tan situado en la construcción de metrópolis y en centralismos políticos al interior de nuestras nacionalidades –pensemos solamente en capitales como Buenos Aires,



La otra vida del centro de Cali.

Bogotá o Quito, en relación con la definición de sus respectivas políticas nacionales–, vale la pena situarnos en los trayectos populares de las ciudades más contemporáneas. Ahí se vive una verdadera lucha contra la captura de símbolos políticos y culturales de América Latina, y se puede observar la incertidumbre y lo refractario de nuestras instituciones, respecto a un dinamismo cultural que no se deja leer en los lenguajes intelectuales convencionales, ni en los relacionados por los discursos críticos; dinamismo que trasciende a las músicas, a los bailes de golpe, nombres, sobrenombres y gestualidades que se reinventan insaciablemente en las barriadas interminables, denominadas de mil maneras: favelas, arrabales, villas, caseríos, callejuelas o....

*Yo tengo actitud desde los cinco años, mi
mai me la creó con tapaboca y regaño.
Desde chiquito canito y con el pelo castaño
soy la oveja negra de to'el rebaño.
Y fui creciendo poquito a poco, brincando
de techo en techo, tumbando coco.*

**... los barrios,
más allá de las
nomenclaturas
oficiales, se
constituyen
en lugares de
reinención
de los lazos
sociales, en
matrices
creadoras
de nuevas
sensibilidades
populares y
en campos de
elaboración de
otras políticas
de vida en la
ciudad.**

*Y aunque casi me mato y casi me escoto,
nunca me vieron llorando ni botando
moco.*

LA PERLA – CALLE 13 - RESIDENTE

Ahí encontraremos, en medio del aquelarre de la ciudad globalizada o clonada, una construcción cultural elaborada lentamente a través de tácticas múltiples, calladas y poco visibles, que arman una trama de saberes y prácticas profundamente arraigadas en la vida citadina y en la formación sociocultural y política de la ciudad, a través de escenas cotidianas en las que discurre la vida productiva, artesanal y narrativamente cargada de haceres, enseres y relatos, que permiten vivir y sobrevivir la experiencia urbana en nuestros contextos. Lugares todos ellos cargados de emocionalidad y de una afectividad filial, constituida a la manera de espacios comunes contruidos a cielo abierto.

*Un arco iris con sabor a piragua, gente
bonita rodeada por agua.
Los difuntos pintados en la pared con
aerosol...Y los que quedan jugando
basketbol.
Un par de gringos que me dañan el
paisaje, vienen tirando fotos desde el
aterrizaje...
La policía que se tira sin pena, rompiendo
mi casa pa' cobrar la quincena.
Aquí nació mi mai, hasta mi bisabuela...
éste es mi barrio, yo soy libre como
Mandela.
Cuidao con la vieja escuela, que no te coja,
que te va meter con chancletas y palos de
escoba...
Así que no te me pongas majadero, porque
yo vengo con apetito de obrero...
A comerme a cualquiera que venga a
robarme lo mío...
Yo soy el Napoleón del caserío.*

LA PERLA – CALLE 13 - RESIDENTE

En todas esas historias está el peregrinar, la confinación, el desplazamiento forzado, el reasentamiento en nichos ur-

banos que son arrancados agrestemente a los propietarios de la tierra; con el reasentamiento viene la gesta de volver a sembrar, de volver a inventarse la vida en parajes que se adaptan con paciencia a modos de vivir mutuamente, pero que también transforman las mutualidades y las solidaridades, reconduciéndolas a nuevas prácticas comunales; los barrios, más allá de las nomenclaturas oficiales, se constituyen en lugares de reinención de los lazos sociales, en matrices creadoras de nuevas sensibilidades populares y en campos de elaboración de otras políticas de vida en la ciudad.

*¡Oye! Esto se lo dedico a los que trabajan
con un sueldo bajito...*

*Pa' darle de comer a sus pollitos, yo quiero
a mi barrio como Tito quiere a Caimito.
Yo no lucho por un terreno pavimentado,
ni por metros cuadrados, ni por un sueño
dorado...*

*Yo lucho por un paisaje bien perfumado y
por un buen plato de bistec encebollado,
Por la sonrisa de mi madre que vale un
millón,*

*Lucho por mi abuela meciéndose en su
sillón,*

Lucho por unos pinchos al carbón...

*Y por lo bonito que se ve La Perla desde
un avión*

¡Oye, dile!

LA PERLA – CALLE 13 - RESIDENTE

Asistimos a un gran movimiento de barriadas que se levantan con ethos propios, con éticas y estéticas que en su condición subordinada en la edificación metropolitana, reapropian y resignifican mundos impuestos, pasándolos a través de un tamiz hecho de memorias zigzagueantes, provenientes de los múltiples trayectos de los pueblos y las etnias, que han deambulado y recogido hábitos y costumbres de territorialidades más amplias y densas; pero desde los barrios, donde se confinan y hacinan múltiples experiencias de construcción de subjeti-

vidades populares, también se tejen redes de comunicación entre esos mundos populares que involucran lenguajes regionales y transnacionales, en una experiencia difusa y dispersa, siempre transformadora de costumbres y tradiciones. Mediaciones culturales que trascienden las fronteras físicas y funcionales de la urbe, y proyectan sus relacionamientos con los contextos más amplios de región y país.

*(La noche me sirve de sábana)
Pero eso no resuelve al blanco
sospechoso...
(Uo, uo, uo...la noche me sirve de sábana)
La oscuridad no absuelve al verbo
mentiroso
(Uo, uo, uo...la noche me sirve de sábana)
Si te perdiste, hermano, encuéntrate a ti
mismo...
(Uo, uo, uo...la noche me sirve de sábana)
Vente aquí, a Panamá, y contribuye al
turismo...
(Uo, uo, uo...la noche me sirve de sábana)
Mil gracias, Residente; mil gracias,
Visitante...
(Uo, uo, uo...la noche me sirve de sábana)
Villa 31 en Argentina, siga echando pa'
elante
(Uo, uo, uo...la noche me sirve de sábana)
Bolivia...la letra va pa' el alto, a ver si
pasa el filtro...
(Uo, uo, uo...la noche me sirve de sábana)
Olvida la tarea, se retira el ministro...*

LA PERLA – CALLE 13- RUBÉN BLADES

Desde los barrios, pero más allá del mundo urbano, se establece un vínculo particular con las culturas campesinas y rurales; este vínculo –tejido de lazos étnicos– se estructura en relación con la vida de ciudad y construye un sensorio popular profundamente enriquecedor de los cuerpos sociales, que a manera de *habitus* estructuran formas de relacionamiento, campos de práctica y sistemas de equivalencias entre los diversos ordenes simbólicos, éticos, técnicos y políticos, reguladores de la formación del lazo social y de

la gestión de la vida compartida. Contrario al relato individualista y anónimo de las urbes, nuestras ciudades populares son verdadera experiencia de invención y reinención del lazo comunitario.

*Esa risa en La Perla, la escuché en el
Chorrillo y desde Pisto hasta El Callao.
Y donde sea que hayan chiquillos,
Creo en barrios con madres que dieron
iguales razones.
Y al final se murieron sin tener vacaciones.
Como decía mi abuela: "Así fue la baraja:
en casa del pobre hasta el que es feto tra-
baja"
Por ese barrio eterno, también universal, y
el que se mete con mi barrio...me cae mal.*

LA PERLA CALLE 13- RUBÉN BLADES

Es también conocido que los procesos migratorios y los desplazamientos no se agotan en vínculos internos; existe suficiente documentación para reportar una gran movilidad de las culturas populares urbanas, tras la movilidad poblacional que producen las condiciones internacionales del trabajo y la ampliación de la sociedad mercantil. Tras este comercio de fuerza de trabajo y de mercancías, incluidas las ilegales, también se pueden identificar grandes tráficos de lenguajes, saberes e identidades populares que llevan de un lugar a otro formas de estar y sobrevivir en las urbes; bajo la figura del migrante, el desplazado, el sujeto trashumante que va de paso y que lleva en su corporeidad sendas claves para vivenciar desde la frontera los esquemas nacionales impuestos, se abren paso las posibilidades de nuevos enclasmientos y nuevas formas de subjetivación.

*¡Oye! Conmigo viene Panamá,
el Chorrillo y Curundú;
también viene El Callao, en Lima, Perú;
desde Tijuana, Chachapa, también viene
Tepito;
en Argentina, villa 31, villa Fiorito;*

**Contrario
al relato
individualista y
anómico de las
urbes, nuestras
ciudades
populares son
verdaderas
experiencia
de invención
y reinención
del lazo
comunitario.**

**¿Dónde
están esas
ciudadanías
populares
construyendo
un campo
político en la
alteridad de
las ciudades?**

*caminando con elegancia los de Chile ,
desde la Araucanía
hasta villa Francia en Puerto Rosinola,
hace, tiene que hacerla;
también conmigo viene la gente de Perla,
Viña Covadonga, Barbosa y Orenco,
en Tierra Canal; en las Monjas también;
ojalá en barrio Trece y el Dieciocho se
unan,
Aguablanca de Cali, Medellín las
Comunas,
Ciudad Bolívar en Bogotá, que es la que
hay!
Chacarrito en Paraguay,
barrio Gorro en Uruguay,
Brasil y todas sus favelas,
barrio Pinto Salinas y el Veintitrés de
Enero
en Venezuela.*

Los de atrás vienen conmigo. Calle trece.

Se posiciona entonces otra escena de lo político y de la política, donde el protagonismo no es del ciudadano liberal, del sujeto posesivo, del agente alienado a los objetos; ni la escena preeminente se rige por los vínculos contractuales y las equivalencias institucionales, sino por una comunalidad plural que agencia, desde su condición de encuentro de habitantes urbanos, el derecho de poblar, domesticar y significar sus territorios; territorios que construye en medio de la contingencia y sin muchas licencias, es decir, emergen formas de ciudadanía popular armadas a partir de solidaridades y de emocionalidades cargadas de memoria y de rebusque, para enfrentar un ambiente hostil y peligroso que tiene por tendencia la victimización y la exclusión.

*Yo vengo de atrás,
yo vengo de abajo;
tengo la uñas sucias,
porque yo trabajo:
me he pasado toda la vida
mezclando cemento
para mantener a los gringos contentos.
Tú no sabes todo lo que yo cosecho
para dormir debajo de un techo,*

*pero yo no soy blandito,
yo no me quito;
tampoco me criaron con leche de polvito.
Soy la mezcla de todas las razas:
batata, yuca, plátano,
yahutia y calabaza.
No me vendo
ni aunque me paguen.
A mi orgullo le puse un candado
y me tragué la llave,
y si hay que pelear, pues peleo.*

LOS DE ATRÁS VIENEN CONMIGO. CALLE 13.

Las gestas populares, que son siempre gestas colectivas, son formas de habitar presentes en todas las ciudades latinoamericanas; sus héroes son anónimos desde el punto de vista individual, sus derechos no están explícitos en las constituciones o las leyes, sus lenguajes tradicionales se amparan en la fuerza del lenguaje informal, y sus objetivaciones simbólicas viajan a veces en condición instrumentalizada por la industria cultural y el comercio de objetos, a veces en franca posición de subalternidad y resistencia política. ¿Dónde están esas ciudadanías populares construyendo un campo político en la alteridad de las ciudades?, seguro no van busca de las centralidades del Estado y el mercado; están buscándose atrás.

*Villa, caserío, barrio, todos los proyectos;
los deformados, marginados, todos los
abyectos,
caminando firme recto, directo
sin arrodillarnos, bien para 'o erecto
venimos caminando por una cuerda finita,
pero a nosotros no nos tumba ni la
criptonita;
nos tiene miedo el presidente
porque el héroe de una nación
es el terrorista de su oponente.
Conmigo vienen, vienen de los atrás. Duro.*

LOS DE ATRÁS VIENEN CONMIGO. CALLE 13.

Es posible observar las luchas creativas por la ciudad en la materialidad de las barriadas y en la relación de los suje-

tos populares con los espacios urbanos que construyen, en los que siempre hay lugar para interactuar con el entorno natural que define la estructura ecológica principal de los asentamientos humanos (pensemos sólo en los solares, los patios, el vínculo recreativo con los ríos y en el vínculo con los animales domésticos), y en su proceso constructivo, marcado por una arquitectura pensada, incluso en medio del hacinamiento, para el encuentro con otros, en el que siempre hay un espacio para la socialización, para vivir los aires de familia, aquellos que recurrentemente son catalogados externamente como fenómenos de guetización o clanización en nuestros contextos urbanos y que en realidad operan como formas de singularización y relacionamiento en la diversidad, verbigracia de las galerías, las tiendas, los restaurantes domésticos, las cantinas, los parques, los espacios deportivos y sobre todo, la calle.

*Esa pared del barrio, y esto es pa' que te asombres,
Cincuenta años más tarde... guarda mi nombre.*

LA PERLA CALLE 13- RUBÉN BLADES

Esta manera particular de apropiación de espacios, que tiene por rasgo fundamental la tendencia a expropiar a los mundos privados espacios para la vivencia de lo colectivo, está sometida a una lucha con los mecanismos individualizadores y es recurrentemente chocada por la lógica de la agresividad y la violencia, que estructura verdaderos mapas de riesgo y peligro en la urbe, todos ellos operando bajo la tutela del estereotipo y el estigma urbano sobre las barriadas y sus pobladores que son reducidos a una mirada que desconoce las gestas internas de convivencia y visibiliza desmesuradamente expresiones de conflicto, repre-

sentados como gestos de barbarismo contemporáneo, alimentadores de imaginarios y representaciones de miedo en la vida ciudadana.

Pero las subjetividades populares trascienden también al invento de dialectos locales y de lenguajes reinventados en el movimiento de cuerpos y solidaridades; se destacan las narrativas que circulan antes de que el autor las arrope, las tramas narrativas que nombran las cosas de otra manera y mezclan los usos técnicos de la ciudad con sus usos recreativos y espirituales, que le ponen espíritu a un orden mortificador que, con sus lógicas de planeación y de sistematicidad, es subvertido por la parodia, la burla, la suplantación de roles, el chisme y el rumor, como formas de autorregulación propias, que enfrentan las moralidades y las subjetividades de molde y de roles estandarizados que pretenden hegemonizar desde la ciudadanía liberal.

*Aquí no se perdona al tonto majadero, aquí de nada vale tu apellido, tu dinero.
Se respeta el carácter del agente con que andamo
'Nacimo' de mucha madre... pero aquí sólo hay hermanos.*

LA PERLA, CALLE 13-RUBÉN BLADES

También estos asuntos de matriz cultural profunda han sido recurrentemente formateados por las industrias culturales y de la comunicación en géneros como el melodrama latinoamericano, y su operación cotidiana en los mass media; sin embargo, los sujetos populares envueltos en el mundo del rebusque y la supervivencia, resignifican permanentemente la folclorización de sus prácticas, a través de una experiencia de carnaval sin carnaval, haciendo desde sus ritmos temporales, en semanas, meses y años, líneas de fuga al control reticular de la vida pública, desde la carnavalización y la capacidad de fiesta

Pero las subjetividades populares trascienden también al invento de dialectos locales y de lenguajes reinventados en el movimiento de cuerpos y solidaridades; se destacan las narrativas que circulan antes de que el autor las arrope...

**... las
experiencias
son
atravesadas
por ritmos,
espacios y
tiempos que
juegan en la
politización
de la vida
cotidiana, en la
revaloración de
los bailes, las
músicas y las
fiestas.**

en microcomunidades o tribus urbanas con fuerte sentido de pertenencia y adscripción, basados en formas de identidad que se afirman en el goce y en haceres compartidos de alta densidad emocional (barristas, bandas juveniles, movimientos estéticos, religiosos o espirituales, etc.).

Asistimos a permanentes procesos de re-etnización cultural en la ciudad, de readopciones corporales, musicales, gastronómicas, arquitectónicas de amplias implicaciones políticas, que radicalizan el mestizaje y la hibridación, donde los modos de hablar, los lenguajes y las prácticas ocultas se hacen presentes en creación de nuevos sentidos; desde la apropiación de las nuevas músicas se desborda el interés del mercado y la industria cultural, generando nuevas formas y estéticas de resistencia, que sin duda podrían ser potenciadas frente al estereotipo hegemónico.

*Allá abajo, en el hueco, en el boquete, na-
cen flores por ramillete,
casitas de colores con la ventana abierta,
vecinas de la playa puerta con puerta...
aquí yo tengo to', no me falta na'; tengo la
noche, que me sirve de sábana.*

LA PERLA, CALLE 13-RUBÉN BLADES

Este inventario simple nos arroja a otro registro de la experiencia, a otra forma de valorar la contemporaneidad, y sobre todo nos entrega razones y justificaciones para emprender caminos propios de transformación, para visualizar marcos de referencia y diseños arraigados en el suelo de nuestras interculturalidades; la política emerge aquí lejos de las lógicas sometidas a los amparos del leviatán del Estado, a los aparatos institucionales contractuales, hijos del invento moderno del Estado nacional; los cánones de lo político-republicano son relativizados, las ciudadanías normalizantes son pluralizadas, y el poder no se reduce a una im-

pronta de mando material y racional de la vida en común; las experiencias son atravesadas por ritmos, espacios y tiempos, que juegan en la politización de la vida cotidiana, en la revaloración de los bailes, las músicas y las fiestas, en la reapropiación de formas de comunicación que permitirían afirmación de la experiencia propia. Nos domiciliamos entonces en el suelo de la cultura y desde ese lugar la ciudad se visualiza como espacio claro y diverso, que tiene tantos sentidos como trayectos tienen los transeúntes urbanos; está claro que en el ámbito estrictamente político no todos entienden el poder en relación con las urnas, los noticieros de televisión y los parnasos del respectivo gobernante.

Coda tras la escena:

Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra.

JOSÉ MARTÍ, "NUESTRA AMÉRICA"

Las izquierdas que gobiernan hoy nuestros Estados, las que quieren gobernar y no lo logran, aun estando al frente de las estructuras administrativas del Estado, buscan una forma política y no la encuentran, terminan haciéndole el favor a las gestas nacionales, ahora tan transnacionales y tan multiculturales y cívicas; no lo han hecho, porque poco le han puesto atención al mundo popular, a sus espacios, tiempos y agenciamientos; se ha perdido de foco el propio relieve cultural, para ir tras la agenda de las élites beneméritas; se busca un ropaje neo-victoriano, se quiere ser nueva élite perpetua en el poder tras la captura del Estado, pero se olvida la sociedad más allá de las relaciones electorales, de la manipulación mediática y de la construcción de agregados económicos para al acceso a la economía transnacional; no hay interés

en asumir las matrices locales y regionales como referentes de la construcción social y como referentes de recambio en las prácticas institucionales de la política.

Otra política es posible si se atiende a las literaturas que se escriben con la sangre de los pueblos, con los cuerpos que empujan a pesar de las restricciones y los controles civilistas, que no le hacen caso a la funcionalidad de la ciudad, que piensan desde los haceres cotidianos y le dan la vuelta a las reglas de la ciudadanía ilustrada de estirpe liberal, para enunciar-se desde otro sentido político en su relación con el poder y con las posibilidades de la solidaridad, en la creación recíproca y mutual del mundo; ahí es posible enunciar la existencia de ciudadanías populares como gestos prácticos de agenciamiento del mundo compartido, que operan y se han inventado en las luchas de nuestros pueblos por sobrevivir en las ciudades, aquellas que siendo fortines de conquista, centros coloniales, ejes de masificación nacional o centros del capitalismo rentista, han sido construidas por testimonios colectivos, por estéticas y lenguajes de acento regional y de sentido local y plural a la vez. Es allí donde podemos encontrar referentes dinámicos de una presencia y una gesta popular que podría ser la base de una política que repiense los horizontes de la América grande, la América de los países del sur, la América de ciudades-pueblo que se expresa en nuestros acontecimientos, recuerdos y esperanzas.

Si hay ciudades con mayúscula en América Latina, éstas son las que han hecho los sectores populares con inversiones temerarias en el juego de la historia, haciendo los espacios, morando los territorios, inventando el lenguaje común para comunicar lo diverso, produciendo estéticas profanas, apropiando técnicas

y tecnologías a las búsquedas materiales y espirituales propias, haciendo de lo precario un mundo posible, existiendo a pesar y por encima de las victimizaciones y los estigmas, produciendo y reproduciendo otras lógicas que no se cansan de matizar y colorear el mundo. Si hay un príncipe en esa modernidad social difusa que nos acompaña, ese príncipe es colectivo y nace de las relaciones sociales que se han armado desde la cotidianidad popular; otra política tendría que encontrarse en la auto-canalización de las pasiones colectivas, en los haceres cotidianos desde los cuales se podrían reconducir las energías vitales y las relaciones de mutualidad y reciprocidad, hacia formas de endo-desarrollo y hacia maneras incluyentes de orientar las instituciones, en tanto se erigen como mediaciones para proyectos de vida compartidos con un sentido propio, y no como dispositivos de control y regulación externa.

La idea de atender a los diseños de vida propios implica la recuperación de una mirada etnocultural a nuestros territorios, a nuestras regiones y localidades, implica repatriar lo diverso que ha sido excluido y negado, en un modelo pactado en clave de dignidad, solidaridad y justicia, que realmente opere. Más allá de los mitos fundacionales está por construir otra posibilidad de establecer el vínculo político, en una dinámica que trasciende a planos de reconocimiento de la alteridad social, y de la interculturalidad que nos constituye. Se trata de pensar prácticamente, desde el punto de vista de un debate intercultural sobre las instituciones políticas que se han impuesto por siglos, para que al revés de la escena poscolonial, contemporáneamente las repensemos y las transformemos, en tanto formas de regular y agenciar la vida colectiva.

Más allá de los mitos fundacionales está por construir otra posibilidad de establecer el vínculo político, en una dinámica que trasciende a planos de reconocimiento de la alteridad social, y de la interculturalidad que nos constituye.

La forma política popular debe partir de esa realidad cultural que en la América urbana fagocita el poder interminablemente, reappropriándolo desde la mutualidad y la reciprocidad...

Para avanzar en el marco de esta lucha simbólica política que hemos referenciado en el conjunto del texto, es importante reconocer nuestras travesías como pueblos, explorar las sensibilidades desde las cuales hemos resistido a la ignominia y al atropello, vestidos de conquistador, colonizador o de reformista modernizador; es fundamental inferir colectivamente los aprendizajes históricos de esa estadía activa de los mundos populares en la formación de las ciudades. Celebremos que hay lugares desde dónde visualizar arcadias que no se peleen con nuestras matrices culturales; celebremos que en las ciudades aún quedan espacios y avenidas para otros sentidos, y abrámosles espacio para que se expresen y empoderen en el tiempo y en el territorio, sin el afán del político emergente, sin el afán del ejecutivo neo-institucional, sin la angustia de un criollismo que quiere ser civilizado y civilizador.

Nos corresponde, entonces, asumir el propio lugar, la trinchera que nos pertenece. La forma política popular debe partir de esa realidad cultural, que en la América urbana fagocita el poder interminablemente, reappropriándolo desde la mutualidad y la reciprocidad; si hay un movimiento histórico, cultural político y social que nos acoja en la búsqueda de otra forma de vida, esa forma está más allá de los parlamentos liberales. Pasa por socializar y repensar la política desde nuestros cuerpos barriales y comunales, cuando se entiende que nuestra riqueza cultural y nuestros lugares de resistencia están en nuestra pluralidad de expresiones y sensibilidades. Dicho de otra manera: en la América urbana tenemos que ser

capaces de que la oscuridad de *nuestra noche nos sirva de sábana... Si te perdiste, hermano, encuéntrate a ti mismo* (La Perla. Calle 13-Rubén Blades).

Pronto las ceremonias bicentenarias en nuestros respectivos países pasarán a los anales de la historia, sus luces se apagarán con más pena que gloria, y se comenzará a preparar la escena de los quintos centenarios de nuestras más entrañables ciudades: éstas, ya clonadas de globales, serán vestidas de gala en sus principales avenidas y edificaciones, para conmemorar y robustecer su vieja función colonial; pero desde las márgenes, por las callejuelas vestidas de colores, tendremos la tarea de que desde nuestras músicas, bailes y relatos urbanos emerja otro sentido del poder, vinculado a una ética política basada en la mutualidad y la solidaridad presente en estas tierras desde tiempos inmemoriales.

Bibliografía

- Escobar, Arturo (1996). La invención del tercer mundo, construcción y deconstrucción del desarrollo. Grupo Editorial Norma, Bogotá.
- ROMERO, José Luis (2001). Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- _____ (2008). La Ciudad Occidental: Culturas urbanas en Europa y América. Siglo XXI editores, Buenos Aires.
- Zuleta, Estanislao (2004). Conferencias sobre historia económica de Colombia. Hombre Nuevo Editores. Medellín.
- Kusch, Rodolfo (2000). Obras completas, tomo I. Editorial Fundación Ross. Rosario, Argentina.
- Benjamin, Walter (1990). Iluminaciones II. Editorial Taurus, Madrid.
- Ospina, William (2006). América mestiza. Editorial Aguilar, Bogotá.

Discografía

- Calle 13 con Rubén Blades: La Perla
- Calle 13, Los de atrás vienen conmigo.

Jueves de poesía rebelde contra los señores oscuros

Presentando a un poeta *outsider* en sociedad

A Fernando Calero de la Pava, leyenda urbana de Calicalabozo, todos lo saludan: artistas, intelectuales, señores de aspecto importante, punkeros de la gruta con sus libros bajo el brazo, niñas de sospechosa mirada, vendedores ambulantes, indigentes y guerreros del submundo. Perfil en tres actos de un escritor que supo convertir el delirio esquizoide en poética existencial.

POR: EL ZUDACA¹

*Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo.
La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos.*

ALEJANDRA PIZARNIK



I.

Es jueves, y el almanaque anuncia que la desmesura de diciembre apenas se inicia en nuestro trópico salvaje y mestizo. La gente anda como loca, presa del vértigo automotriz y el consumo egocentrista de mercancías en apariencia idílicas y maravillosas; en fin, cada cual escoge su veneno, como dirían los Mcs Medina y Vitto, de la agrupación de hip hop Bella Vista Social Club.

Yo mientras tanto deambulo por las calles de la calientura, persiguiendo la mágica nocturnidad con los parceros de la banda 105 del Barón Rojo Sur, luego de despedir en el terminal de transportes a un hermano tribal, que se fue a perseguir a la diosa fortuna en Barcelona Babylón; se consiguió un pasaporte falso y se enrutó para Venezuela, como puente aéreo al primer mundo, donde conseguirá muchos euros para mandar a su familia, o se volverá un okupa en el barrio gótico y tal vez conozca a Manu Chao.

La botella de vino que invitó el italiano Filippo, se extravió en las gargantas atorrantes de los pibes de la hinchada de los cantos, que se dirigen a su cita habitual del parque del perro; sin embargo, mis converse naranja cambian de rumbo, como salmón galáctico... ja ja ja, las carcajadas tiernas sobre el asfalto.

Me encuentro en la gruta con el escritor Calero de la Pava, el poeta Trauma y el loco Tofiño, de la generación caicediana. Conexión poética callejera, conspi-

ración de sentires dionisiacos urbanos. Saludos afectuosos por encontrarnos sin cita o por el correo de los gatos como diría baobab baobaco cuando parchábamos en este cenicero en el milenio pasado, antes del nacimiento de los orcos y que colocaran el ojo de saurón de movistar para militarizar nuestras conciencias.

El autor de "Estigmas" (1988), "Blanca Oscuridad" (1996) y "Herederos de la Noche" (1997), es un crítico visceral de la sociedad, cómplice incondicional de la anarquía, un espíritu trashumante que supo sublimar en literatura y liberarse de los opiáceos, y de la angustiante depresión que significó la muerte de las mujeres cómplices en el viaje al abismo, entre ellas su madre, recientemente fallecida en la casa que compartían en el barrio La Flora, luego de su regreso a las calles embrujadoras del calitrópico mestizo y salvaje.

II.

Es una postal underground de este calicalabozo. El cielo de Cali tiene el color de una pantalla de televisor sintonizado en un canal muerto, como la atmósfera ciberpunk de la mítica novela de ciencia ficción Neuromante, de William Gibson. Al frente nuestro, varios crestones gritan con salvajismo sublime una canción de la banda de punk *Gusanos Podridos*

1. Harol Pardey Becerra. Comunicador Social, Escritor Periódico La Palabra.

*En Colombia todo está al revés,
y sólo la violencia llega al poder.
No mas represión, no mas burguesía
no más conformismo, viva la anarquía.*

Desde el dolor uno se reestructura, me dice Calero de La Pava; mientras tanto Trauma gestiona el chorro y busca potenciales compradores de los libros *Compra un caballo en Estambul* y *El Precio del Placer*, de nuestro amigo escritor y médico sicólogo-criminólogo, para poder conseguir un vino chileno de caja y seguir cantando, desde el delirio utópico de nuestros corazones: *Mas poesía, menos policía...*

Pintar un lienzo descarnado, como grito de rebelión contra la paradójica y contradictoria condición humana, desde los ángulos más viscerales y oscuros de la existencia, ha sido la obsesión narrativa y poética de Fernando Calero de la Pava, a través de sus alucinantes experiencias de vida como espíritu trashumante por el border line de las principales capitales del mundo y ciudades periféricas del planeta trampa.

A través de la lectura de sus cuentos, minicuentos, relatos, microrrelatos y versos, viajamos por la línea de fuga de los paisajes beatniks, nos adentramos en la macabra guerra colombiana, en el descomunal pulmón del amazonas o en un bosque de Frankfurt donde se refugiaba a dormir antes de meterse a ensamblar neveras; visitamos como voyeristas los lujuriosos hoteles de Tailandia, comprendemos el glamour de la sordidez de las cárceles, los cuartos de heroinómanos irredentos que roban bancos para seguir yonkys, conocemos sicarios que los siguen por el Mediterráneo, descubrimos un velorio de putas en Buenaventura y comprendemos, desde una mirada outsider, la anarquía, la locura, el sexo, el juego y la muerte en muchas de sus más sorprendentes variantes.

Aparece en la escena del cuadro Trauma, con una sonrisa guasónica onda teatro del absurdo, pues llega con dos cajas de vino cava vieja, y como bonus track lo acompañan un par de policías bachilleres que quieren que Calero de la Pava les firme los libros; desean intercambiar palabras con el escritor caleño que fue parcerero de adolescencia de Andrés Caicedo, desean escuchar las historias del hiperactivo narrador que apareció reseñado en la revista Rolling Stone como leyenda urbana del calitrópico, como el sobreviviente de una vida turbulenta por Barcelona, Ibiza, Ámsterdam, Tánger, Estambul, Bangkok, Katmandú; el autor que

supo liberarse de los opiáceos y exorcizar la angustiante depresión que significó la muerte de las mujeres cómplices en el viaje al abismo.

En segundo plano, la tribu ácrata sigue disparando ráfagas de dignidad rebelde, con su batería y guitarras imaginarias:

*Arriba las manos en señal de alto
Alto las acciones terroristas en Colombia
Alto las masacres realizadas en el campo
Alto las guerras en nombre de la patria
Arriba las manos en señal de alto
Arriba por todos los muertos olvidados
Arriba porque la vida vale más
Arriba por los que hacen la patria como los presos caídos
Arriba los que luchan por sus propios ideales
Arriba porque matándonos no nos vencerán*

Ya nos lo había advertido con su maestría y sapiencia el finado José Saramago; *"El día que la tierra colombiana empiece a vomitar sus muertos, esto quizá pueda cambiar. No los vomitará materialmente, claro, sino en el sentido de que los muertos cuenten. Que vomite sus muertos, para que los vivos no hagan cuenta de que no está pasando nada"*.

III.

La noche fue matizada con la lectura que hizo Fernando de algunos fragmentos de su más reciente poesía política, parida en el caribe colombiano y en la ribera de los ríos Sinú y San Jorge, en tierra de los señores oscuros, para recordarnos que el camino al infierno está pavimentado de buenas intenciones, y que en este suelo tricolor cada quien se da el derecho de matar sonando con un futuro mejor; porque, como bien lo afirma, en este mundo venimos a perderlo todo: la inocencia, los seres queridos, el amor, y por último perdemos lo único que realmente nos pertenece, que es la vida, e indefectiblemente tarde o temprano la vamos a perder.

Gracias, Fernando, por enseñarme con tus retazos de vivencias que en los días del desconcierto la Literatura es un lugar de búsqueda, un acto de conocimiento, una forma de descubrir por medio de la reflexión no solamente literaria, sino también espiritual, filosófica y existencial.

Salud por las calles. Babylonia también caerá, nos vemos en las barricadas fantásticas de imaginación y libertad. ¡Seguiremos siendo traficantes de sueños!

**RUBÉN DARÍO GÓMEZ POSADA¹ "BENCHO"**

Artista Plástico. Estudiante de VII semestre de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura.

Ser hu-rbano (Cuerpos y ciudad)

"...Transitar por la ciudad es verse atravesado y contagiado por sus formas, y sus materiales de apariencia fuerte...ensambles, cuadrados, líneas y planos escalonados..."

...transitar por la ciudad es contagiarse y ver atravesado el cuerpo por los contornos, desdibujado hasta ser transformado en otra cosa, en un ser HU-RBANO que, sin dejar su individualidad, es al mismo tiempo muchos otros"...

Ciudades = pitillos multiformes de fluidos

Parece... que ante lo efímero del tiempo lo humano y lo urbano son conceptos cada vez más antagónicos; parece... que las ciudades diseñadas y planeadas con esmero titulan productividad; parece... que lo humano ya no importa. Lo humano, como aquello que escapa a la materialidad corpórea, no es otra cosa que una subjetividad en desuso, una tilde improductiva, una coma sin sentido... algo frente a lo cual, el andamiaje de toda estructura urbana debe reaccionar, contender y mutilar...

Los cuerpos, entonces... cada vez mejor amasados, embutidos y modelados, deambulan en algo que todos coinciden en llamar movilidad, la cual es siempre el centro de atención urbana; sistemas masivos de productividad, entramados de pitillos que direccionan grandes volúmenes de carne sensibles y preocupados; por supuesto, por el pasar del tiempo, puntales empedernidos que ahogan su humanidad en cada manecilla...

Algunos podrán encontrar en estas líneas tan sólo miradas apocalípticas... entonces será necesario desviar toda linealidad hacia la espiral de las relaciones, entendidas éstas como aquellos fantasmas que se fugan e interrumpen la cotidianidad normatizada, fantasmas burlescos y blasfemos, incoherencias románticas sin razones lumínicas, juegos y placeres... sin sentidos. Fantasmas que no resucitan, que simplemente

aparecen y se esconden desde lo popular, lo absurdo y lo apasionado...

Son, entonces, estas cargas sensibles y conceptuales las que se funden en la propuesta **Ser hu-rbano (Cuerpos y Ciudad)**, generando reflexiones en torno al ser y su relación con la urbe, desde visiones y sentimientos no oficiales de la ciudad; relaciones alejadas del concepto de ciudadano, pero muy cercanas al concepto de viandante, entendido éste como el ser que transita en masa cargado de desprevención, el cual vive la Ciudad, como un "no-lugar" o, como diría Marc Augé, como un lugar de transitoriedad que no tiene suficiente importancia para ser considerado como lugar.

Así, pues, son las relaciones que se generan entre el colectivo y la ciudad lo que me interesa en esta investigación plástica; una relación que supera la tranquilidad, la pasividad y el carácter individual del hombre... para sobrecargarlo de elementos, de ruidos, de acciones... de agresiones...

... y en los cuales mi hacer pictórico se debate en la ambivalencia de los colores cálidos y fríos, el dibujo controlado y la mancha arbitraria, encontrando belleza y sufrimiento, sumisión y resistencia en esas relaciones diarias, que transitan de las más comunes a las más oníricas y surreales.

1. Recibió estudios en la Academia de las Artes (2003), en el Taller Academia Labrada (2000) y en la Academia de Dibujo Profesional (1996).



Imágenes de la serie: “cuerpos y ciudad”





Imágenes de la serie: “nichos”.





Imágenes de la serie: “cuerpos y ciudad”





JESÚS ANTONIO MOSQUERA¹

Licenciado en Música de la Universidad del Valle. Profesor y Director (e) de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura. Miembro del Grupo de Investigación PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer.

“Memorias Musicales del Pacífico Colombiano”

Las músicas en las culturas son formas de expresión sonora que nos comunican las múltiples sensibilidades que están presentes en los pueblos y comunidades. En el caso del Pacífico colombiano, la música es el testimonio del vínculo relacional con lo divino, lo humano, lo natural; apropiado, recreado y transmitido desde una oralidad que instituye una corporalidad social que es río, selva, mar, montaña.

Pensar las memorias musicales del Pacífico colombiano, implica reconocer los cambios, transformaciones, recreaciones y vigencias que han dado lugar a estos ritmos y sonoridades, en medio de desplazamientos y transgresiones que se instalan en la movilidad de una cultura, que hoy materialmente anida en las grandes urbes.

En este volumen 2 de la Separata Musical de la Revista “Páginas de Cultura”, se rinde homenaje y tributo a la expresión musical colectiva de nuestras comunidades afropacíficas, aquellas que en medio de marginalidades y borramientos han resistido a las hegemonías culturales, a través de la música y los cuerpos. A ritmo de cununo, tambora, marimba, guasá, flautas traveseras, nos recuerdan el legado ancestral, y en medio de la urbe se hacen sentir desde las múltiples búsquedas que afloran musicalmente en las nuevas generaciones, en un juego



musical que hace uso de otras instrumentaciones y armonías, pero siempre conectado a una cadencia donde se borran las fronteras.

Se socializan aquí ocho piezas musicales del folclor, que tuvieron como fuente documental el Grupo “Acuarelas del Pacífico”, dirigido por Mercedes Montaña (q.e.p.d), las cuales fueron registradas por **Enrique Buenaventura** y **Octavio Marulanda** en la primera salida del Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF) del Instituto Popular de Cultura (IPC), en 1961, al municipio de Buenaventura, en el marco de las festividades y celebraciones religiosas de las comunidades que habitan el puerto del Pacífico. Así mismo se presenta el trabajo de distintos egresados, docentes y estudiantes, como también las propuestas musicales de otros colectivos, que desde distintos lugares y con nuevas sonoridades le impregnan ritmo y sabor a las músicas que se hacen en nuestro corredor del Pacífico.

En medio de formatos típicos están las variantes, donde la reinención es una constante, y de allí las propuestas contemporáneas que, siendo nuevas, parten del legado musical tradicional. Así, presenta-



mos un total de 16 registros y melodías de aquella memoria musical, que por suerte aún no termina.

"La minga" (01) *Canto de laboreo*. A muchas voces y manos se produce esta sonoridad, que es canto a la tierra, al río, a la vida, al hacer cotidiano, atravesado por esa proveniencia africana que es lamento, sacrificio y esperanza.

Y luego de las inflexiones de las voces, en un ulular al son del trabajo, en el que no urge el texto sino el sentido que permite cantar en bloque, en grupo, donde el acto de emitir el sonido es lo fundamental, y cantar o trabajar cantando son el acompañamiento, nos llega **"Adorar el cuerpo"** (02) *Alabao*. Evidencia de la dimensión ritual que tiene lugar en las comunidades afropacíficas. Se usa comúnmente en celebraciones religiosas o fúnebres. El cuerpo es la divinidad, lo sagrado. Coro de mujeres cantaoras, que a capella cantan: *"Adorar el cuerpo, adorar la cruz, adorar el cuerpo, de mi buen Jesús"*.

Existe a lo largo y a lo ancho del Pacífico colombiano una constante relación de celebraciones, en donde las diferentes deidades judeo-cristianas son el centro; así, en el Chocó la fiesta de "San Pacho" rinde ofrenda a San Francisco de Asís en Quibdó, o las fiestas patronales de la Virgen de las Mercedes en Itsmina; en Nariño las fiestas de San Antonio en Bocas de Satinga, las de San Juan y San Pedro en El Charco, las fiestas de la Virgen del Carmen en Tumaquito y Mosquera, y la de Santa María en Barbacoas; en el Cauca las fiestas de la Niña María en Guapi, y entre otras tantas las que hacen honor a San Buenaventura, en el municipio del mismo nombre, en el Valle del Cauca. En esta línea de vínculo, **"El niño se duerme"** (03) Juga de arrullo, canto tradicional, también denominado "Repiquen el bombo". Aquí a las voces se suman bombos y cununos, y en referencia a la navidad la voz líder enuncia y anuncia cánticos, y a su vez el coro en estribillo responsorial alterna entre "Tamborito alegre" y "El niño se duerme". Este tema es parte de la selección musical publicada en 1973, en el LP IPC 25 AÑOS. *"Esta noche buena/Todos cantaremos/Palmas en los cielos/Y paz en la tierra/Pa' venir cantando"*, entona la voz líder, a lo que tras cada verso entra el coro responsorial.

En el imaginario colectivo del Pacífico existe un referente cultural y de vínculo social ineludible: Buenaventura; y en esta selección musical es una constante, pues este *"Bello puerto del mar / Mi Buenaventura"*, como dice la canción de Petronio Álvarez, está en la memoria de diversas generaciones, por una magia que combina lo exótico de los parajes selváticos de esta zona con el mar y toda su exuberancia, y que en creación de un "paisa" dice: **"Buenaventura se quema"** (04), en doble aire musical de aguabajo y currulao, con la sonoridad del Grupo Bandola, de Sevilla (Valle), que interpreta la canción del compositor Harold Mejía. Aquí, a la percusión tradicional del Pacífico sur llega el platillo, elemento característico del formato de chirimía en el Pacífico chocoano; también hacen su entrada bajo, guitarra y flauta traversa, instrumentos musicales que, no siendo de la tradición ancestral pacífica, día a día son apropiados, y así los elementos melódicos y armónicos participan de una construcción a diversas voces y sentidos. Esta pieza, mezcla de agua salá y montaña, le canta al amor, a la tierra, al mar, en medio de una doble desventura: una, la de las quemaduras (donde todo se pierde, menos la alegría y la música), y otra, la de no poseer agua potable en una región atravesada por varios ríos, siendo la máxima entrada marítima y comercial en el occidente colombiano. Es ésta la paradoja que enuncia la canción, "describiendo la ironía de una ciudad que situada al lado de un mar, con tanta agua, se incendia una casa y se quema todo"² y de allí el alerta con *"Se quema, se quema, se quema el puerto, se quema..."*.

*¿Qué tienes, extraño puerto,
que embargas mi corazón,
cuando allá en el mar abierto
se escucha un alegre son?*

*Buenaventura se quema.
Hay agua, hay agua, no hay agüita;
agüita de mar, ahí se va;
ahí se va a quemar.*

1. Expresión utilizada por las comunidades afrodescendientes del Pacífico, para nombrar a los foráneos.

2. Decía Óscar Vargas (q.e.p.d.), quien en su voz y guitarra fue el primer intérprete y co-creador de "Buenaventura se quema", según su propio compositor, Harold Mejía.



Dando paso a lo que ha sido la constante transformación de los formatos musicales en el Pacífico colombiano, aquí el de Orquesta, que para este viaje musical pacífico une y entrelaza a la instrumentación base del formato en referencia (vientos, voces y percusión), la marimba de chonta, y así escuchamos **"El Canelón"** (05), *currulao*, composición del egresado IPC Juan Manuel Collazos e instrumentado por el Lic. Edgar Gallego S., a su vez docente-director de la Práctica de Conjunto "Orquesta", la cual surge a finales de la década del 90 como respuesta a los desarrollos y recorridos que se dan en los 80 con el fenómeno musical en Cali³, el cual demandaba nuevos espacios formativos; este currulao orquestado se grabaría y publicaría en el CD "IPC 50 AÑOS" 1997. Invitación fiesterera, como fuese tradición en los denominados "bailes de salón" de los años 40 y 50, y en los que hizo su entrada -década del 60- la música del Pacífico Colombiano con "Peregoyo y su Combo Vacaná", a quienes reconocen como precursores. "El canelón" nos recuerda que en la cultura del Pacífico la mujer es símbolo de pujanza, de verraquera; es quien lleva las riendas de la familia. Mientras el hombre se asume como el infante que demanda del cuidado y de las atenciones de su mujer. Se trabaja, se sacrifica y también se goza.

*"La negra es la que trabaja, la que lleva el pantalón.
El negro sobre la hamaca, sólo ve la situación.
¿Para qué levantarse temprano y para qué ponerse a trabajar,
si la negra todo lo hace si le dan su canelón?
En la noche o en el día, sólo quiere canelón".*

Quizás el formato de chirimía más raizal que se conozca es el que se cultiva en zonas de Cauca y Valle, en donde a cununos y bombo se suma el redoblante, sólo que en este caso es el típico -de madera y parche con cuero natural-, y en donde la línea melódica la lleva la flauta travesera de madera. Escuchemos el tema **"Bambuco viejo No. 1"** (06), variante del currulao, en donde su presencia data de los bambucos de supervivencia africana que bailaban los esclavos en la época colonial.

Si veníamos hablando de la transformación de los formatos musicales propios de las músicas del

Pacífico colombiano, una muestra de las evoluciones lo constituye la agrupación caleña "Mama Julia y los Sonidos Ambulantes", quienes interpretan **"Chontaduro maduro"** (07). En la vía de las traslaciones musicales, aquí la fusión es entre los elementos del porro chocoano con los del funk, rap y rock, mixtura que el grupo denomina "AfroColombia Beat". Juego musical experimental, donde converge lo tradicional (marimba de chonta y percusión tradicional) y lo contemporáneo (saxos, batería, bajo y guitarra eléctrica), y en medio de ello las voces de aquí, y de allá, nativas y urbanas a la vez, nos recuerdan el grito de "chontaduro maduro", y esa inflexión encantadora de nuestras mujeres trabajadoras; tiempos musicales que fluctúan entre el canto raizal y el rapeo citadino, un entramado donde las voces son sentido con orilla de manglar, río y urbe, con todas sus sonoridades.

*"Chontaduro maduro
es lo que traigo yo /
Es el fruto del amor.
Chontaduro maduro
es lo que como yo.
Esto es tropical,
esto es lo que "soy".
Chontaduro maduro
es lo que tomo yo.
Hágase un poquito mezclado con borojó.
Chontaduro maduro
es lo que traigo aquí.
Es pa mí un orgullo
haber nacido en Timbiquí".*

En el tránsito y recorridos caracterizados por las búsquedas sonoras y un lenguaje con identidad y realidad presente a su vez, encontramos una agrupación que naciera ligada a los procesos formativos desarrollados en los Programas de Música del Instituto Popular de Cultura, y que hoy es conformada por varios egresados y estudiantes activos. Su cuerda instrumental se caracteriza por el color de los trombones, que sumados a la percusión típica, invitan la armónica, el bajo, la batería y la guitarra

3. Auge de agrupaciones orquestales en su mayoría salseras, generadas por una acrecentada economía proveniente del narcotráfico.



eléctrica. Así suena **"La choca"** (08) *aguabajo son*, composición del músico nacido en Quibdó (Chocó) Hansel Camacho Santos, y en versión de "Sin Nombre Son".

*María, vení, vamo a empezar la choca,
que el sábalo viene como a la loca.
Andá, corré, decile a Clodomiro
que el sábalo viene de birobíro.*

En un giro recitado, donde el tiempo musical de la canción baja de velocidad, queda en primer plano el redoblante de banda, con su particular sonido, el cual a manera de porro lento –ritmo típico del formato de chirimía chocona–, recuerda el danzón cubano, para el lamento decir:

*"Sigue siendo evidente la poca conciencia de mi gente.
Nosotros acabando lo poco que tenemos.
El río está muy seco, la tierra agonizando.
Estamos acabando lo poco que nos queda.
Si de cualquier manera ya vienes ignorando el problema,
no queda pa'l sustento ni para la venta.
Vienes agotando lo que no regresa, lo que no regresa".*

En esa dinámica de entreverar, "Sin Nombre Son" acelera el tiempo del aguabajo son, para terminar en una descarga de trombón muy cercana a las propuestas afrocaribeñas de Colón y Blades.

Volvemos al bambuco, ahora en marimba de chonta sola, donde bordones y requintos dibujan las diferencias entre un **"Bambuco viejo"** (09) y un **"Bambuco nuevo"** (10), los cuales hacen parte del circuito de los ritmos a 6 por 8, donde el currulao es el centro, y de acuerdo con variantes mínimas puede ser pango o patacoré, entre otros aires parientes; bambucos con sonido de selva y su agua cantante, en los registros de campo realizados por el DIF en 1961.

Y este viaje musical, como el de la ola pacífica, que sube, baja y en el momento cúspide de la cresta chispea, pasamos de la marimba raizal a los efectos sonoros desde los teclados, que aproximan otra marimba en una versión de Jaime Henao, Liliana Montes e Iván Benavides: **"Canoí"** (11), tema que hace parte del trabajo "Corazón Pacífico" 2002, y que partiendo de las músicas del mismo litoral, hace

un adentramiento sonoro que combina lo electrónico con lo acústico, y sobre ello la voz recrea ese mundo infinito de la canoa, el potrillo y su canaleta.

*"Por el río baja mi canoí, por el río baja mi canoa,
llevando guaya de mi guayabí, llevando guaya de mi guayabal.
Chontaduro, no; platanito vi; voy a canaleta pa' Timbiquí
Por el río baja mi canoa, por el río baja mi canoí".*

Un afinque rítmico desde cununos, bombo, guasá, y sobre ello las marimbas electroacústicas, que tras un solo lleno de gusto y virtuosismo, proponen una amalgama rítmica en donde las voces –la líder y las del coro–, se trenzan con su "oyoí" en un estallido rítmico propio del sentir afrodescendiente.

Continuando con las reinventaciones llega el **"Cimarrón"** (12), una creación ipeciana del egresado y docente Julián García, que en corrinche con un grupo de estudiantes y su Práctica de Conjunto "Porrongos", cantan:

*Tú no pediste nada, no querías ser esclavo
ni tener un capataz;
tú no pediste ser atado, atacado, violentado, encadenado.
Tú no pediste ver la sangre de tu hermano,
de tus hijos, de tu amor.
Tú no quisiste ser... tú no pediste ser...
Tú no quisiste llamarte... un cimarrón.*

La instrumentación, trabajada con elementos reutilizables (frascos, tarros, latas), parte del recurso sonoro de la percusión pacífica, y así aproxima o crea otro guasá, bombo y cununo, denominados frascófono, tarrófono y latófono. Sumados a la percusión no convencional, están el saxo tenor, el trombón, el bajo, la guitarra y el piano eléctrico, para estructurar una propuesta desde un bunde tradicional, que va fluctuando por diversos aires cercanos al aguabajo son, y que de una u otra manera nos cita el bolero son afrocaribeño, hasta llegar al sentido de las líricas propias del hip-hop, tras una sección poema-recitativo que culmina en rapeo.

Hay un canto que es parte del imaginario latinoamericano, pues en aquellos vaivenes de la colonización española sus versos y romanceros circularon de norte a sur, y en todos los puntos cardinales las comunidades los apropiaron, los reinventaron, y de



esta manera **"Vélo qué bonito lo vienen bajando"** (13), bunde de la costa pacífica, entre Valle y Nariño; aquí, tal cual se cantaba hace 50 años, en un registro entre voces y percusión que es reconocimiento a la consistencia de nuestros voceros de la tradición, en una oralidad que está más allá del tiempo y del espacio, convirtiéndose en puente y vínculo de los desarrollos de nuestra memoria musical, la que continúa viva.

*"Vélo qué bonito
lo vienen bajando.
Con ramos de flores
lo van adorando*

*Orrí, orrá,
San Antonio ya se va".*

Continuando con los registros de campo realizados por el IPC en 1961, compartimos **"El niño en un botecito va a navegar"** (14), un arrullo de balsada, que une el acompañamiento de marimba, cununos y bombos al canto responsorial, en donde la voz solista realiza su inflexión melódica, que completa el estribillo coreado, en una mezcla particular de hispanidad (el texto) y africanía (ritmo y color de las voces).

*"El niño en un botecito va a navegar,
Antonio para los cielos se va a elevar,
y con la madrina del niño va a navegar.
Antonio para los cielos se va a elevar".*

El Grupo Bahía y su creador, Hugo Candelario González, son el testimonio y el sólido recorrido que musicalmente habla de cómo las raíces y el conocimiento de la tradición no naufragan al intentar nuevas formas de expresarse, cuando de moverse en la urbe se trata, de cómo encontrar caminos para no quedar atrapado en las seductoras propuestas del mercado disquero y las distintas variantes de una industria cultural que se engulle lo que sea. Y fue en su primera producción, "Con el corazón... en las raíces", de 1999, en donde aparece una melodía que día a día es apropiada por toda una generación que enuncia y entona: **"Te vengo a cantar"** (15).

No se puede obviar la manera de iniciar con guitarra este canto ya popular, pues en la apropiación singular y resignificada de los instrumentos que llegaron con la irrupción española, lo que han hecho los músicos del Pacífico con la guitarra es constituir la en base armónica para componer, como también en una de las formas de acompañar muchas de sus canciones y géneros. Un cultor de ello lo fue Julián Angulo (q.e.p.d), quien en este tema deja sus acordes y arpeggios, además de su reconocido sabor musical⁴. Sabor romántico para esa manera única de despojarse, o, como dice el compositor Hugo Candelario González, "Me salgo de mi concha": ... (...) ... "Y con el corazón aquí guardao / con tanto sentimiento acumulao yo te tuve que vení a cantá", en un ritmo de aguabajo son que tras la entrada de la guitarra inicia cadencioso con el bombo, donde el palitreo y su sonar a madera se va transformando hasta llegar a citar cortes rítmicos propios de las músicas afrocaribeñas, al igual que los vientos en sus frases con mucho feeling, y los solos que evidencian elementos del jazz.

Así como la música se va transformando, también el relato amoroso, hasta afirmar:

*"Buscando un poco de paz, y buscándote a ti, yo me perdí.
Me perdí, me perdí, me perdí, me perdí, pero yo aprendí.
Aprendí que para hallar la luz hay que pasar por la oscuridad.
Aprendí que para uno encontrarse tiene que buscar en la raíz,
en la familia, en el pueblo, en la tierra, ahí donde un día tú fuiste
feliz.
Aprendí que perder y perdonar son dos remansos que le dan a uno
tranquilidad.
Aprendí que no soy sólo yo y que somos muchos más,
muchos más soñando, sintiendo, viviendo, buscando la felicidad.
Aprendí que el camino es largo, que el camino es duro, pero se
puede llegar.
Aprendí que el camino es largo, que el camino es duro, pero se
puede llegar"*

Llegamos al final que puede a su vez ser el comienzo, porque **"Somos pacíficos"** (16), es síntesis del mundo pacífico y refleja por tanto las diversas

4. El sabor musical que le caracterizó fue conocido en la agrupación "Julián y su Combo", entre otras de las que hizo parte.



facetas del hombre y la mujer afrodescendientes del occidente colombiano. Esta canción de "Choc Quib Town" (Chocó, Quibdó, Nuestro Pueblo), grupo de jóvenes artistas nacidos en el Litoral y hoy habitantes de las grandes urbes, es un trabajo musical en tiempo de funk, hip hop norteamericano, reggae jamaquino, elementos de la música electrónica para producir elaborados beats, fusionados con bunde, currulao, bambazú y aguabajo, entre otros ritmos tradicionales de la costa Pacífica colombiana, y con otros de Latinoamérica y el Caribe, como la salsa, el songo y la guajira. De esta manera esbozan la marimba y nos relatan la fluidez del cantar negro, que es vivir y sentirse parte del Pacífico, en medio de una frontera que cada vez se ensancha más, y en donde una de las variadas formas de hacer la fusión está en "prestar" y hacer referencia a géneros pares, y aquí el turno fue para "Buenaventura y Caney"⁵, que en la voz de Álvaro del Castillo, en aquel Grupo "Niche" original, cantaban lo que hoy "Tostao", "Goyo" y "Mc Slow" traen como remembranza:

*"Que en la costa del Pacífico
hay un pueblo que lo llevamos,
en el alma se nos pegaron y con otros lo comparamos.*

*Allá hay cariño, ternura, ambiente de sabrosura;
los cueros van en la sangre, del pequeño hasta el más grande.
Son niches como nosotros, de alegría siempre en el rostro.
A ti, mi Buenaventura, con amor te lo dedicamos".*

*Del caney al bulevar camino dos pasos,
Ahí llegamos a empeñar, luego nos tapiamos⁶ (bis)*

Es el homenaje al encuentro colectivo, a la fiesta y a la corporalidad del litoral.

*"¡Oh! Si por si acaso usted no conoce,
en el Pacífico hay de todo para que goce:
cantadores, colores, buenos sabores,
y muchos santos para que adores.*

*Es toda una conexión;
Con un corrillo, Chocó, Valle, Cauca
y mis paisanos de Nariño.
Todo este repertorio me produce orgullo.
Y si somos tantos,
¿Porque estamos tan al cucho?"*

5. Canción de Jairo Varela.

6. Término utilizado en la jerga popular del Litoral Pacífico, para decir que "nos volamos de rumba".

ELIANA IVET TORO CARMONA

Grupo de Investigación Interinstitucional PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer. Instituto Popular de Cultura, Santiago de Cali - Colombia.
elianato23@hotmail.com



Movilización artística 28 de septiembre.

Del Patrimonio Cultural al Patrimonio Relacional

Una mirada desde el Instituto Popular de Cultura de Cali¹

"(...) La cultura es una noche incierta donde duermen las revoluciones de ayer, invisibles, replicadas en las prácticas, pero luciérnagas y algunas veces grandes pájaros nocturnos la atraviesan, surgimientos y creaciones que trazan la posibilidad de otro día".

CERTEAU, 2004:194

Introducción

Discutir y reflexionar sobre el patrimonio en las formaciones sociales populares de nuestros contextos, implica repensar los agenciamientos que a él subyacen epistémica y políticamente, en tanto categoría de análisis, reflexión y producción de conocimiento. Para ello se hace necesario devolvernos a los sentidos y significados etimológicos de la palabra patrimonio en la historia de Occidente, reconociendo las múltiples interpretaciones que lo habitan, las disputas que lo encarnan y las resistencias simbólicas que afloran en experiencias concretas del mundo popular urbano latinoamericano.

1. El Instituto Popular de Cultura es una institución pública de formación artística y trabajo cultural, creado en la ciudad de Cali en 1947, en el escenario de las reformas liberales y las políticas culturales que tuvieron su despliegue en América Latina. Los fundamentos y principios sobre los que se sustenta su creación responden a las representaciones de la cultura popular, procedentes del campo folclórico de la primera mitad del siglo XX (instauración de programas educativos y sanitarios para la "civilización" de las masas). Sin embargo, esta racionalidad institucional es transgredida por haceres, artes y saberes cotidianos, que enuncian otras formas del conocer y pensar, iniciando una lucha que aún hoy tiene vigencia, por el reconocimiento de las distintas matrices culturales del mundo popular.



**¿Es posible
pensar
que toda
producción
cultural, está
circunscrita a
una lógica de
acumulación
patrimonial?**

Interesa en esta perspectiva, más allá de citar o señalar una cronología de saberes producidos en un espacio-tiempo lineal, auscultar los diferentes cambios y transformaciones que han marcado rupturas y continuidades en la praxis social y cultural, en términos de los intereses, negociaciones y conflictos desde los cuales son agenciadas las políticas patrimoniales.

Para acercarme a la dimensión del patrimonio cultural y del patrimonio relacional, categorías que en este artículo se yuxtaponen, pero a su vez se diferencian, haré uso de un ejercicio etnográfico que hemos venido trabajando desde el Grupo de Investigación PIRKA, a propósito de pensar los tipos de subjetivación que, en torno a la noción de patrimonio, activan un lugar de enunciación de las artes y lo cultural en el Instituto Popular de Cultura de Cali, en relación con la ciudad y la región. Es importante referenciar brevemente que dicha entidad es un enclave popular de formación artística y de gestión cultural, de carácter público, al que han estado vinculados la gran mayoría de los artistas y de los actores que promueven las dinámicas culturales en una ciudad, actualmente, de más de 2 millones de habitantes. Desde este escenario se problematizarán la cultura, el folclor y el patrimonio como matrices y estructuras de conocimiento, para adentrarnos en las preguntas de ¿cuáles son los sentidos y significaciones que tiene el patrimonio cultural en el contexto urbano latinoamericano? ¿Quiénes agencian el patrimonio y a qué intereses obedecen? ¿Quiénes resisten a las políticas del patrimonio y de qué manera lo hacen? ¿Es posible pensar que toda producción cultural está circunscrita a una lógica de acumulación patrimonial? ¿Cuáles son los intereses

del mercado en la patrimonialización de la cultura?

Responder estos interrogantes nos asigna el reto de descentrarnos de una realidad que ha sido objetivada, e ideológicamente manipulada, bajo una idea de desarrollo, progreso y crecimiento económico que supone conocer las necesidades de nuestros pueblos y comunidades, imponiendo formas de vida que obedecen a una racionalidad de pretensiones universalistas, alimentando la cosificación y banalización de nuestras culturas.

Génesis y genealogía del patrimonio

El *patrimonio* es una palabra que se deriva del latín *patrimonium*, término usado por los romanos en la antigüedad para nombrar las posesiones que heredan los hijos de padre y abuelos. Esta acepción suponía la transmisión de los bienes de generación en generación, dependiendo del rol y la casta a la que se pertenecía, asumiendo de igual manera la configuración de derechos y obligaciones jurídicas heredadas, que confluyen en un sentido de propiedad sobre bienes apreciados económica, social y culturalmente como riquezas.

"El patrimonio está constituido por cosas, derechos y acciones, pero restringido sólo a aquellas que tienen una apreciación económica". (Hush, 1977: 24)

En la Edad Media permanece la idea de la herencia que se lega, y se le atribuye valor al pasado en una perspectiva religiosa, considerando el patrimonio como sagrado y eterno. La cultura es vivida de una manera teocéntrica, así como la historia, modelo de todas las historias. Se

instala entonces una mirada de mundo en el que la materialidad física del presente sólo puede ser nombrada y comprendida en relación con un pasado ritualizado en clave vertical; es decir, el sentido y la significación de los bienes salen de la Ciudad Pagana, para ser regidos en una lógica asimétrica por la Ciudad de Dios, que desciende a través de intérpretes y representantes autorizados (jerarquías religiosas, corporativas y monárquicas).

Posteriormente, con el movimiento humanista del Renacimiento, se trasciende la mirada teleológica del mundo, para acercarse al pensamiento en términos de la realización humana. El conocimiento se centra en el hombre, a partir de los principios de la antigüedad sacralizados, venerando el arte clásico y su canon de bondad, virtud y belleza. El patrimonio es entendido entonces como obra de arte, producto del genio humano.

"La primera característica que define a los objetos patrimoniales será la de objeto bello, asociada a la concepción del arte definida en el siglo XVII en Francia, como consecuencia de la importancia que las artes plásticas habían adquirido desde el Renacimiento, que separa al artista de los artesanos. La obra de arte se conserva a través del coleccionismo y del interés por lo clásico (griego y romano)" (Casado, 2009).

Con el Romanticismo la noción de patrimonio se genera a partir de una ruptura con el pasado, ya que los objetos sobre los que se interviene se abren a un horizonte de sociedad de futuro. Es decir, hay valor frente a la herencia transmitida por sociedades precedentes, pero se construye un nuevo discurso sobre ese legado, como un proceso de "legitimación de unos referentes simbólicos, a partir de unas fuentes de autoridad extraculturales esenciales, y por tanto inmutables". (Llorenç, 1997:22)

Las relaciones y significados del patrimonio en los periodos citados refieren a un lugar individual de posesión sobre bienes tangibles, en el que se reconoce la propiedad privada ligada a las leyes económicas, pasando luego al campo estético, en el que la obra de arte, como producto singular de la creación humana, se convierte en símbolo de distinción entre individuos y épocas (Artistas - Artesanos / Antigüedad - Renacimiento), dando lugar al surgimiento y multiplicación de museos en toda Europa.

Otras dos características que empiezan a incorporarse, con la consolidación de los Estados nacionales y el industrialismo hasta nuestros días, es el significado que se atribuye al patrimonio como testimonio de las épocas precedentes, "que procede de la etnología que comenzó a valorar los objetos no artísticos de las sociedades no industriales. Y la otra es la de bien histórico como objeto de estudio, con la finalidad de comprender las sociedades del pasado, aportada por la arqueología, cuando ésta dejó de buscar solamente piezas de valor y empezó a usar los restos del pasado para estudiarlos e interpretarlos". (Casado, 2009). Estamos, pues, en el contexto de una mutación antropológica respecto del patrimonio, que resitúa su sentido en relación con los otros lejanos, vueltos objeto distanciado, vestigio muerto, cultura de museo.

El interés sobre el patrimonio cultural, tal y como se le conoce hoy en los tratados internacionales y en las jurisprudencias nacionales, surge a mediados del siglo XX, después de la segunda guerra mundial, cuando la catástrofe y la destrucción generan la desaparición de ciudades enteras y todo lo que en ellas daba lugar a los referentes de identidad cultural. "Aparte de los millones de vidas que se perdieron, la desolación de las ciudades arrasadas

**Estamos
pues en el
contexto de
una mutación
antropológica
respecto del
patrimonio,
que resitúa
su sentido en
relación con los
otros lejanos,
vueltos objeto
distanciado,
vestigio
muerto,
cultura de
museo.**



Es importante señalar que lo que subyace a la noción de cultura, en términos de los agenciamientos institucionales de entidades como la Unesco (...) se concibe desde una mirada multiculturalista que afirma la existencia de muchas culturas.

afectó a la sociedad entera. Algunos de los países víctimas de aquel flagelo, que no dejó piedra sobre piedra de sus ciudades más preciadas, decidieron reconstruirlas, puesto que la vieja identidad de su pueblo no tenía el sustento material de su memoria" (Fundación Habitat, 2005).

Dicha aniquilación material de territorios generó una fuerte preocupación por garantizar la conservación y preservación de los referentes y testimonios del devenir cultural y social, asumiendo que la instauración de políticas en defensa del Patrimonio Cultural sería un ingrediente fundamental en el desarrollo económico y social de las comunidades, vinculando la conservación del patrimonio con la planificación regional y urbana.

En América Latina, el patrimonio cultural, como categoría de conocimiento y de interés en el ámbito público, inicia su desarrollo en la década de los 70, cuando los países latinoamericanos suscriben convenios y se dan a la tarea de crear leyes y robustecer sus instituciones culturales, para materializar la defensa de los bienes que constituyen la identidad nacional. Algunos de los convenios internacionales suscritos, son:

1. Unesco - Convención para la Protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado -Convención de La Haya (Primer Protocolo de 1954 y Segundo Protocolo de 1999).
2. Unesco - Convención sobre las Medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales (1970).
3. Unesco - Convención para la Protección del patrimonio mundial cultural y natural (1972).
4. OEA - Convención sobre la Defensa del patrimonio arqueológico, histórico y artístico de las naciones americanas (Convención de San Salvador, 1976)

5. Unesco - Convención para la Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003).

6. Unesco - Convención sobre la Protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005).

Es importante señalar que lo que subyace a la noción de cultura, en términos de los agenciamientos institucionales de entidades como la Unesco, que suponen la consolidación de un nuevo orden mundial ético, se concibe desde una mirada multiculturalista que afirma la existencia de muchas culturas históricamente constituidas, en espacios geográficamente diferenciados. Sin cuestionar las resistencias y las luchas de clases presentes en la configuración de cada cultura respecto del lugar hegemónico de quien ostenta el poder económico, político y cultural.

"El mosaico de culturas tiene reminiscencias de la antropología social de los años 30. Pierde la dimensión de la 'cultura' como un proceso de disputa sobre el poder, para definir conceptos organizativos, incluyendo el significado de 'cultura' en sí mismo. En el reporte (refiriéndose al reporte de la Unesco titulado "Diversidad Creativa"), una voz no identificada hace las definiciones y disfraza su propio poder como sentido común, o lo desconoce. Se prevé que en este mundo plural, las naciones-estado, más que tratar de crear una homogeneidad cultural nacional, debieran alentar a los diversos grupos étnicos al interior de sus propias fronteras, para que contribuyan a la comunidad cívica con valores compartidos". (Wright, 1998: 137).

Lo que se evidencia y se dilucida en este escenario a grandes rasgos, es la politización de la cultura como campo de dominación, atribuyéndose la organización social de lo culturalmente válido y representativo, afirmado en un "universalismo" de valores colectivos que deja de lado los cruces, transformaciones, re-



Movilización artística 28 de septiembre.

sistencias y desplazamientos producidos interculturalmente, y contruidos en una escala de espacio-tiempos que desborda la linealidad temporal y objetiva de una matriz de conocimiento anclada en la colonialidad del poder y los estereotipos modernos, moldeando percepciones, valores y comportamientos.

"Ninguna ideología, por más hegemónica que sea e imbricada en las instituciones y la vida cotidiana que esté, se encuentra fuera de disputa; el de 'cultura' es un concepto dinámico, siempre negociable y en proceso de aprobación, discusión y transformación. Actores diferencialmente posicionados, con inventivas impredecibles, apelan a, retribuyen y fuerzan en nuevas direcciones los significados acumulados de 'cultura', incluyendo los viejos y nuevos significados académicos. En un proceso de reclamar poder y autoridad, todos están tratando de sostener diferentes definiciones, que tendrán diferentes resultados materiales" (Wright, 1998: 132).

Un elemento relevante en esta discusión, que nos ayuda a entender los intereses a los que obedecen las políticas del patrimonio cultural, está estrechamente vinculado con la configuración del Estado-Nación como proyecto civilizatorio occidental, y se desdobra en la categoría de folclor, en tanto dispositivo de control

que auspicia la objetivación y tipificación de la cultura, en términos de racionalizar, a través de registros e inventarios, todas las producciones culturales que emergen en las relaciones sociales de los diversos grupos humanos.

El patrimonio cultural en la consolidación de los Estados-Nación.

En Colombia, las disposiciones reglamentadas en la Ley General de Cultura señalan:

"El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico." (Artículo 1º, que modifica el Artículo 4º de la Ley 397 de 1997).

Un elemento relevante en ésta discusión, que nos ayuda a entender los intereses a los que obedece las políticas del patrimonio cultural, está estrechamente vinculado con la configuración del Estado-Nación...



Las políticas relacionadas con el patrimonio cultural, aluden a un paradigma de desarrollo neocolonial, que tiene su enclave político en el proyecto capitalista...

Con la llegada de la modernidad, la noción de patrimonio se amplía sustancialmente, en tanto se convierten los bienes simbólicos y las realidades culturales de carácter local, en abstracciones políticas que simbolizan un nacionalismo ideológicamente sustentado en las revoluciones liberales burguesas, propendiendo por una identidad nacional, entendida como una unidad de elementos comunes vinculados al lugar de origen, donde se diferencian los límites territoriales entre los Estados y se diluyen aparentemente las confrontaciones y los conflictos propios sobre los que la misma se sustenta. En esta misma vía, otro aspecto clave es el asociado con una suerte de reconocimiento del patrimonio, en tanto producción, circulación y consumo de cultura, que más allá de la existencia física de los objetos, llámense museos, centros históricos, iglesias o artesanías, promueve una difusión masiva de lo que "representan culturalmente", y alienta iniciativas de industria cultural y turística, que bajo el slogan de "conservar y preservar la cultura", expropián la autoría individual y colectiva y cosifican los haceres, aumentando así para unos pocos los réditos económicos.

Las políticas relacionadas con el patrimonio cultural, aluden a un paradigma de desarrollo neocolonial, que tiene su enclave político en el proyecto capitalista, donde toda relación y producción es susceptible de convertirse en bienes rentables, asignando un valor simbólico, expresado materialmente en una acumulación cultural sobre la cual se especula económicamente.

Un ejemplo de ello, localmente situado pero que puede ser comparado con otros contextos, tiene que ver con la exigencia al Estado para aumentar el presupuesto y garantizar condiciones materiales para desarrollar procesos de formación artísti-

ca y de agenciamiento cultural, en el ámbito popular urbano.

"Ustedes no entienden el acumulado que poseen... llevan más de 62 años trabajando la cultura, una de sus sedes funciona en una casa que es patrimonio arquitectónico de la ciudad, tienen un archivo de investigaciones folclóricas de lugares que ya ni siquiera existen, obras pictóricas de artistas de talla internacional... y todo eso no lo aprovechan, ni siquiera saben cuánto vale; pareciera que sólo fueran anécdotas" (diálogo con funcionario administrativo de la ciudad de Cali).

En este diálogo puede reconocerse claramente la cosificación de la cultura y de las relaciones que la constituyen. Por un lado se hace evidente el lugar de mendicidad a la que se someten iniciativas colectivas de interés local, sobre la premisa (no dicha) de aprovechar y administrar el patrimonio, y por otro lado se vislumbra una correlación de fuerzas, producto de los intereses defendidos desde el lugar político en el que cada quien está parado.

"Yo ya los veo viejos, incapaces de pensar en la rentabilidad de las oportunidades, anclados en una mirada de la cultura que sólo ve el escenario de las carencias... y hay que mirar los recursos que hay allí, las potencialidades para ser autosostenibles. Es por eso que ustedes deben pensar en la industria cultural como una posibilidad... aunque realmente yo no sé cómo una institución tan informal como el IPC sea capaz de asumir ese reto" (diálogo con funcionario de la administración municipal).

En esta mirada lo viejo es sinónimo de anacronismo, de obsolescencia, de incapacidad de pensar los retos de una sociedad cada vez más mercantilizada; es aquello que limita el por-venir. Pero, en nuestras culturas ancestrales y populares urbanas, el ser viejo nombra una escala

de valores en el que se reivindica el legado de las generaciones precedentes, el suelo histórico en el que se instituyen las prácticas y los acumulados sociales; habla de un saber que es la experiencia del camino ya labrado. Aflora entonces una lucha simbólica, en la concepción de la cultura y el patrimonio, que en el marco de nuestra contemporaneidad responde al modelo de desarrollo y de gobernabilidad en el que están instalados nuestros territorios; una concepción de mundo que ve en la espectacularización de la cultura una posibilidad de acumulación de capital, que sólo se logra a través del control y el adiestramiento de las emociones y los cuerpos sociales.

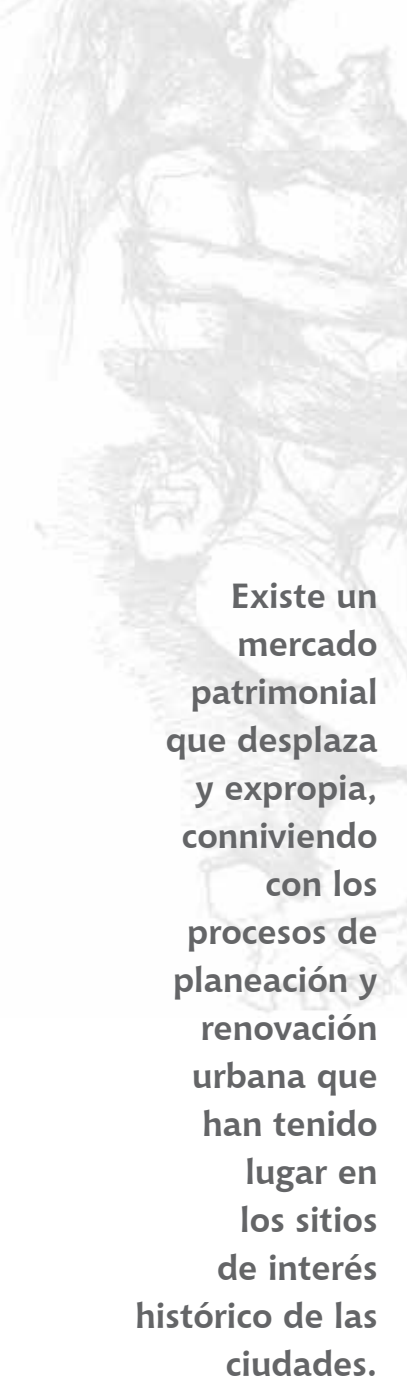
En la ciudad de Cali, las políticas culturales del último período de gobierno han estado inscritas en un proyecto de industria cultural, que busca hacer de expresiones arraigadas en el vaivén de las culturas populares, como es el caso de la salsa y las músicas del pacífico, un espectáculo y una oportunidad de consumo que compita en el escenario global como oferta turística y de entretenimiento. Se convierte, entonces, un hacer social y corp-oral recreado y reinventado en las formaciones interculturales de nuestra ciudad-región, en un bien cultural rentable que exotiza lo propio, al punto de volverlo extraño. Sin embargo, la corp-oralidad de los cañeros, hecha salsa, currulao, bolero, son montuno y demás, se resiste al estereotipo que le ciñe una única forma de bailar, de cantar, festejar o de nombrar su sentir, dando lugar a una semiopraxis que excede la prospectiva institucional.

"Infinidad anónima, número amigo, gentes con quienes he estado, he conversado, de quienes he tocado sus vidas de la historia grande, con quienes he llorado y reído en las calles, en las plazas, en sus casas y en la mía, gentes del común más común, que

se llevan sus cosas a sus tumbas, y que, como multitud de asombros y de locas esperanzas, tienen la parte de mí que no se parte y nunca parte, eso que sube en cada pensamiento y lo hunde en lo más arcano, donde somos, y más que somos estamos, en este suelo inenajenable, tierra de la "semio-praxis", donde no hay autor que valga ni ciencia que no la enuncie en la parte de atrás del espejo de las palabras: esas multitudes siempre "populares", que han hecho cuerpo dando vida". (Grosso, 2009: 2)

Por esta razón, los elementos de la cultura que han sido llamados bienes para servir a una dinámica mercantil escapan de dicha estructura, porque no siempre se circunscriben a una lógica utilitaria funcional; un ejemplo de ello son los rituales y las festividades, como las adoraciones de la Natividad o celebración del nacimiento del Niño Dios de las comunidades negras del norte del Cauca y el sur del Valle (Colombia), objeto de investigación por décadas en el IPC y que hoy, a la luz de la racionalidad institucional, se las nombra como parte del patrimonio intangible de las comunidades afrodescendientes de la región Pacífica. Esta celebración se realiza entre los meses de febrero y marzo, a diferencia de la celebración tradicional judeocristiana, que ha fijado el mes de diciembre para dicho festejo. Allí las producciones o bienes culturales que circulan, giran en torno al baile, la música y la poética popular, al encuentro de familiares y amigos que viven en veredas cercanas o municipios aledaños, en un proceso de cambio y transformación intergeneracional, que escenifica los distintos usos y apropiaciones de dicha ritualidad. Es por eso que *"no podemos entender la cultura de una forma sumamente utilitaria, sino que debemos siempre considerar que inclusive los bienes materiales más útiles están inmersos en una espesa capa de relaciones sociales, elaboraciones estéticas y*

Se convierte entonces, un hacer social y corp-oral recreado y reinventado en las formaciones interculturales de nuestra ciudad-región, en un bien cultural rentable que exotiza lo propio, al punto de volverlo extraño.



Existe un mercado patrimonial que desplaza y expropia, conniviendo con los procesos de planeación y renovación urbana que han tenido lugar en los sitios de interés histórico de las ciudades.

formas rituales, de la cual sacan mucho de su significado" (Ribeiro, 1984).

Al patrimonio cultural se le ha convertido en un objeto mercantil que se exhibe y se vende. Entre más exótico sea a los ojos del foráneo, más valor adquiere, y no se trata de un valor simbólico, sino que, como casi todo, es convertible en moneda y hay quien paga por ello. Existe un mercado patrimonial que desplaza y expropia, conniviendo con los procesos de planeación y renovación urbana que han tenido lugar en los sitios de interés histórico de las ciudades. Un egresado del IPC, reflexionando sobre el patrimonio institucional y comparándolo con los sistemas productivos a los que sirve, comenta:

"Mi familia ha vivido siempre en San Antonio; yo viví allí... es parte del centro histórico de la ciudad y hasta patrimonio arquitectónico... es un lugar de casas grandes, con solares y árboles que ya poco se ven, pero ahora realmente es imposible vivir allí, no sólo porque la función residencial del barrio ha sido desplazada, en algunos casos a la fuerza, por el sector comercial de los restaurantes, sino también porque es extremadamente caro pensar en alquilar una casa, porque comprar... sólo los extranjeros o los que van a montar su negocio" (entrevista con egresado del IPC).

En este caso en un barrio vuelto "patrimonio cultural de la ciudad", la disputa tiene entonces varias aristas; la primera, relacionada con el control material del espacio y el tiempo, operado por los dispositivos institucionales de planeación urbana; la segunda, asociada a la capacidad de sometimiento y dominación, a través de la imposición de una función comercial en el barrio que nunca decidieron sus habitantes, y la tercera, referida a la instauración de códigos e imaginarios simbólicos que se expropian, asignando precio al territorio del que se hace parte, para beneficiar a sectores particulares.

Aunque esta lógica, principalmente económica, opera como reguladora de los vínculos sociales y culturales, se desborda por la fuerza de la corporalidad popular que resiste, escamotea y evade el lugar institucional impuesto. Seguramente por esto, en el parque y las calles de San Antonio pululan expresiones de bullicio y éxtasis colectivo, que noche a noche visten de colores las blancas fachadas de las casas coloniales. La jugarreta consiste en transformar el espacio en el acto, con el único instrumento que se posee: el cuerpo, haciendo uso de otras escrituras y estéticas que se vuelven ruidosas y oscuras a la luz de un orden social. Es por eso que:

"Las formas "populares" de la cultura, las prácticas de lo cotidiano en los consumos culturales, pueden ser pensadas como tácticas productivas con sentido, pero de un sentido posiblemente extraño al que se propusieron sus productores: "A una producción racionalizada, expansionista tanto como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de 'consumición'. Ésta es astuta y dispersa, pero se insinúa por doquier, silenciosa y casi invisible, ya que no se señala mediante productos propios, sino en maneras de emplear los productos impuestos por un orden económico dominante". (Certeau, 1980: XXXVII)

Relaciones entre folclore y patrimonio cultural

El Estado-Nación, como proyecto occidental de modernización, ha operado ideológicamente para sostenerse y legitimarse en la dimensión cultural, a través de políticas públicas que han hecho uso de la noción de folclor y de patrimonio cultural en una perspectiva que lee a los sujetos objetivamente, desde una mirada espacial y temporal en la que se hace indispensable descartar, inventariar,

seleccionar, asignar valor y calificar toda producción cultural, bajo la premisa de conservar y preservar las tradiciones de los pueblos, en tanto son el soporte de la identidad nacional.

"En los países europeos y latinoamericanos, y en muchos países africanos y asiáticos recién independizados, los Estados-Nación eran los protagonistas principales de la política cultural. Se consideraba a los Estados responsables de administrar el patrimonio histórico, tanto material como inmaterial, desde los grandes monumentos hasta las manifestaciones de la cultura popular (la lengua, la música, las fiestas y danzas tradicionales), o sea, las marcas distintivas que diferenciaban a cada nación de las demás. Los estados modernos podían mostrar éxito en algunos casos, al haber logrado unificar a etnias y regiones diversas en un patrimonio nacional más o menos compartido". (García, 2000: 1)

En América Latina el proyecto folclórico se desarrolla desde comienzos del siglo XX. Las primeras décadas se convierten en el escenario de encuentro de instituciones e investigadores dedicados al folclor latinoamericano, que asumieron como proyecto fundamental los inventarios de bienes y prácticas culturales que constituían los referentes identitarios de cada país.

En este escenario se entiende el folclor como una posibilidad de marcar reconocimientos y diferencias en términos de los acumulados y desarrollos culturales de los pueblos, asumiendo que uno de los componentes del folclor es el referido al patrimonio cultural que lo constituye, en tanto prácticas, tradiciones y artesanías que suponen la configuración y creación de identidades específicas. De esta manera se alude a una imagen de la cultura ligada al lugar de origen, y a una territorialidad específica en la que se seleccionan y privilegian determinadas prácticas, con



Desfile de carnaval, feria de Cali 2009.

el objeto de consolidar el proyecto de Estado-Nación. Este agenciamiento se promueve en el escenario contemporáneo desde distintos ámbitos institucionales: organizaciones internacionales como la Unesco, entidades estatales del orden nacional y local, hasta organizaciones no gubernamentales.

Una de las profesoras del Instituto Popular de Cultura, en una entrevista en la que conversábamos sobre el folclor, mencionaba lo siguiente:

"Cuando uno piensa en el folclor de Colombia, por ejemplo lo que pasa con las manifestaciones culturales en nuestro Pacífico o en los Llanos, uno se da cuenta de que las fronteras son borrosas, porque las raíces están más allá del territorio; por ejemplo, las tradiciones que se han mantenido de la gente del Llano colombiano son muy parecidas, por no decir iguales, a la de la gente del Llano venezolano... allí la región se extiende. O lo que pasa con la música y el baile del Pacífico: nadie puede negar que eso tiene sabor y olor africano".

Lo que se concibe hoy como patrimonio subyace de las múltiples interpretaciones y significaciones que le dan los sujetos a la producción cultural, en relación con la dimensión política y económica del contexto en el devenir histórico.

Aparece aquí un nuevo elemento en el devenir cultural asociado al folclor y nombrado como tradición, que se entiende como continuidad y permanencia de formas y experiencias prácticas de concebir el mundo en el habitar cotidiano. La tradición es entonces una memoria corporal, aprendida en la socialización y el encuentro con los otros, pero que cuando se interpreta se le niega su mero estar como gesta colectiva, y se le ubica en una dimensión del tener, que implica una idealidad del ser en tanto identidad. En suma, la mirada folclórica descansa sobre los antagonismos clásicos de la cultura, aún no superados, en donde se imponen arquetipos sociales y valoraciones estéticas de clase.

La tradicionalización del patrimonio

Lo que se concibe hoy como patrimonio subyace de las múltiples interpretaciones y significaciones que le dan los sujetos a la producción cultural, en relación con la dimensión política y económica del contexto en el devenir histórico. La idea de la tradición, como legado que se perpetúa y se mantiene generacionalmente, es puesta en cuestión, en tanto se asume que las tradiciones son mutables y cambian de acuerdo con los intereses, contextos y condiciones materiales en los que están inscritos los sujetos. Raymond Williams, refiriéndose a la tradición, señala:

"Es un proceso muy poderoso, ya que se halla ligado a una serie de continuidades prácticas —familias, lugares, instituciones, un idioma— que son directamente experimentadas (...) y está capacitada para producir conexiones activas y selectivas, dejando a un lado las que no desea, bajo la denominación de "fuera de moda" o "nostálgicas", y atacando a las que no puede

incorporar, considerándolas "sin precedentes" o "extranjeras". (...) Asimismo, es vulnerable porque la versión selectiva de una "tradición viviente" se halla siempre ligada, aunque a menudo de un modo complejo y oculto, a los explícitos límites y presiones contemporáneos" (Williams, 1998: 138-139).

Don Ananías Caniquí, hombre de 87 años residente en la vereda Mazamorro, del municipio de Buenos Aires, Cauca, constructor artesanal de violines y director de la grima¹ en la zona, en medio de un diálogo en el que reclama la presencia del IPC en su comunidad, nos da pistas para pensar la tradición de otras maneras. "En los tiempos de atrases habían bandolas y tiples, luego llegaron los violines... yo conozco la grima porque papá señor (refiriéndose a su abuelo) me dijo que tenía que seguir la tradición en esta zona y en toda Colombia; por eso yo trabajo aquí con los niños y los adultos, hago violines de guadua como estos... y quiero (...) mostrarle a la gente que nuestra cultura está viva, a pesar de tanta violencia". Tal vez el llamado de don Ananías se debate en medio de la marginalidad y de las condiciones precarias en las que viven las comunidades, y de las cuales hace uso el proyecto civilizatorio moderno para lograr sostenerse y validarse. Sin embargo, es innegable que en ese cuerpo ajado por el sol y la tierra, por las minas auríferas y por el despiadado dolor de la muerte, habitan las memorias de otros rostros y de otras luchas, que en palabras no dichas de don Ananías hacen alusión al legado de la madre, el padre, y el abuelo.

En este relato la tradición es mucho más que un formato o un estilo que permanece y que indica formas correctas de interpretación. Es un sentir que encarna las voces de otros cuerpos, recordando que se es parte del trayecto de quienes ya no están, pero siguen vivos en los plie-

1. La Grima, o macheteros, es una tradición que se realiza en veredas como Mazamorro, Buenos Aires, y otras zonas del valle geográfico del Río Cauca; y tiene como símbolo el machete. En ella se expresa la habilidad y destreza corporal —propias del trabajo diario—, que revierten en una ejecución artística con presencia musical (tiples, violines, percusión), a partir de varios juegos coreográficos.

gues de la piel y en los ecos de las palabras. También es un lugar de resistencia simbólica, que proclama frente al desplazamiento y la expropiación una política de la vida, que no es otra cosa distinta a seguir existiendo, junto con los otros, a pesar de los borramientos y los silenciamientos cotidianos.

La tradición se vive y se siente de distintas maneras, desde el lugar de la dominación, pero también de la resistencia; es estrategia y táctica a la vez; juega con los acontecimientos, haciendo de ellos ocasiones en las que se ponen en juego los saberes que recrean y transforman el día a día.

Desde otros contextos, en los procesos de formación artística y de agenciamiento cultural, la tradición es un lugar de disputa y de ruptura, frente al saber que se legitima detentando un sentido profundamente político. Para algunos es un acumulado en obras, conocimientos, saberes y cánones de producción, considerados como tal porque han sido validados y reconocidos por las comunidades y los artistas productores, cobrando especial importancia como referentes de estudio. De igual manera, hay una mirada a la tradición referida básicamente a las prácticas que se han transmitido históricamente por la socialización primaria (la danza, la música, el dibujo, la pintura, el modelado, el grabado, la cerámica), y que no requieren de procesos mecanizados y de producción donde se involucran las herramientas tecnológicas.

"La tradición es lo que la gente ha creado a través de los tiempos, como formas de percibir el mundo en que viven... y se transforma generacionalmente... La expresión popular es tradicional en el IPC, porque somos gentes que hemos nacido en un entorno donde el arte se hace de un modo distinto al de la universidad; nace en los espacios cotidianos y no está influido por la

academia necesariamente; surge del colectivo, y, aunque hay interpretaciones, no hay prototipos. Lo popular da lugar a tradiciones, y eso es básicamente el reconocimiento y aprovechamiento de las habilidades que uno tiene y que le proporciona el entorno; es un diálogo que aunque cambia de escenarios, no olvida los saberes históricos que aprendemos con el cuerpo" (entrevista con docente del Instituto Popular de Cultura).

En esta perspectiva, la tradicionalización del patrimonio pasa por reconocer que culturalmente existen acumulados y producciones culturales aprehensibles, que cobran sentido en contextos específicos y cuyas apropiaciones son disímiles, en tanto dan forma y configuran nuevas realidades y subjetividades. Un proceso de tradicionalización supone, en palabras de Bauman, *"la utilización de la tradición para darle resonancia y autoridad a las formas sociales modernas; la necesidad social de darle sentido a nuestras vidas presentes, por medio de la ligazón de nuestras prácticas a un pasado significativo"* (Bauman: 1992: 31). Y ese pasado significativo nos cuenta la historia de quien detenta el poder, legitima los haceres y saberes sociales a su conveniencia, omite y silencia aquello que desborda la estructura, enquistándose en nuestras formaciones sociales, al punto que otorgamos sentido al presente a partir de la cosificación y la objetivación de la que hemos sido objeto.

Hacia un patrimonio relacional

Más allá de enunciar un lugar desde el cual agenciar políticas patrimoniales sobre el supuesto del reconocimiento de la diferencia cultural, mi interés es reconocer otras formas de nombrar los sentidos vitales que emergen en el contacto con el otro y los otros, recreando y reinventan-

Desde otros contextos, en los procesos de formación artística y de agenciamiento cultural, la tradición es un lugar de disputa y de ruptura, frente al saber que se legitima detentando un sentido profundamente político.



Movilización artística 28 de septiembre.

do cotidianamente el mundo de lo dado. Se propone entonces la categoría de patrimonio relacional, como una de las tantas formas de enunciación de un hacer cultural otro, en el que se cruzan los tiempos, se superponen los espacios y se interpelan los sujetos, respondiendo a una escala de valores difusa a los ojos de la razón moderna, que se apalabra desde otras grafías y discursividades.

Si auscultamos en las formaciones sociales urbanas de ciudades como Cali, constituida demográficamente, en su gran mayoría, por procesos migratorios originados de la violencia política que ha vivido el país en las últimas seis décadas, nos damos cuenta de las luchas y resistencias cotidianas de un mundo popular donde se originan estéticas, sonoridades, rítmicas y sensibilidades inconmensurables, superando el prototipo de un estilo de vida global que intenta controlarlo todo, para domiciliarse en la inventiva y hacer uso de la esquina, el patio, la calle, el parque, el río y la selva, expresando su propia corporalidad.

En el programa de formación en folclor urbano con énfasis en el hip-hop, que desde hace un año se viene desarrollando en el IPC, uno de los jóvenes, discutiendo y reflexionando sobre las artes populares, mencionaba:

"A nosotros el hip-hop nos llegó de Nueva York, de los guetos del Bronx, por Buena-ventura, Bogotá o por los discos que enviaban amigos y familiares de parceros que estaban allá; hay muchas historias frente a eso... y nos identificamos con esa música y con ese estilo de vida, no por el consumo, como señalan muchos, sino porque, aunque estamos en lugares diferentes, vivimos los mismos dramas y tragedias: la pobreza y la discriminación. Sin embargo, si usted se pone a ver, aquí tiene su sello propio, suena distinto, y, por ejemplo, en Colombia podemos decir que el hip-hop que se hace en Cali es el más político" (Toro, 2010: 35)

Las músicas y las estéticas que refieren este grupo de jóvenes como su cultura, son sobre todo una resistencia simbólica, que trasciende el contenido de las canciones o los grafos que plasman en las paredes para transgredir ruidosamente la concepción adultocéntrica del mundo y la mirada elitista del arte y de las expresiones culturales.

"El patrimonio es lo que uno tiene, aunque nosotros no es que tengamos mucho... cosas materiales, ¿me entiende? Además, si por muchos fuera, nosotros ya estaríamos bajo tierra. Pero le digo una cosa: uno en el hip-hop no necesita sino berraquera, coraje; bueno... y un parcerito que a uno lo acompañe, porque aunque no haya grabadora o aerosol, nosotros tenemos la voz y un amor profundo por lo que hacemos... cada vez somos muchos más... porque estamos allí, en el barrio, en la ciudad que nos parió" (diálogo con hopper de Cali).

Tal vez ni siquiera debiera utilizarse el término patrimonio; pareciera un equívoco, por aquello de la matriz de conocimiento a la que corresponde.

"De todos modos, desde el lugar donde estamos no podemos superar la diferencia que nos separa de la experiencia propia de la mayoría de la gente. Nosotros osamos hablar y debemos hacerlo, pero desde el lugar particular que habitamos y que nos determina en la sociedad" (Certeau, 2004: 184).

Es innegable que el valor que se asigna a toda producción y relación cultural *"(...) varía según el uso que se hace de él; es decir, según las prácticas textuales o urbanas"* (Certeau, 2004: 201), que aunque inscritas y confrontadas en el lugar de la dominación, históricamente han sufrido desplazamientos y generado rupturas. Veamos un ejemplo de cómo, en el contexto de las formaciones sociales urbanas, la noción de patrimonio se convierte en un campo de significación que tiene usos diferenciados:

"Para mí el IPC es patrimonio cultural de la ciudad, y no se trata solamente de la casa vieja o de los archivos de folclor que hay en la biblioteca... Yo hablo de nosotros, la gente... y no porque muchos estamos viejitos, ya como momias de museo. Me refiero a las artes que hacemos, y que finalmente no son nada nuevo, porque es lo mismo que la gente hace en el barrio o en su comunidad... Además, si le digo la verdad, hay que decirle a la ciudad que somos su patrimonio, para ver si por ahí cala la cosa y evitamos que 62 años de trabajo se echen a la basura" (entrevista con docente jubilado).

Hay dos miradas al patrimonio que intentaré explicar desde las reflexiones y el trabajo académico de Michel de Certeau: la estrategia y la táctica. Por un lado el patrimonio opera estratégicamente, como cálculo razonable de la acción que se enuncia desde un lugar propio, pero realmente corresponde a un ámbito de relaciones que está situado por fuera de sí mismo, envistiéndose de una raciona-

lidad que niega la dimensión emocional constitutiva de nuestra cultura, y se impone, sin darnos cuenta, como frontera entre el conocimiento y el sentido común, para asegurar el control corporal de las emociones y la capitalización de la vida. Por otro lado, desde el lugar popular el patrimonio es simplemente una táctica, una herramienta discursiva que se usa para defenderse de la experticia, según sea la ocasión, rompiendo con el límite del lugar propio, abandonando la intención de construir prototipos, porque lo que interesa es vivir, por eso de que "cada día trae su propio afán" (dicho popular), lo que no quiere decir que existan continuidades y permanencias de un saber que se colectiviza y se remonta al mismo origen del universo.

Es precisamente desde el lugar popular, como formación social y cultural subalterna, que me interesa pensar el uso y la apropiación del patrimonio. Porque es allí, en el margen y al límite del sistema, donde se resquebraja la racionalidad y se fisuran los códigos que intentan mantenerla. Un ejemplo de ello son las formas diferenciadas como nos acercamos y nos apropiamos de los objetos, siempre diseñados para cumplir fines específicos. Rodolfo Kush, en sus estudios sobre el pensamiento popular americano, señalaría lo siguiente: *"Detrás del útil hay un campo in-útil, que sin embargo tiene validez existencial"* (Kush, 1976: 49). Es decir, detrás de lo tangible, de aquello palpable materialmente, construido con unas funciones concretas para responder a las necesidades modernas, existen campos de significación múltiples, operados desde otra racionalidad, opuesta al pensar occidental. Él los definiría como operadores seminales o condicionantes emocionales, desde donde se reconoce y se construye una valoración y un vínculo con la existencia

Precisamente desde el lugar popular, como formación social y cultural subalterna, me interesa pensar el uso y la apropiación del patrimonio.



El patrimonio relacional es una conexión sagrada y profana que se insinúa en el exceso, no pretende simbolizar el presente, ni sacar provecho de sí mismo, porque es la vida misma...

misma, que no está por fuera de mí; *"Es la razón por la cual una fuerte emoción no nos deja ver el mundo, o un mundo que nos acosa no nos da tiempo para emocionarnos, pero es también la razón por la cual hay pueblos que sólo creen en dioses, y otros que sólo creen en la economía"* (Kush, 1976: 45).

En este planteamiento se pone en crisis el imperativo categórico del pensamiento occidental y la relación de la sociedad con su propio sistema de representación. En otras palabras, se fractura la disociación entre saber y hacer. *"A la expansión de una fuerza que unifica colonizando, y que niega a la vez su límite y los otros, debe oponerse una resistencia. Hay una relación necesaria de cada producción cultural, con la muerte que la limita y con la lucha que la defiende"* (De Certeau, 2004: 196).

En esta perspectiva, pensar el patrimonio relacional implica situarnos en la expresión propia, en la metáfora de los espacio-tiempos cotidianos, donde se producen toda suerte de lenguajes y maniobras; en la grieta de la creación colectiva, desde donde se movilizan fuerzas que superan y desbordan las convenciones sociales de una ideología de propietarios, que hace apología a un modelo museificante de la cultura. El patrimonio relacional es una conexión sagrada y profana que se insinúa en el exceso, no pretende simbolizar el presente ni sacar provecho de sí mismo, porque es la vida misma; se aparta de cualquier comprensión y representación, ya que sólo tiene condición de posibilidad en el gesto colectivo que la produce.

A manera de conclusión

La cultura ha sido vista y pensada como si se tratara de un asunto que pasa por fuera de nosotros, instalado en corporalidades sociales cartesianas, apolíti-

cas, carentes de un sentido de realidad material y de espacialidad simbólica histórica, como expresión abstracta referida a una especie de exaltación de virtudes, que se interpretan bajo la lupa del disciplinamiento contemporáneo. De hecho, se le ha usado indiscriminadamente para tipificar los comportamientos y prácticas que dan lugar a cualquier tipo de relación social, en medio *"de una sociedad dividida entre la tecnocratización del progreso económico y la folclorización de las expresiones cívicas"* (Certeau, 2004: 191).

Los marcos normativos y contractuales, en los que reposa la dimensión cultural de la sociedad occidental, se inscriben en una racionalidad institucional que opera desde las llamadas "políticas culturales". Bajo esta estrategia se repite el discurso oficial del bienestar y la identidad nacional, ocultando los fines productivos a los que sirve, las luchas simbólicas que genera y *"la coherencia que liga una cultura despolitizada de una política desculturalizada"* (Certeau, 2004: 177). La política prohíbe o aprueba, hace plausible e imaginable el porvenir, aunque sea un lugar vacío, predeterminado, y como operación cultural ha logrado domesticar, a través de las instituciones modernas, las matrices culturales populares.

Sin embargo, en los barrios de las ciudades latinoamericanas las prácticas estéticas y expresivas están cargadas de lenguas profundas que viven y enfrentan el mundo, de mitos y ritualidades que en el hacer renuevan los vínculos fundantes entre los seres humanos y la tierra, dando forma a un palimpsesto cultural anónimo, movilizado por las emociones y por otras racionalidades pertenecientes al universo de lo bajo, de lo oscuro, de lo supersticioso, en medio de una lucha heterogénea que no se agota en el reconocimiento a la diferencia, porque no pretende ser

incluida o interpretada, si no más bien redescubrirse a sí misma desde la alteridad, por fuera de la colonización que todavía la enquistaba, como si se tratara de un nuevo renacer, de una recreación del mundo americano.

La idea de un patrimonio relacional en América Latina, supone superar el antagonismo entre lo cultural y lo natural, para dar valor a la vida misma, no desde una posición defensiva o productiva, de mero rescate y acumulación de aquello que se lee como pasado o presente, robusteciendo los usos hegemónicos de la cultura y perpetuando el lugar privilegiado que ocupa la racionalidad sobre la cual valoramos las relaciones intercorporales. Se trata más bien de adentrarnos en las formaciones subalternas de poder, que son desconocidas por los disciplinamientos simbólicos y que se configuran como formas de saber y hacer en el curso mismo de la relación histórica, rompiendo con el fetichismo del objeto que nos ha hecho creer que las cosas son productos en sí mismas y que nada tienen que ver con los sentidos sociales.

Una política del patrimonio tendría, entonces, que considerar la existencia, las subjetividades y derivaciones estéticas, las fisuras y tensiones presentes en nuestras culturas, la alteridad que constituye el plexo social popular, apostándole al indisciplinaamiento de los supuestos epistémicos, a la construcción de otro tipo de socialidades, que derivan de otras matrices de pensamiento y acción.

Bibliografía

- Casado Galván, I.: *Breve historia del concepto de patrimonio histórico: del monumento al territorio*. En: Contribuciones a las Ciencias Sociales, noviembre 2009. www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.htm
- Certeau, Michel de (1990). *La invención de lo Cotidiano*. Artes de Hacer, vol. 1. México: Universidad Iberoamericana.
- _____ (2004). *La Cultura en Plural*. 1ª ed. 1ª reimp. Traducción de Rogelio Paredes. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Foro Iberoamericano y del Caribe Sobre Mejores Prácticas: *El Patrimonio Cultural en América Latina y el Caribe*. Fundación Hábitat Colombia, 2005.
- García Canclini, Néstor (1999). "Los usos sociales del patrimonio cultural". En: Aguilar Criado, E. (coord). *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, pp. 16-33.
- _____ (2000). *Opciones de Políticas Culturales en el Marco de la Globalización*. Documento encontrado en: seminario de Nuevos retos y estrategias de las políticas culturales frente a la globalización. Institut d'estudis Catalans. Barcelona, 22-25 novembre 2000. Universitat de Barcelona.
- Grosso, José Luis. "Las relaciones interculturales en la ciudadanía, y la ciudadanía en las relaciones interculturales". En: J.E. González (ed.) *Ciudadanía y Cultura*. Tercer Mundo Editores – Universidad del Valle – Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2007. pp. 129-158.
- _____ (2009). "Nos estorbó la ropa, dejamos que las prendas se cayeran. Pasión de Semio-praxis". Documento de trabajo. Grupo de Investigación PIRKA: Políticas, Culturas y Artes de Hacer. En: www.pirka.org
- Hall, Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular*. Publicado en Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984. p. 5.
- Hanish, Hugo E. (1977). *El patrimonio en el derecho romano*. En: Revista Chilena de Derecho, vol. 4.
- Colombia. Ley 1185 de 2008, que modifica la Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura).
- Llorenç, Prats (1998). *El concepto de patrimonio*. En: revista "Política y Sociedad". Núm. 27, pp. 63-76.
- Martín, Alicia (comp). *Folclore en las grandes ciudades: Arte popular, identidad y cultura*. 1ª ed. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005.
- Kush, Rodolfo (1976). *La negación en el pensamiento popular*. Buenos Aires, Editorial Cimarón.
- Ribeiro Durham, Eunice. "Cultura, Patrimonio, Preservación". En: Arantes, Antonio Augusto (comp), *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo, Brasil. 1984.
- Toro Carmona, Eliana (2010). "Enseñando lo que no se enseña: pensando la experiencia de formación en folclor urbano, con énfasis en hip-hop". En: revista Páginas de Cultura. Año 3, Núm. 4. Cali, Instituto Popular de Cultura.
- Williams, Raymond (1988). *Marxismo y Literatura*. 2ª edición. Ediciones Península. Barcelona, 2000.
- Wright, Susan. "La Politización de la Cultura". En: *Anthropology Today*, vol. 14, Núm. 1, febrero de 1998.

Una política del patrimonio tendría entonces que considerar la existencia, las subjetividades y derivaciones estéticas, las fisuras y tensiones presentes en nuestras culturas, la alteridad que constituye el plexo social popular...

JOUSETH VÁSQUEZ

Licenciada en Arte dramático del Instituto Departamental de Bellas Artes. Aspirante a Magister en Literatura de la Universidad del Valle. Integrante del equipo coordinador de la estrategia pedagógica "Ciudad, Artes y Educación".

CAROLINA PERDOMO LOZANO

Psicóloga Social de la Universidad Javeriana. Integrante del equipo coordinador de la estrategia pedagógica "Ciudad, Artes y Educación".



Zona de Graffiti

En homenaje a Calle 13 y a su barrio La Perla, que son todas las barriadas de América Latina.

Presentación

Zona de graffiti fue un instrumento de caracterización diagnóstica, implementado en el primer semestre del año 2009, en el marco de la estrategia pedagógica: Ciudad, Artes y Educación¹, en el componente de lúdicas artísticas como herramientas pedagógicas para el abordaje de conflictos. Este dispositivo fue diseñado con el propósito de generar un espacio de expresión libre desde la plástica, para estudiantes y docentes de las instituciones educativas públicas, en el que fuera posible plasmar sentimientos y tensiones que se vivencian en el cotidiano de la comunidad educativa, sin mayor censura que la de buscar modos de decir alternativos (atendiendo a los fines del graffiti² como forma de expresión callejera, y usualmente transgresora de las estéticas oficiales).

La actividad se desarrolló durante un mes de trabajo y permitió identificar problemáticas particulares de las diversas poblaciones escolares,

1. La estrategia pedagógica "Ciudad, Artes y Educación" se desarrolla en el marco del convenio entre el Instituto Popular de Cultura y la Secretaría de Educación Municipal. Este proceso se viene desarrollando desde hace 3 años, a través de 3 componentes: i) el componente de formación y emprendimientos; ii) lúdicas y artísticas como mediación de conflictos escolares, y iii) el componente de movilización, a través del carnaval CREA. La estrategia afecta desde los componentes enunciados a 43 Instituciones educativas (urbanas y rurales). Además se encuentran participando activamente en este proceso organizaciones y agentes culturales de las diferentes comunas y corregimientos del municipio de Santiago de Cali.

2. Palabra plural tomada del italiano *graffiti* o *grafire*, que describe la inscripción de pinturas y letreros sobre paredes e inmobiliarios, generalmente con un contenido político o social. El graffiti se hace con o sin permiso, y es una técnica utilizada principalmente por los jóvenes urbanos de nuestras ciudades; es también conocido como uno de los cuatro elementos que conforman la cultura hip-hop.

desde una multiplicidad de voces y sentidos. A continuación describimos la realización y dinámica de la zona de graffiti.

En una pared de la institución se instalaron cuatro metros de papel kraft encerado -por lo problemático que resulta rayar en la pared o pintar sin licencia-, se dispuso de pinturas y pinceles, y, luego de haber hecho una charla introductoria breve sobre el arte del graffiti y la finalidad de esta acción diagnóstica, se invitó a los participantes a plasmar de manera creativa, con una imagen o una frase, los conflictos que vivencia la comunidad educativa desde una perspectiva propia.

Los estudiantes en general se mostraron muy motivados con esta actividad; poco a poco el papel se fue llenando de expresiones diversas, frases de amor, de amistad, reclamos a docentes, señalamientos a compañeros, etc., todas ellas muy similares a las expresiones que pueden encontrarse en las puertas y paredes de los baños, en los pupitres y paredes ocultas de las instituciones o en cualquier zona de desborde y de fuga de las disposiciones institucionales.

La participación de los docentes fue muy poca o casi nula; en casos muy particulares se redujo a acompañar desde la distancia, orientar la escritura de los estudiantes o poner límite a las expresiones, especialmente a las que tomaban matices transgresores. Las siguientes son apreciaciones que parten de una descripción rigurosa de signos y símbolos que aparecían en cada graffiti, para luego dar paso a una reflexión y análisis semántico y semiótico de estas expresiones, en busca de identificar lugares comunes de tensiones y particularidades ligadas a los contextos específicos.

Descripción, apreciación e interpretación semiótica del graffiti

Normal Superior Santiago de Cali.
Bachillerato



Ya no hay control en la normal... (con ganchitos en la letras) / Brinda tu apoyo incondicional / no me gustan los baños femeninos y me caen mal las que no lo saben utilizar / (en una nube) no pliar raio / deja tu grosería 9ª mena. / El amor sin hipocresía/ no a las peleas/ cómo perdonar a los que hacen daño? / Odio a Angieli / tírense (el letrado más pequeño) Kelly candy y diana odiamos a... de 9º / los coordinadores no le hacen actividades a los de la mañana... / den más oportunidades. Atte. El indio / desigualdad/ (un corazoncito negro) / Araceli cambie. Daniel / viscosi / Profe Daniel morbososo... Araceli cambie. / Profe Daniel te odio / Profe Daniel te odio (dibujo de Daniel) / la profe de Pedagogía cansa. / Araceli fea! / (una bandera con color rojo, rosado y blanco) / profe Daniel bobo/Kaleli.

La mitad del graffiti aparece con frases que tienen letras de varios colores y adornos en las letras; se usan colores pastel. Una parte del graffiti tiene una composición de colores armónica, y la otra mitad está hecha de manera más simple, más espaciada, donde hay una preocupación menor por adornar todo lo

**Las letras
se derriten,
parece que
lloraran y se
deshidrataran.
Todo el centro
del graffiti esta
puesto con
intervenciones
rosa.**

que se escribe; allí los colores son más fríos, más lúgubres; la disposición organizativa cambia de un lado al otro. No hay saturación, hay espacios entre intervención e intervención. Aparecen cuestionamientos propios, mensajes a manera de consejo, un sentimiento de inconformidad hacia algunos profesores, y en medio de todo un corazón negro que se extravía en la composición.

Normal Superior. Sede Anexa
Joaquín de Cayzedo y Cuero.
Primaria

Pelean... / me roban. FRV (azul) / me roban (amarillo) / me roban / me molestan / me roban mucho / soy lo mejor / roban (morado con estrellas blancas) / no más violencia / no me escuchan y me maltratan / h.p (muy pequeño) / roban mucho B.R.S. (GRIS) / BRS... (Rojo) / FRV (blanco) / roban / a mí me pegan/BRS (morado) / roban y me... / solo FRV. La gente chismosa. / Que roban / yule les dice no / BRS... Alias la marabiya / dejemos la recocha FRV / Hola no peleen seamos respetuosos / pelean / molestan (corazón rojo) / alias maravilla / roban / somos niños intole... / Valenti lo más / carreros / FRV / me regañan mucho (color regado, lagrimeante) / BRS. No peleas / FRV / Que la gente se pelea por todo / me recochan mucho. Alias la muñeca (corazón y letras rosadas) / me gusta melisa. FRV Att. Yaviyubi / Pechuga. / Me da mucha pereza / Eric / (un letrero sapote en el centro que lo único que se le entiende es "el auto control nos ayuda").

Una gran cantidad de frases del graffiti se resumen en me roban, me pegan, me molestan, son chismosos, etc. Alterno a estas intervenciones meramente escritas hay un nombrar constante de las barras bravas FRV (Frente Radical Verde) y BRS (Barón Rojo Sur); pero curiosamente los colores que usan para escribir las insignias no corresponden a lo que los diferencia uno de otro, que es precisamente el color; hay azules, grises, blancos y

morados; parece que aquí el color, que es el mayor símbolo de estas barras, no importara; importa más el código de las letras abreviadas, y así parecen haberlo aprendido. No hay un solo dibujo en todo el papel. Hay irregularidad en las letras, demasiado grandes y demasiado pequeñas. Las letras se derriten, parece que lloraran y se deshidrataran. Todo el centro del graffiti está puesto con intervenciones rosa. Un lado del graffiti es de colores intensos, como los de la bandera de Colombia, y sólo algunos pocos compuestos se filtran entre ellos. Estos colores parecen tener el imperio espacial, e iluminan todo el graffiti. La otra parte del graffiti es más sombría; todos los colores son compuestos, menos el de las frases "me pegan" y "la gente es chismosa (frases de letras muy pequeñas)". Parece que de un lado estuviera un género y del otro, otro. Las letras están mucho más chorradas por un lado y se siente menos armonía en los colores. El verde y el morado abundan por este lado.

Hay manchas en la mitad del graffiti, y colores por todos lados encima de las letras. Hay letras amarillas que parecen sangrar, diciendo: "sean más respetuosos". Los géneros se distinguen a través de los corazones y las insignias de las barras bravas, al igual que en la escogencia de los colores. En este lado del graffiti las insignias tienen el color correspondiente a cada barra brava. Hay muy poco espacio entre intervención e intervención. Hay divorcios con el lenguaje: se escriben palabras con mala ortografía, hay unos cuantos corazones regados. Muchos puntos que no aparecen al otro lado del graffiti. Letras en diferentes direcciones, conservando un poco la dirección horizontal que el papel propone. El fondo sigue siendo el color del papel de base, nadie pinta el fondo. Aquí abunda el rojo

y el amarillo. Los que pintan se apropian de todo el espacio de punta a punta. Hay palabras que no se terminan pero se hacen entender, es decir que no hay ocultación porque las frases no se terminen. No hay abreviaturas que no se entiendan ni frases muy ambiguas. Los colores neutros se ausentan de toda la pintura al igual que las figuras humanas, animales u otras; hay más que todo estrellas y corazones. Se firma con nombres propios y alias: saviyubi, maravilla, la muñeca, etc.

En general es un graffiti donde las letras y las frases cortas flotan y se acomodan según el espacio de movilidad de los participantes, y hay una marcada diferencias entre gustos, géneros y composiciones de los dos grupos que parecieron representarse en el graffiti, a través de los colores y las insignias puestas allí.

Juan Pablo II. Portete de Tarqui.
Bachillerato



Todo está sobrepuesto; reiteradamente aparece el nombre de Nelsy, acompañado de adjetivos como *gritona*, *loca*, *habla paja*, *aburrida*, *guerrillera*, *ogro*. Y el de Fanny: *da sueño y la clase de Fanny es aburrida, triste...* El graffiti está sobresaturado, lleno de colores oscuros como el negro, el rojo y el azul. Hay muy pocos dibujos o códigos graficados. Hay presencia reiterada de apodos y expresiones ofensivas hacia los profesores, muy poco se anuncian los estudiantes desde la ofensa. Hay en medio de una gran sensación de caos,

un reclamo claro sobre los jeans. Aparecen palabras que enuncian temas como *porno*, *guerrillera*, *sapo*, *bochinche*, *libre*, *anti negros* o *mucho negro*, etc. No hay un solo espacio vacío. En la parte de abajo, al final del graffiti, aparece la palabra *auxilio*, que nos familiariza y nos identifica con lo que sentimos, ya que el graffiti es demasiado ruidoso, causa un ruido mental que nos satura y incita a querer salir de esa maraña de palabras que se pueden entender solo viéndolas una por una, detenidamente, aunque siempre hay otras que se atraviesan, lo que parece que por un momento nos enredara en una sin salida.

Hay una leve muestra de las influencias que tienen los medios de comunicación sobre quienes escriben; como las insignias del programa *RBD* o las *Popstar* transformadas por un nombre: *la tatistar*. La pintura en la generalidad del graffiti aparece manchada, con tachones; hay escritura encima de lo ya escrito. Las frases están puestas en diferentes direcciones. Es supremamente caótica, y de repente te saca o te atrapa en alguna diciente intervención escondida del conflicto. Es agresivo; más que por las palabras, por lo invasivo de las frases contra las frases y los colores, en su conjunto con una tonalidad muy lúgubre. Parece que las palabras combatieran contra algo o que la composición fuera la personificación de la metáfora de una guerra. Al final queda el vacío, el miedo de algunos, y algunas miradas imponentes y vigilantes que, sintiéndose extrañadas y atacadas, piden retirar con rapidez el papel.

Alvaro Escobar Navia. Primaria

Justicia / sol/cariño (te quiero, te amo) / (árbol y flor amarillos) / delisia / "jonathan no se la yeba bien con nadie" / "Madely" / (dibujo de niño y niña dándose la mano) / (tres soles amarillos en todo el graffiti) / "la

Parece que las palabras combatieran contra algo o que la composición fuera la personificación de la metáfora de una guerra.

Se escribe de manera muy irregular, con mensajes grandes y pequeños, palabras claras y otras que se esfuman en la pintura y los dibujos, etc.

institución es linda y aseada" / "maltrato infantil" / no roben / "estos son los problemas, no me la llevo bien con nadie" / (un corazón con alas y cola de diablo / un corazón atravesado por una flecha) / (tres niños peleándose, chorreando sangre, otro niño detrás de éstos, chorreando sangre, mientras por la espalda alguien le apunta con un arma) / (dos niñas juntas) / "a mi no me gusta peeliar / (signo de número) y att: la chichi / estudiar es "vueno" att: la chica / no a las drogas / no a la "biolencia" / la jete es muy peliona / pelion / Daniel el cabezón / pelian/ no pelen respeten a las personas / la gente es muy picada/ estudien / solo Cali / edwin alielpe.

A través del lenguaje se hacen combinaciones lúdicas tal vez inconscientes, generadas por la dificultad de escribir que se visibiliza. Así, hay letras que se comen, palabras insinuadas, neologismos, frases que parecen ironías, al ver la correspondencia con la realidad en la que se ha ejecutado la acción de pintar sobre el papel. Hay un universo infantil impuesto desde el jardín, donde los soles son amarillos y la naturaleza se puede resumir en una flor; donde los corazones denotan amor, pero que aquí se deforman por imágenes que se vuelven muy reconocidas o familiares en cuanto a sus elementos agregados: la flecha del corazón roto o la dicotomía del ángel y el demonio en un corazón. Hay frases del discurso religioso: No robar y Dios y Justicia en el mismo contexto. Todas las figuras permiten hacer interpretaciones como éstas: dibujos infantiles de figuras humanas cuyos contactos (uno a uno) se hacen a través de elementos similares a un arma, con resultados aparentemente sangrientos. Hay un sol que aunque sonríe parece no iluminar; una flor sonriente que parece haber sido alcanzada por una lluvia de balas, de dos que a la derecha del graffiti parecen disparar, Corazones que se amalgaman, figu-

ras que se superponen a distintas frases, etc. En una esquina, una tímida petición parece tomar fuerza: "no roben". Un gran hombre azul, de un solo ojo, sin piernas, parece flotar con algo que aparenta ser un arma; a su derecha, otra figura con aspecto de hombre-niño, sin rostro ni extremidades, parece seguir sus pasos.

Se percibe un interés por nombrar el cómo del lugar en que estoy, seguido de cómo debe estar, expresado en la frase de "mi institución es linda y aseada", y así mismo como un interés por nombrarse en el papel. En general en el graffiti aparecen pequeños elementos que suelen enseñarse con frecuencia en la primaria: paisajes, palabras de oraciones, concepciones abstractas de limpieza y justicia, etc. Pero se hacen muy pocas combinaciones de colores; los colores usados son oscuros; hay mensajes tachados en negro y azul; la pintura está regada, causando así un estruendo leve a la hora de mirarlo; sin embargo, hay espacios que se dejan entre una y otra intervención. Se escribe de manera muy irregular, con mensajes grandes y pequeños, con palabras claras y otras que se esfuman en la pintura y los dibujos, etc.

El encabezado del graffiti: "los conflictos", parece no decir nada fácilmente; puede ser una palabra inapalabrable o poco asimilada todavía para quien la escribe.

Gabriela Mistral. Elías Salazar.
Primaria y bachillerato

Cali (al revés) lo es todo (color verde) / (letrero en blanco que dice): BRS (en una nube) solo América la pasión / en my libertapo las palomas / ayuda a los niños para que no tengan conflictos BRS/ Solo la paz (color verde) / jeje ama la paz ok (en rojo) / Cali FRV! Ranco (verde)/que haya amor y tranquilidad en la tierra (dos niños

*y una niña y un niño cogidos de la mano).
"tranquilidad y amor" / (corazón con una
flecha para arriba y otra para abajo, en ne-
gro) / liberta: que no sigan los conflictos
para los secuestrados (dos muñecas cogidas
de la mano) / que haya paz en el mundo
(color azul) / El conflicto se ocasiona por
alguna pelea, porque alguien no quiere lo
que uno quiere (hay una enumeración que
no entiendo) / el conflicto se puede ocurrir
cuando una niña se pelea / el conflicto nos
trae muchos problemas para la institución,
no al conflicto / egoísmo / el egoísmo nos
trae muchos problemas / yo no quiero pro-
blemas en clase / (flores) maltrato infantil
a los niños / que haya paz en la tierra y
amor/el conflicto.*

*No mas drogas / no mas maltrato / la fal-
ta de tolerancia nos mata / no a la guerra
entre pandillas / no más violencia / no al
irrespeto/que no hay internet ni mesas / No
a la violencia. K.A.C / no a la hipocresía.
Solo ángeles de charly / no a la intoleran-
cia / no hay actividades artísticas / NO
mas violencia en el colegio / (una niña y un
niño dándose la mano).*

No parece haber una ruptura espacial; hay una linealidad evidente en la que se escriben las frases; las letras son de un mismo color en una frase (cierta estética de la plana). Nada se chorrea, nada se tacha, nada se mancha. Hay una disposición organizativa en las frases que causa sospecha; hay límites entre intervención, e intervención así como en la escritura del papel, que nadie ha impuesto de manera evidente, pero ellos lo ponen. Las frases parecen proyectarse a un mundo exterior que no es el propio, y el entorno en el que se realiza la actividad parece ajeno al que el graffiti muestra, porque no parece haber verdadera afección, representación y movimiento del mundo que lo circunda. Por lo tanto, hay una sensación de despersonalización: lo que se escribe no parece pertenecer a quien escribe. Hay frases puestas y dichas como en el

formato de una encuesta. Hay ausencia de figuras humanas, símbolos, gráficos o cualquier otra clase de ilustraciones. Abundan el color rojo y el amarillo. Muchos mensajes están mediados por los medios de comunicación (la paz, los secuestrados y la libertad). En el símbolo de la paloma, que dice algo así como "mi liber tapo las palomas", parece haberse resuelto la paz y la libertad en comunión. Hay una intervención que incluye en todo este discurso las insignias de las barras bravas, que no faltan en ningún graffiti. Hay sentidos estereotipados en algunas frases, y no hay adornos que den cuenta de algún universo particular a través de los mismos. Muchas frases parecen estar mediadas por medios de comunicación y campañas anti-guerra, sobre todo en la participación de los estudiantes del bachillerato.

En general el graffiti da la sensación de estar en una casa de porcelana donde hay niños traviesos pero aparentemente nada se quiebra, y su estado y/o disposición organizativa nos incita a pensar en aquella tendencia a la eliminación del conflicto que tiene la institucionalidad, desde la intención clara que se ve en las frases. Conflicto derivado; si lo usan como firma, está velado. Aparece una oposición.

Las frases parecen flotar dentro del papel; es reiterada la negación de drogas, violencia, maltrato (no más). Aparecen frases como lanzadas al aire, para las cuales no hay más receptor que el mundo mismo; ellos se sitúan fuera de las oraciones, donde es evidente la ausencia de sujeto. Hay predominio de letras, ausencia de figuras y símbolos que se puedan identificar.

**Hay frases
puestas y
dichas como en
el formato de
una encuesta.**

**Los colores
son oscuros
aunque
intensos.**



Hormiguero. Primaria y bachillerato

Nada que ver / fuck you / 9º / emo corner (un muñeco que le apunta con una pistola a otro en la cabeza, y la bala en medio de los dos, detenida justo cerca a la cabeza de la persona a quien le apuntan) / perdida de tiempo / (un dibujo de una muñeca con dos moñitas en rojo)/no hay respeto / la envidia a las personas no las lleva a nada / mas respeto / sheep / conflictos? / no discutamos mas. No lleva a nada/ juego brusco (dos dibujos de dos personas, una arrodillada y otra parada) / (tres marcas de manos) / (el rostro dibujado de un señor con sombrero)/ (varias marcas de manos) / mañana. / los profesores deberían preocuparse por enseñar y no en otra cosa / las peleas no dejan nada bueno, se están haciendo daño/no hablar en clase, no agresión con coordinadores y compañeros. Respetar / no las peleas / (una carita sonriente) / no hay respeto / no Salir de clases.

Por un lado, seis dibujos que son todo un texto; mezcla de palabras en inglés y español; frases sin sujeto: “no hay respeto”, “no se comparte”, “pérdida de tiempo”; frases que se mimetizan a través de los colores, y frases y figuras sobrepuestas en pequeñas proporciones. Mensajes que ocupan grandes espacios y otros que se acomodan al imperio espacial de éstos. Hay coloridas figuras humanas, algunas desarticuladas de cuerpo, pies y/o manos. En el dibujo alguien apunta a la cabeza a otro: se percibe una intención de dibujar el miedo; es la detención del crimen. Hay

una mancha de mano en un rostro, como la marca de un golpe. Una mañana que se diluye en las letras que lo enuncian. Frases incoherentes entre frases estereotipadas. Vestigios de una mano. Una roja frase que se deshidrata y derrama sobre el papel. Una frase de lenguaje infantil: “discusión”, y un “juego brusco” que parece que se hubiera escrito con sangre. Por otro lado, la palabra monosílaba “no” al inicio de cada frase, pareciera que fuera un indicativo de una imposición aprendida; no está puesta como consejo, sino que su forma es de orden, las palabras, “no”, “decir”, “hacer”, “pensar”, son palabras vaciadas de organicidad en el graffiti, todas ellas parecen repercusión de órdenes y consejos de adultos, como si escucharan sus voces. Nadie se nombra. Los colores son oscuros aunque intensos. Hay muchas huellas negras. Frases en inglés en medio de todo el graffiti (forever the best, sheep, fuck you). La palabra “conflicto”, puesta como incógnita, parece titular todo el graffiti; es una palabra sin respuesta, misteriosa, que vuela. Tal vez el único imaginario del conflicto ante la incógnita puesta, esté expresada en mayor medida en ese alguien pequeño que le dispara a ese otro grande. Hay letras de diferentes tamaños (los colores son todos parecidos, oscuros en su gran mayoría). Hay una bala detenida al lado de una cabeza. Hay un enfrentamiento no muy frecuente con el código del lenguaje, visto en la utilización de las frases en inglés y las palabras mal escritas.

En la frase “no agresión a coordinadores y compañeros, respeten”, las letras se chorrean denotando la agresión nombrada, y parece título de película de miedo. La frase se chupa un espacio considerable del graffiti, que no ha sido usado en ninguna otra intervención en el mismo.



Normal Farallones. Bachillerato

(Tres cadáveres) / (un soldado apretando un arma con algo que le cuelga en la punta) / (una chimenea industrial) / (una jeringa negra) / (un edificio) / (símbolos matemáticos de igual y mas) / (símbolo de paz) / friendship / pope / (símbolo de paz y corazón juntos) / (montaña verde)/(símbolo del Yin y el Yang) / (símbolo de diferencia al lado de un cadáver) / (el símbolo de jodete, con la mano dibujada encerrada en el símbolo de "prohibido") / (el Yin y el Yang en negro y amarillo, atravesado por un corazón) / (un cigarrillo echando humo, con un palo negro que pisa una parte de éste) / (un cigarrillo dentro del símbolo de prohibido) / (un dibujo donde alguien parado ve a otro acostado, diciendo "ja, ja, ja") / (Un "no" abajo del dibujo con el símbolo de paz) / la indiferencia / (dibujo de una estrella azul) / yo quiero, yo puedo / (símbolos de transito: pare, /rojo y blanco) / bueno o malo (y dibujo de una calavera) / (arbusto negro sobre bola verde) / (dibujo de una planta de marihuana) / (carita entre veloz y triste) / Ángela... / (letras góticas) JH / (un sol amarillo con ojos y boca negra) / (dibujo de un corazón rojo partido a la mitad) / (una bandera que se degrada desde rojo a marrón) / SYM /

drogas? Necesitamos = (símbolo matemático de igual) dad / (dibujo de una mujer toda pintada de negro, sin pelo y embarazada, con el símbolo de tóxico en el vientre, tres cruces cerca de ella y una inscripción que dice): "sexo seguro" / (bandera azul y roja en forma de arcoiris, en el amarillo dice): "profesoras histéricas". / (El dibujo de una mujer cogiéndose la cabeza, y un niño sin brazos ni piernas al lado de ella.) / (Inscripción de): $M + 9 - 3 =$ Cállense/no + violencia/miedo + intolerancia = ignorancia / (tres símbolos de paz juntos) / BRS. Lo mejor / (letras juntas que no arman palabras, pero generan sonidos): J,C,G,M,H,W / (Bandera negra, verde y amarilla, con insignia blanca): FRV / (al lado una mujer pintada con gafas, que parece que grita y tiene los pelos despelucados) / (al lado de ella un tablero con sumas, raíces cuadradas y multiplicaciones, y ocho niños diciendo): "pero porque Gloria, respétanos" / (un alambre de púa gris y negro, con un candado desprendido de éste) / yoyo / vive (dentro de un marco azul): CND (símbolo de la campaña nuclear).

Los colores son dinámicos y tienen múltiples combinaciones. Algunos mensajes tienen fondos coloridos y figuras muy elaboradas. Hay predominio simbólico: símbolos de la paz, prohibido, jodete, peligro, muerte, codificación, modernidad, etc. Aparece el humo de la fábrica, el cigarrillo, la contaminación, la urbe. Se hace alusión a la droga con la inyección negra, el pope que podría ser el popper; la naturaleza se enfrenta con la ciudad a través de dos elementos: una montaña y un edificio. Aparecen símbolo de contrarios, de equilibrio, de polaridad. Se habla de lo bueno y lo malo como una incógnita, e inmediatamente se pone un símbolo de prohibición, que denota que un niño y una niña tienen prohibido unirse. Hay plantas de marihuana enmarcadas. Nos encontramos con un espacio donde habita un cifrado que no se entiende pero invita a hacer diferentes lecturas, usando códigos gráficos, lingüísticos y mate-

Nos encontramos con un espacio donde habita un cifrado que no se entiende pero invita a hacer diferentes lecturas...

**Las preguntas
que están
puestas al
lado de varios
símbolos,
arrancan
“una sonrisa
intelectual”.**

máticos, que se decodifican y codifican para decir algo. Hay una palabra en inglés que significa relación amistosa o amistad, seguida de una calavera en signo de toxicidad, como si el peligro y la muerte circundaran. Dos corazones perdidos en la nada, en medio de símbolos de prohibición, contaminación y muerte.

Hay muchos símbolos matemáticos que se usan en vez de letras, acortando la frase. Hay un dibujo que parece una campaña de “sexo seguro”. Aparecen figuras de encadenamiento, como el candado y el alambre de púas; una insignia de las barras bravas, que se chorrea en el espacio de una clase que se dibuja; muchos espacios en blanco. Hay más dibujos y figuras simbólicas que frases, pero estas figuras son muy dicientes, y algunas pueden describir las relaciones entre estudiante y docente; por ejemplo, la imagen de una mujer que se coge la cabeza y grita al lado de un niño mutilado de pies y manos. Las preguntas que están puestas al lado de varios símbolos arrancan “una sonrisa intelectual”. Ninguna intervención es parecida a otra. Hay un camino largo de manos sobre el papel. Una esquina rebosa de cosas difíciles de entender, y en la otra hay mucho espacio blanco.

En general un graffiti muy interesante, en el que se encuentran diversas temáticas que están en crisis actualmente, como el asunto del medio ambiente, la modernidad, las drogas, el sexo, las relaciones entre maestros, la constante coerción y prohibición a ciertas cosas, de las zonas oscuras del mundo y la paz. El discurso está construido en su totalidad a partir de símbolos, y suscita muchas reflexiones que están traspasadas por la risa inicialmente, generando distensión, que en seguida conlleva a una seriedad detenida en la recepción de la imagen.



Montebello. Primaria y Bachillerato

“El fin justifica los medios, el frío justifica las medias” / el rencor hacia diversas personas no nos genera un ambiente de paz / solo yo quiero vivir / la venganza no es pillar BRS / El colegio no es zona de boxeo / Carlos castaños Meneses, Steven / los problemas / queremos un futuro / somos la vida / por favor no rayar las paredes esto daña la imagen del colegio / Ana aleja / que nosotros somos personas / vamos para un mejor futuro / cuida tu naturaleza / Jesusito p lindo / Cesar. J / luisita / karol Angie / (corazones) / (marcas de las manos) / el planeta es tu casa cuidala... / con el corazón de la mano y diga paz B.R.S / Dejar los conflictos: realizar mas actividades entre grupos, ayudar a otras personas / el cielo me miro y yo lo comprendí, me dijo que era amor lo que sentía por ti (corazón) / dos claveles en el agua no se pueden marchitar, dos amigos que se quieren nunca se pueden olvidar / cesar. La vida es un ratico / Las alegrías de la vida son muchas pero ninguna comparada con lo que tu me das / no pelear en el colegio sino fuera / dejar los conflictos. / Las alegrías son mucha pero ninguna comparada con la que tu me das, (corazón atravesado) / si prohibimos el regueton en el colegio podemos acabar con las peleas de los reguetoneros y los metaleros. Att. Satán / los amigos están en las buenas y en las malas / te espero en el entierro de Michel / si nos integramos tendremos un mejor mañana. Att: tu compañero / Ana. amigos x 100 pre. Martha. Alejandra / te espero en el entierro de Michel / quíeranse a sí mismos / respeto a la mujer (dibujo de

una mujer que no se sabe si es una flor o una mariposa torcida) te invito, 6-2 / Pablo García / Angie / Chavo. Amistad / Antony / Debemos dar amos pues es un sentimiento que nos puede ayudar, que genera un ambiente de paz / si me pone problema me vengo... corriendo a mi casa!!!Paz / (marcas de manos en todo el pape).

Hay un uso reducido del color, ya que se obvian las pinturas y se usa el marcador. Se hacen letras muy pequeñas, pocos dibujos. Algunos escriben mensajes y otros intentan complementarlos con alguna frase. Frases que riman, poéticas, románticas y otras que tienen ironía, burla y sarcasmo. Las manos que están por todas partes quieren hablar, algo dicen, pero no se comprende, no se dejan escuchar, son muchas y hacen demasiado ruido. Hay frases y palabras en diferentes direcciones. Las letras tienen muchos colores, pero en general todo sigue siendo oscuro, hay una sola frase en color blanco. No hay dibujos, pero sí unas notables ganas de nombrarse con nombre propio. Hay frases estereotipadas de felicidad, amor, perdón y olvido; hay alusiones a ideales de futuro, ideales de progreso a través del estudio, ideales de comportamiento; sobre la inutilidad del odio, y de repente una frase que desdibuja todos estos ideales: " Sé lo que puedes ser y nada más icuídate!". En algunas de las frases que acompañan las firmas hay una inscripción que dice "lo mejor" como en una búsqueda de reconocimiento. Se percibe una leve saturación del espacio, y las barras bravas no dejan de aparecer.

Análisis e interpretación de los graffitis

Lo que se puede ver en general es que hay una multiplicidad de discursos que en su gran mayoría no parecen propios, pueden estar mediados por concepciones del mundo que la institución genera en el proceso formativo e informativo, acompañada de lo que los medios de comunicación construyen: imaginarios sociales dados como ejemplos y verdades, que todos los elementos del sistema constantemente forman y transforman. Tales construcciones son manipuladas por un poder hegemónico que dice qué se debe saber y qué no. Muchos mensajes son una revolución a la vez, y se expresan como sarcasmo, burla, hipocresía o alienación.

Los símbolos y los dibujos que abundan en los graffitis resultan más dicentes que todas las palabras, y permiten una liberación de eso que se quiere decir; además dan cuenta de los diferentes universos que se habitan, del proceso formativo y de los niveles que se escalan en la escuela. Esta experiencia rompe con el formato y la tabula de valores con que normalmente se evalúa en la escuela: ortografía, limpieza en el dibujo, manejo de códigos académicos de manera correcta, combinaciones de colores, buen vocabulario, cortesía, estructuras lingüísticas, concepciones canónicas de belleza, estética, etc. Esquemas que brillan por su ausencia en la zona de graffiti, ya que la estética que aquí aparece es más de asonancia, de la estructura, de decodificación, de deconstrucción del sentido, de resistencias lingüísticas, de movilidad de los signos, de críticas al orden en su mimesis o en su descomposición, de la demanda, del juicio indiscriminado, del

No hay dibujos pero si unas notables ganas de nombrarse con nombre propio.

**Los graffitis
son una
canción
estruendosa
que atrapa
y deja ver el
inconsciente
colectivo en el
escenario de la
educación y la
ciudad.**

desborde de lo sancionable, de la deformación de lo “bello”, etc.

Los graffitis son una canción estruendosa, que atrapa y deja ver el inconsciente colectivo en el escenario de la educación y la ciudad. Se evidencian entonces fisuras, confrontaciones, borramientos y luchas intergeneracionales, donde aparecen las diferencias de guetos, “grupos urbanos” u otros grupos, las tendencias deportivas, los imaginarios bruscos y violentos frente a imaginarios rosa, negaciones de razas, reivindicaciones de costumbres, cuestionamientos religiosos o reafirmaciones de lo mismo, etc. Hay reiteraciones que tienen que ver con el problema relacional jerárquico del triángulo: profesor, coordinador y estudiante; miedos que se dibujan en cada frase por su cortedad, por su interrupción y su discontinuidad, por codificaciones que sólo algunos pocos entienden, por el remplazo de frases desde el esmero en las ilustraciones. Algunos denuncian con diplomacia y ponen sus frases a manera de consejo, como sus mayores posiblemente lo hacen; otros son crudos y condensan en una palabra ofensiva los sentimientos de rabia, frustración, descontento, sin sabor, etc., y cada palabra ofensiva no carece de sentidos, ya que hay una intencionalidad que se refleja en una palabra, una figura o un gesto pictórico.

Hay en ocasiones largas ausencias de los sujetos que hablan; se disfrazan los discursos y se asume el lugar de otros, que no sabemos a ciencia cierta quiénes sean, aunque podamos sospechar de qué tipo de conjunto ideológico hacen parte, y los sujetos que aparecen están ocultos detrás de un dibujo o de una frase polisémica que se desplaza al margen de todo el graffiti, provocando una reflexión que no se termina en la acción receptiva y perceptiva del graffiti, sino que conlleva

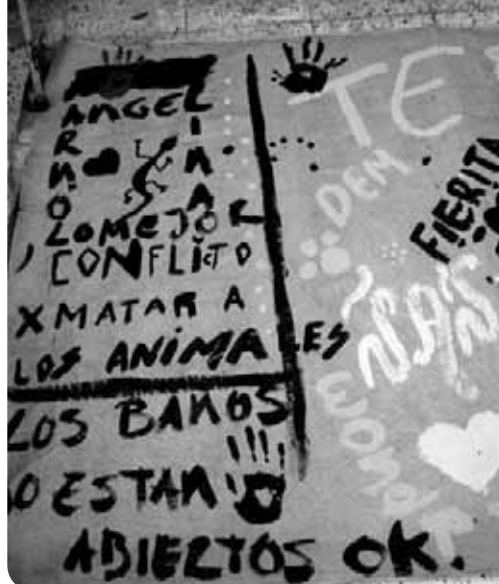
un viaje hacia esos mundos y contextos en los que el graffiti está atrapado, y son entonces ambiguos y misteriosos.

Hay otros graffitis que faltan por decir, y ese espacio evidente, que nadie quiso intervenir, es también un mensaje que se lee; el silencio es también siempre diciénte. En el silencio hay un eco que se puede escuchar cuando estamos dispuestos a leer, a pesar de nuestro ruido constante. En el silencio puede haber autoexclusión, espacio para pensar y elaborar estrategias, o un vacío que lleva a no querer pensar en nada; naturalización de los acallamientos, miedo a ser amenaza, miedo a liberar información, miedo a dañarse a sí mismo o dañar a otros. En el silencio hay un movimiento interno de autorepresión y autorregulación de las pulsiones, de las pasiones, de los deseos, y a la vez una presión de la represión externa que nos ahoga y que tal vez de manera escrita no se encuentra en el medio para el desahogo, porque podría ser un ahogamiento más profundo, cuando ello detona cosas que todos saben pero nadie quiere decir y aceptar.

Los colores siempre son un lenguaje que caracteriza a unos sentires de otros y a unas maneras de pensar y ver el mundo, porque hay quienes ven el mundo de muchos colores, y hay otros que lo ven de uno o dos. Se hacen presentes, entonces, percepciones lúgubres, de fríos sepulcrales que a veces aluden hasta a un mundo terrorífico; hay otras que son pusilánimes, tristes, que están en proceso de automatización; algunas son alegres, dinámicas, enérgicas, libres, libertinas, irreverentes, indómitas, y llenan de color lo terrorífico que las circunda; otras son sólo simples, sin sabor, omiten información y se quedan como un leve esbozo de un suspiro interpretativo.

Uno de los aspectos de homogenización más grande del dibujo, es la forma como se escriben las letras, de manera ordenada, coherente en su gran mayoría, aunque falten algunas letras, haya mala ortografía y un lenguaje usado que siempre es español e inglés; nadie inventa o trae otro lenguaje que decodifique el anterior, salvo los que dibujan y pudieran entrar en la escritura jeroglífica. Así que la escritura, que es una de las herramientas más grandes de la matriz hegemónica y de los procesos de colonización de este continente, muestra su efecto a través de la institución escolar. Otro aspecto de homogenización son las direcciones que se manejan; aunque muchos escribieron en sentidos más o menos diferentes, se mantuvo un poco el esquema de la posición del cartel inicial, así que para leer no se tenía que hacer al revés o al contrario de la posición en la que se encontraba instalado el papel.

Las barras bravas son una constante en todos los graffitis, y las insignias representadas son un elemento que los diferencia, y aunque pareciera que es sólo por gusto y que los participantes le hacen burla a la pretensión diagnóstica del graffiti, esto da cuenta de los grandes conflictos que se generan por la no aceptación de la diferencia, y de la tendencia a ver al otro que no piensa como "yo" como un rival, asunto que es propio de la lucha intercultural que vivimos, fruto de las imposiciones de la matriz hegemónica occidental. Un ejemplo relevante fue el caso de la Institución Educativa Santa Librada, en la que muchos estudiantes, no resistiendo las insignias plasmadas de las barras bravas, con provocaciones entre seguidores de diferentes equipos, y en medio de rayones que se iban agrandando para opacar al otro en aras de producir fastidios, generó que uno de los



participantes lanzara un tarro de pintura sobre el graffiti, manchando gran parte del mismo.

Hay muchos otros graffitis que quedaron sin analizar y muchas cosas para contar, pero todavía hay que digerir y detenerse en eso que se dice reiterativamente, en esas voces que son ajenas a los sujetos que se las apropian y las escriben, en los ecos de los silencios, en lo que dice mucho y se condensa en una sola imagen, en lo que dice poco y se desplaza en el espacio, en lo que insinúa, dice y no dice, provoca y no deja avanzar en ningún sentido, etc. Hay que hacer por ahora una pausa de respiro y distensionarse con la risas y sonrisas que provoca cada uno en su puesta, para ir encontrando sentido a eso que para algunos parece que no lo tiene, y para éstos decimos que en toda escritura hay un sentido, y que en una villa como la nuestra ni el papel ni la muralla son los papeles del canalla, sino las memorias y los ojos de una ciudad que mira desde las miradas de aquellos a quienes les gusta interpelar, crear, pensar y desplegar una expresión que nunca es de uno, posibilitando extrañar una sociedad que necesita ser construida día a día con un colectivo que la forma y la conforma. Es por eso que nuestra ciudad no podrá ser más que lo que nosotros dejemos que sea.

Así que la escritura que es una de las herramientas más grande de la matriz hegemónica y de los proceso de colonización de este continente, surge su efecto a través de la institución escolar.

**SORPRENDE A TU FAMILIA CON ORZO
LA NUEVA PASTA EN FORMA
DE ARROZ DE LA MUÑECA.**



Orzo con carne



Orzo con pollo



Orzo mixto



Orzo "con todo"



OTRA DELICIA CON LA ENERGÍA
DE PASTAS LA MUÑECA.

NUEVA PASTA LA MUÑECA ORZO.

Convierte lo normal en algo extraordinario con la alta nutrición de la pasta.
Se prepara más fácil que el arroz y combina con todo. **COMPRUEBALO.**



La energía que necesitas.

*¡Esta Navidad
disfruta el placer
de lo hecho
en casa!*



haz de oros®
Haciendo delicias contigo desde siempre...

Hojaldras Navideñas

INGREDIENTES

- * 1 libra de HARINA DE TRIGO HAZ DE OROS
- * 2 cucharadas de MARGARINA CANOLA LIFE
- * 2 HUEVOS batidos
- * 1 cucharadita de SAL
- * AZÚCAR al gusto
- * ACEITE CANOLA LIFE en cantidad suficiente para freír

PREPARACIÓN:

Mezclar muy bien la harina y la margarina. Agregar la sal, los huevos y seguir mezclando hasta obtener una masa suave.

Extender la mezcla sobre una mesa enharinada, amasar con un rodillo hasta obtener una masa lo más delgada posible.

Cortar la masa en tiras del ancho y largo deseado. Freír en aceite caliente hasta que las tiras adquieran un color dorado. Retirar y colocar sobre una servilleta absorbente. Rociar con azúcar blanca al gusto.



Puerto Merizalde.

ALEXÁNDER ORTIZ PRADO

Lic. en Ciencias Sociales; investigador;
participante del grupo de
Investigaciones Afrodiaspórica "Tonga".

“La cara del santo es la que hace el milagro”

Una expresión de la religiosidad afropacífica

"Jesús de Nazareno / es que me nace creer y poner fe en él / claro/ vea le cuento estica no má / un día estaba una tarde un aguacero aquí / un viento / que el agua se metía por el patio / pero no vivíamos en esta casa / ya por el patio / pero no vivíamos en esta casa / vea yo estaba aquí sentada / y a la mente se me vino y vea dije Cristo Hijo de Dios vivo/ si señora/ paró / porque él es Cristo vivo no es Cristo muerto / él está vivo / él murió pero resucitó / claro".

FILOMENA ANGULO

Los santos presentes en América Latina hacen parte de la pesada vestidura de la colonialidad cristiana de los siglos XVII y XVIII. En su establecimiento como miembros activos de las comunidades en y desde diferentes espacialidades, se revisitaron y aún se revisten con el ropaje de la particularidad, enmarcados en significaciones propias que hace que su sentido vaya más allá de la mirada de la cristiandad o la catolicidad. En la medida en que se ha revalorado su existencia y permanencia a través de usos disímiles, en la materialización y estructuración de una manera de creer, se reconfiguran en contravía de los patrones de creencias pensadas e instituidas.

El posicionamiento de los santos se dio a través de su imagen como "santos penitentes", lo que de alguna manera posibilitó el andamiaje del mundo cristiano al mundo latinoamericano. Pero, asimismo en esta nueva espacialidad, los grupos sociales se fueron desmarcando del sentido inicial de inserción de los santos en la constitución de un cielo euro-

**El uso y la
reapropiación
de los santos
y vírgenes en
este nuevo
espacio,
posibilitó la
construcción
y constitución
de identidades
culturales
propias y
diversas,
reestructu-
rando el
nuevo mundo
sociocultural
en el que
hacían
presencia.**

peo oficial blanco, y “*construyeron una imagen propia de los santos y santas más allá del estrecho ‘imperio cristiano’, que no hacía más que canonizar el ‘blanco perfecto’, representado de pelo rubio o blanco el color*”¹. A toda esta construcción de la particularidad de la religiosidad en relación con los santos, Maximiliano Salinas la llamó el cristianismo suramericano, señalando:

*“Tanto por los antecedentes populares ibérico-medievales, como por las influencias indígenas y africanas, los santos y santas del Paraíso cristiano suramericano se destacaron por su vitalidad y su convivialidad extraordinarias. El ideario escatológico no fue llegar a poblar los abstractos y exclusivos espacios celestiales del ‘blanco perfecto’, al fin centrado en la individualidad ególatra de Occidente, sino potenciar las ancestrales y regocijadas fuerzas comunitarias de la diversidad de los pueblos. En algunos momentos esto pareció un ‘anti-cielo’ blanco, mas en lo profundo fue el reconocimiento del rotundo y definitivo sustento de todos los pueblos, gracias al amor próximo y entrañable de Dios”*².

Esta dinámica de préstamos y negociaciones culturales, mediatizadas en la escenificación de la práctica religiosa alrededor de los santos y vírgenes, da la sensación de la presencia de un estado celestial en este paraíso terrenal, construido y autoafirmado en la constitución de las comunidades, con la idea de proteger y dignificar su presencia en medio de la adversidad social, económica, política y cultural, implementada a través de la evangelización como mecanismo de colonización. El uso y la reapropiación de los santos y vírgenes en este nuevo espacio, posibilitó la construcción y constitución de identidades culturales propias y diversas, reestructurando el nuevo mundo sociocultural en el que hacían presencia.

Los santos y vírgenes presentes en América Latina expresaban activa y colectivamente las formas indescifrables

de comunicación y convivencia con los seres humanos. Se generaba una transfiguración alrededor de ellos, que los posicionaba como seres revestidos de vida, insertos y presentes en la dinámica cotidiana de las distintas comunidades. A su vez, estas relaciones viabilizaron la construcción de territorialidades conjuntas, proporcionando un sentido de particularidad en la comprensión y percepción del mundo.

Dentro de esas construcciones de territorialidades conjuntas, se encuentra el Pacífico colombiano como uno de los escenarios de expresión de una religiosidad propia, donde se insertaron y se impregnaron los santos y vírgenes de valoraciones distintas, haciendo juego con la espacialidad. Creando presencia como participantes activos y configurativos de las comunidades afropacíficas, a lo largo de su proceso histórico sociocultural.

El mundo imaginario y simbólico de las comunidades afropacíficas se fue estableciendo a partir de la relación fuerte existente entre la gente del Pacífico y los santos y vírgenes. Estos últimos se convierten en fieles representantes y también en seres vigilantes, reguladores y estructuradores de la vida cotidiana de las comunidades. Las deidades, de cierto modo, son elementos relevantes que giran en relación con la construcción de las identidades culturales. Además, se posicionan como puntos de sutura o identificación establecida desde una tradición oral y material, que nos conduce hacia su ruta histórica y cultural.

Ante todo hay que tener en cuenta que ese aparato imaginario y simbólico que se presenta alrededor de la religiosidad en el Pacífico, y en especial en sus habitantes, no sería posible sin la presencia de los seres celestiales, ya que éstos son un elemento fundamental y/o central a la

1. Salinas Campos, Maximiliano. “Arriba del cielo / está una sandía, / que está rebanándola / Santa Lucía”: los Santos y Santas de Iberoamérica más allá del “Imperio Cristiano”. Departamento de Historia de la Universidad de Santiago de Chile.

2. Ibíd.

hora de entender la imaginaria sociocultural de la comunidad afropacífica, posicionada desde una dinámica diaria que se ha ido y se va articulando al ritmo de los procesos dinámicos de su religiosidad. Donde ésta cohesiona los ires y venires de la memoria colectiva, materializada en una experiencia de vida atravesada por múltiples desplazamientos, borramientos y resistencias.

Hay que tener en cuenta que la presencia ritual de los santos y vírgenes se da en todos los rincones de la vida de las comunidades afropacíficas; por eso mismo vienen a ser el eje central. Es decir, que los santos y vírgenes...

"(...) aglutina y cruza todas las dinámicas de vida y religiosidad en las culturas negras del Litoral Pacífico. El santo atraviesa todo el tejido religioso y el tejido de vida, conectando vida ordinaria, memoria colectiva, tradición oral, identidades territoriales locales, fiesta y religiosidades. Sirve de nucleador del mundo de los vivos y el de los muertos, anuda lo divino y mundano, la fiesta y la ceremonia, la vida personal y la colectiva, cruza todas las terapias religiosas (lectura del tabaco, vistas, parto, curandería, brujería), aparece anclando las oraciones, rezos, misas, participa de los altares y alumbrados, de las balsadas, de los macroeventos religiosos (Semana Santa, Fiestas de Santo, Navidad); encarna en imágenes y relatos perpetuados por la memoria colectiva y la tradición oral; participa de la construcción del territorio (en la forma de santo patrono de una localidad, barrio, población); desciende al mundo de los vivos, baila, llora, ríe, obra milagros, se encapricha como los hombres y resulta un intermediario poderoso en todos los tópicos de la vida: amor, suerte, viajes, dinero, trabajo (...)"³.

La presencia o existencia de los santos y vírgenes a lo largo de todo el Pacífico, en relación con su religiosidad y ritualidad, ha sido tema de estudio de gran interés para propios y extraños, desde diferentes escenarios epistemológicos. Por

esta razón se han generado una serie de análisis, interpretaciones y explicaciones de las expresiones rituales o ritualizadas de estas deidades en su vínculo con las comunidades, ofreciendo distintos panoramas de su cosmovisión en el despliegue de cotidianidades compartidas, inmersas en sus entendimientos comunes.

Muchos de esos estudios que se han desarrollado sobre la ritualidad, y en especial sobre la presencia de los santos y vírgenes en el Pacífico, han estado referidos básicamente al campo de los macroeventos religiosos, tales como las fiestas patronales, la semana santa y la navidad, que es donde se despliega todo un aparato analítico-interpretativo en relación con la constitución y permanencia de la cosmovisión de las comunidades afropacíficas a lo largo de su propia existencia.

En ese sentido, Rogerio Velásquez, como muestra de la particularidad de la religiosidad expresada en el Pacífico, describe todo lo que se desarrolla alrededor de la fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó. Muestra la fiesta y al santo como elementos que estructuran la vida social de esta localidad del Pacífico, ya que ambos se fundan y se desarrollan materialmente transgrediendo el espacio-tiempo oficial. Velásquez dice que terminada el 4 de octubre la construcción de la iglesia, "la consagró a San Francisco con la primera fiesta solemne que se hizo en esa tierra, que había constituido una pesadilla para la Corona desde la iniciación de la Conquista"⁴.

En este primer acercamiento descriptivo que hace Velásquez, nos permite evidenciar y además comprender que la presencia de los santos y vírgenes ha posibilitado, en principio, la construcción de territorios que se encuentran en el posicionamiento de los santos y vírgenes como líderes, guardianes en el sentido

La presencia o existencia de los santos y vírgenes a lo largo de todo el Pacífico en relación con su religiosidad y ritualidad, ha sido tema de estudio de gran interés para propios y extraños, desde diferentes escenarios epistemológicos.

3. González, Julián. *Actores sociales y dinámicas culturales de la religiosidad popular negra en algunas localidades del Pacífico colombiano: análisis de testimonios*. Universidad del Valle. 1995

4. Velásquez, Rogerio. 1960. "La fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó" En: *Revista colombiana de folclor*. Segunda época. Vol. II, núm. 4. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá. p. 20.

**En primer
lugar, se
encuentra
la devoción
profunda al
Santo; en
segundo lugar,
están las ganas
de divertirse
y finalmente,
la entropía
social, política
y económica.**

amplio de los términos. También hay que destacar que dentro de sus presencias y permanencias ritual-religiosas como lo es la fiesta de San Francisco, el mundo sagrado y profano se mezcla, los límites entre la ciudad pagana y la ciudad de Dios se hacen borrosos, y se pone en escena una dinámica comunitaria de creencias, donde los santos cumplen diferentes funciones sociales:

*"Se invocan aquí los santos de los enfermos y viajeros, los que frenan culebras e insectos, los que sirven para la agricultura, detienen los vientos y huracanes, hacen rendir la caza y la pesca, colaboran en los partos. Entre éstos se cita a Santa Lucía para las dolencias visuales; a Santa Rita y San Expedito para obtener curaciones rápidas, y por ende, milagrosas; a San Roque para las llagas y las pestes; Santa Apolonia para las muelas; San Lázaro para las llagas y las úlceras; San Rafael y San Cristóbal para los viajeros del mar y la tierra; a San Pedro y San Pablo para detener a las serpientes; a San Isidro para aumentar los cultivos; a San Simón, para la pesca; a Santa Clara y San Bartolomé para contener las lluvias, vientos y temblores. Para dar con las cosas perdidas están San Antonio, Santa Elena y Santa Marta. San Judas Tadeo, San Antonio y Santa Elena son invocados en los problemas sentimentales"*⁵.

Esta muestra de virtudes permite observar una referencia detallada de la existencia y uso de los santos y santas como auxiliares en el mundo terrenal.

Volviendo al santo patrono de Quibdó, Ochiai plantea que la fiesta de San Francisco se presenta dentro del marco de una categoría de rituales públicos regulares, o de celebraciones anuales, de acuerdo con el calendario eclesiástico, donde de alguna manera se observa la expansión de la imaginación de los participantes, quienes comparten la misma visión histórica y cosmológica⁶.

En consecuencia de ello, Ochiai sostiene que en Quibdó se encuentran tres tipos de energía que promueven la fiesta de San Francisco. En primer lugar se encuentra la devoción profunda al Santo; en segundo lugar están las ganas de divertirse, y finalmente la entropía social, política y económica. Todo esto hace que la expresión ritual de la fiesta al santo, sea un escenario de comunicación, que vehicula de manera gramatical la estructura de la vida cotidiana desde el sentido de lo público.

Ahora bien, la presencia y permanencia de la ritualidad de los santos, santas y vírgenes que dinamiza e "ilumina" la vida de la comunidad como luminaria, representa el poblamiento de la zona en formas de luces, que dignifican la presencia y existencia de la memoria colectiva a través de la materialización del establecimiento del santo, santa o virgen, y aparece entonces el acercamiento antropológico que hace N. S de Friedemann en relación con el despliegue de la religiosidad de la comunidad afropacífica.

Primero que todo Friedemann hace un análisis descriptivo, donde el santo es el centro articulador que establece la relación entre los vivos y los muertos, el cielo y la tierra. Además, manifiestos en las celebraciones que son espacios de conjuros poéticos, musicales y religiosos. Los santos se presentan como fieles representantes, y también como herramientas de la construcción de las identidades culturales de la gente afrodescendiente del Pacífico, reflejadas en la constitución y desplazamiento de la parentela y el paisanaje desde y a partir de la tradición oral imaginada y materializada.

Esa descripción de las presencias de los santos, santas y vírgenes, tales como la Virgen de las Mercedes, la Virgen de

5. Ibíd. pp. 27.

6. Ochiai, Kazuyasu. 1993. "Poética en las calles: devoción y diversión en la fiesta de San Pacho de Quibdó" En: Pablo Leyva (ed.), *Colombia Pacífico*. Tomo II. Bogotá: Fen-Bio-pacífico. p. 596.

Atocha y San Antonio, en el campo de sus celebraciones que hace Friedemann, como método interpretativo a la hora de comprender el imaginario y la simbología de los mismos, se da a través de la categoría de las huellas de africanía, como el rasgo fuerte que se mantiene en la ritualidad del Pacífico a través de un "desarrollo sincrético" que "encubre", y que además se postula como la manera en que se ha conservado todo un imaginario religioso africano. Para aclarar la idea, pongamos por caso lo que dice ella, haciendo un uso comparativo y/o paralelo del asunto:

"Desde luego que al comparar cada una de esas celebraciones con la otra y con todas las demás, salían a flote la experiencia espiritual de la sociedad negra y sus manifestaciones en un lenguaje compartido. El gesto, la poesía de los arrullos y las décimas, el golpe de los tambores y la danza, que son formas de conservación con los santos en todo el litoral Pacífico.

*Figuras religiosas, éstas del catolicismo e impuestas desde tiempos coloniales por los amos, pero detrás de las cuales posiblemente se habrían refugiado quién sabe qué personajes del lejísimo pasado religioso africano"*⁷.

Las relaciones y las manifestaciones de lenguaje compartido que se evidencia en la expresión ritual de estas deidades, se enmarca en la concepción de éstos como navegantes, donde se establece una interrelación espiritual y también una devoción conjunta, que muestra los sentidos y significaciones de la ritualidad mediada por estos personajes, que en cierta medida son los nudos que articulan en forma de red los procesos de la historia y la cultura que ha posibilitado el desarrollo constitutivo de la comunidad afropacífica en y desde las diversas espacialidades en que se encuentra.

Los santos, santas y vírgenes navegantes son esos seres que se desplazan periódicamente por toda la autopista

acuática que bordea todo el Pacífico colombiano. Su desplazamiento hace que se encuentren, articulen y configuren en la magia gramatical de la oralidad y materialidad de la tradición y la memoria. Hay que tener en cuenta que la presencia de estos personajes comunitarios también se desplaza y puebla las espacialidades de manera imaginaria y simbólica, a través de sus representaciones rituales.

Las manifestaciones de lenguaje compartido se dan en términos de la identidad y la diferencia, desplegados en un proceso histórico-cultural que se ha ido configurando en y desde la religiosidad de la comunidad afropacífica. Lo que quiere decir que *"la imaginación de un pueblo trabaja con los mismos materiales de su historia, pero su proceso y su sentido van por lados diferentes"*⁸. Existe una particularidad imaginada y simbólica que se entrecruza dentro del entendimiento común de la ritualidad de los santos, santas y vírgenes del litoral Pacífico.

Las denominaciones que se da a las deidades están referidas a las virtudes, valoraciones, acciones y posicionamiento, concebidas desde la comunidad en su relación dinámica con ellos. En ese sentido, es una de las características reiterativas que se encuentra en cada uno de los rincones de la vida cotidiana de la comunidad afropacífica, en su consideración como vivos y aparecidos en una expresión histórica que es configurativa.

La concepción de estos personajes como seres aparecidos y vivos es manejada desde el imaginario colectivo de las comunidades afropacíficas, lo que ha incidido en su interés a manera de objeto de estudio, en la búsqueda explicativa de la forma dinámica como se han concebido sus presencias y permanencias. Serrano, como muestra de ello, describe etnográficamente los ritos y creencias que gi-

Las manifestaciones de lenguaje compartido se dan en términos de la identidad y la diferencia, desplegados en un proceso histórico-cultural, que se ha ido configurando en y desde la religiosidad de la comunidad afropacífica.

7. Friedemann, Nina S. *De Criele, criele son del Pacífico negro: arte, religión y cultura en el litoral Pacífico*. Bogotá: Ed Planeta. 1989. p. 142.

8. *Ibíd.* p. 163.

**... la presencia
de los
pueblos o
espacialidades
del Pacífico se
dan al ritmo
del estable-
cimiento de
las deidades,
desde un
lenguaje
musicalizado,
cantado y
contado .**

ran en torno a la celebración de la Virgen de la Pobreza, fiel representante de Boca de Pepé, que encarna todo ese imaginario de aparecida y viva, rasgo característico de la mayoría de los santos, santas y vírgenes del Pacífico. Esto se puede notar, a manera de ejemplo, en un relato citado por Serrano:

"Me acuerdo cuando la encontraro... la encontraro los cholos en la bamba de un árbol caído, y está en la raíz ella en el cuadro, por que ella es de cuadro, y los cholos se asustaron y se vieron asustados ahí a Pepé; estaba yo pequeña entonces llegaron abismaro y les preguntaron qué les había pasado; que una mujer blanca estaba allá en un palo, y esa mujé no vio y nosotros le tuvimos miedo y no vinimos; entonces ya le pusieron cuirao a los cholos, que fueran a mostrá dónde estaba la mujé; ya fueron libre tres con ellos y vieron la image ahí estampara en un palo y la raíz del palo que había caído, así recostao; había una campanita, pero quien la echaba ve, nada había veces que se oía dentro del monte, pero que el diablo dizque era que tocaba... fue cuando ya los cholos dijeron; fueron y la encontraron; ya vinieron alegres, que era una Santa muy linda y que la campana que se oía estaba guindara de una raicita que había quedado levantara así del palo cuando cayó, pero no supieron en qué forma llegó ella ahí, porque no fue gente que la dejó, sino cuando el palo cayó, era la vitela, cosa de Dios, pue, [el cañón] uno grande había así que cuando ya hicieron gente alegre a sacá la Virgen, la trajeron y la llevaron a la casa de un señor que vivía ahí en Pepé y un día se desapareció y dijeron que la Virgen que se había hecho, que se había perdío, maneció así que cuando poquito los unos al palo, allá en el palo estaba; ahí fue que ya dijeron que no quería está en el cuadro; había que hacerle una capillita, pa' ve si sola ella ahí, paraba..."⁹.

Así mismo, doña Juana María, nacida en Guelmambí e instalada en Cali, hace uso de su memoria y narra la manera como hace presencia en el Pacífico Sur, y especialmente dentro del imaginario, el

santo Nazareno como aparecido y personaje vivo. En ese sentido, dice:

"Pues él se apareció en un Guayabal; / lo miró un muchachito y vino a avisá y allá la gente corrió; y Jesús Nazareno lo llevaron a una casita pa' que no se mojara, mientras les hacían un caidito; / Jesús Nazareno dejó adornar a la gente y amaneció en su guayabal, / cosa que ahí le hicieron un ranchito/ mientras formaron la iglesia de madera, ahora que ya es de material; eso es una lindura, oyó, / y Jesús Nazareno sí donde le gusta no va"¹⁰.

Estos dos momentos ilustrativos sobre los santos, santas y vírgenes, nos muestra la manera como se va configurando un imaginario representativo alrededor de éstos a lo largo de todo el Pacífico colombiano. Entendiendo su presencia en una dinámica tradicional, lo que los convierte en personajes o seres históricos centrales en el desarrollo, configuración y constitución de esas sociedades e identidades afropacíficas establecidas, que se etnizan en su proceso mismo, que a su vez legitiman los grados y formas de organización de la comunidad.

En medio de ese panorama de representación, vale la pena señalar que la presencia de los pueblos o espacialidades del Pacífico se dan al ritmo del establecimiento de las deidades, desde un lenguaje musicalizado, cantado y contado, que se comparte y es entendido como un elemento de unidad.

Ante todo, el concepto de santo vivo se construye en la religiosidad afropacífica atribuyéndole una corporalidad humana a la deidad, lo que indica la capacidad de aparecer, desaparecer, llorar, gesticular e incidir de manera directa con la dinámica de la vida diaria de las comunidades.

"La vitalidad de esta religiosidad reside en la capacidad de traspasar los límites entre lo sagrado y lo profano, lo sagrado y lo cotidiano, siempre en favor de la vida ordinaria/terrestre"¹¹.

9. SERRANO, José Fernando. "Una santa viva. La virgen de la pobreza en Boca de Pepé, río Baudó, Chocó" En: Mosquera Sergio. *Visiones de la espiritualidad afrocolombiana*. Editorial La Patria S.A. Publicación del Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico. Serie Ma' Mawu, Volumen 5. Manizales. 2001. Capítulo III.

10. Juana María Angulo. Entrevista realizada el 23 de Marzo de 2007 en el Barrio Bonilla Aragón (Cali).

Desde su estado vivo, estos seres celestiales, terrestres y cotidianos, operan revestidos de particularidades en medio de formas de pensar, creer, construir, insistir, persistir, existir y hacer, que van cohesionando e impulsando el avance hacia la construcción de identidades colectivas, descansadas en la constitución o establecimiento de la comunidad afropacífica, en tanto se concibe como *"un lugar de encuentro y convergencia con otros, otros que lo adoran, lo invocan, lo conocen, lo relatan"*¹² y lo comprenden de forma colectiva en un entendimiento común-itario. Por lo tanto, la dinámica de estos seres en relación con la vida de la comunidad particulariza su manera de hacer religión; es decir, existe una religiosidad propia que se configura y reconfigura alrededor de distintas prácticas simbólicas de los santos, santas y vírgenes que hacen presencia en el Pacífico y más allá de él.

El despliegue de la vida práctica de aquellos personajes celestiales en una dinámica de peregrinaje que se encuentra, entrecruza y socializa con los sujetos, genera básicamente construcciones paralelas que resurgen, construyen y constituyen una originalización a través de su presencia ritual, con un sentido y una significación propia, que se dinamiza como acción subversiva en relación con la "cautiva" hegemonía histórico-cultural, que encubre y mide la presencia y permanencia de lo otro a partir de su categorización como mecanismo de poder y colonización establecido a lo largo de su existencia, lo que de algún modo lo ha anclado a un solo patrón explicativo.

En este proceso de originalización y subversión *"no sólo se 'encontraron' universos diversos y complejos, sino que las formas de sus encuentros estaban marcadas por las relaciones de poder que generaban las nuevas sociedades en formación, y los modos como se buscaba mante-*

*ner una cierta hegemonía cultural... las formas de interacción entre los sujetos y sus expresiones culturales estaban fuertemente reguladas y fiscalizadas"*¹³. Quiere decir que estas prácticas y/o identidades culturales articuladas desde los santos, santas y vírgenes en sus expresiones rituales, deben ser entendidas de manera amplia, teniendo en cuenta el estado de sometimiento y vigilancia sociocultural a las que han estado sujetas las comunidades, para poder entender así todos sus matices, fracturas, y suturas, las cuales giran alrededor de prácticas que fueron y son vitales a la hora de generar procesos de construcción y constitución de identidad.

En ese sentido, hay que romper de algún modo con las miradas y orientaciones analíticas e interpretativas que se han desarrollado desde las ciencias sociales, específicamente desde la antropología en relación con las prácticas religiosas. Éstas han establecido marcas, señales, miradas y acercamientos a través de categorías como sincretismo, aculturación, transculturación, hibridación, entremezcla, enmascaramiento, etc., lo que ha afinado en términos reductivos el desarrollo diverso o diferenciado de las comunidades afropacíficas para este caso concreto.

Lo fundamental de la dinámica religiosa de las comunidades afropacíficas, es que ésta permite sobredimensionar, en su proceso mismo de construcción, la existencia permanente y constitutiva de un rasgo étnico móvil (como lo son los santos, santas y vírgenes) que articula y rearticula las identidades culturales con el hilo de lo imaginario y lo simbólico, expresado y mantenido al ritmo activo de la memoria colectiva. Por consiguiente, más allá de las categorizaciones mantenidas alrededor de las comunidades afropacíficas, sería necesario ir estableciendo

... hay que romper de algún modo, con las miradas y orientaciones analíticas e interpretativas que se han desarrollado desde las ciencias sociales, específicamente desde la antropología en relación a las prácticas religiosas.



11. González, op. cit, capítulo 7.

12. Ibíd., capítulo 7.

13. Serrano, op. cit, capítulo 3.

La gente afropacífica se fue estableciendo como grupo étnico alterno a través de una dinámica de préstamos y negociaciones culturales.

puntos de encuentro o desencuentro que nos muestren las rutas de configuración y reconfiguración étnica, las cuales se han sostenido a través de la ritualización de sus prácticas religiosas, que se espacializan y re-espacializan al vaivén de su desplazamiento o destierro.

En esa medida, "la cara del santo es la que hace el milagro": expresión cotidiana de la gente del Pacífico, que muestra la importancia de una religiosidad encarnada en la materialización de las deidades, a través de una ritualización espacial de estos personajes, permitiendo establecer un lugar propio, tanto física como simbólicamente, para existir, persistir e insistir en este mundo social, en y desde su condición diaspórica.

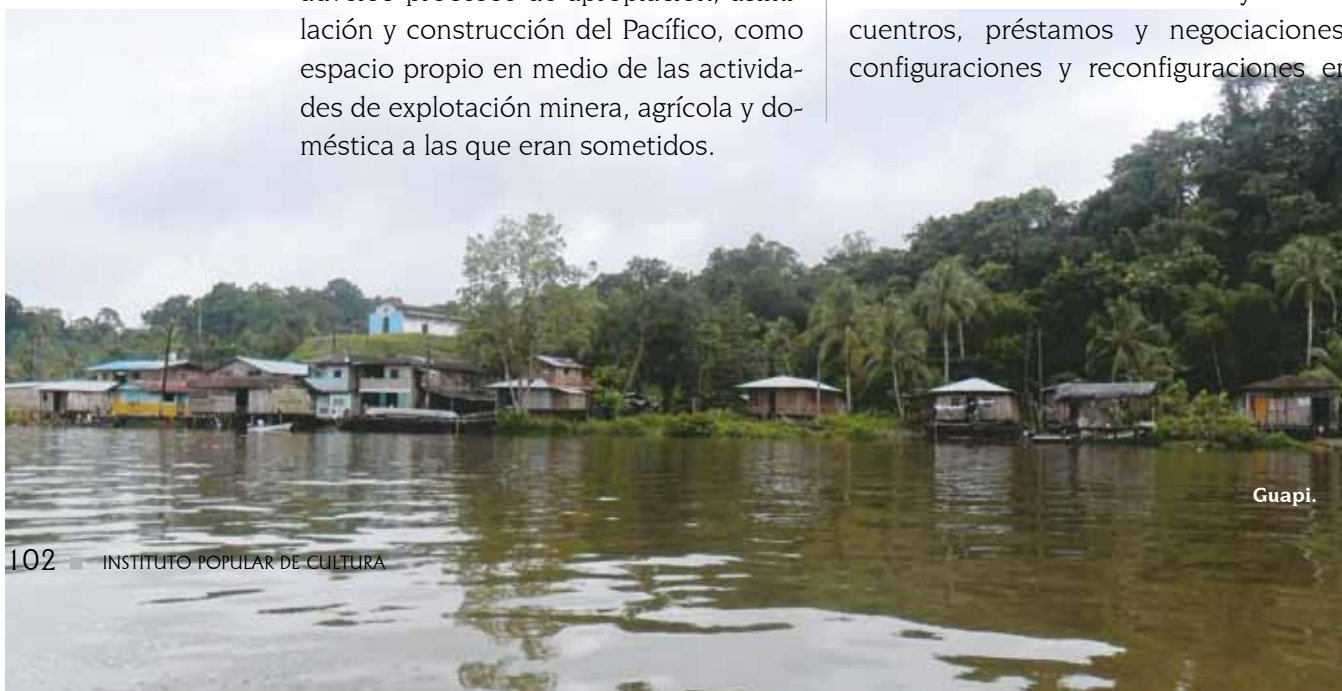
El Pacífico: entre santos, santas y vírgenes. Una toponimia celestial

La franja del Pacífico colombiano ha sido históricamente un punto de concentración de población africana, y posteriormente de afrodescendientes, mediante un proceso de esclavización instaurado por la sociedad española en tiempos de la Colonia. A finales del siglo XVI los africanos fueron traídos en condición de esclavizados, generando en su estado adverso procesos de apropiación, asimilación y construcción del Pacífico, como espacio propio en medio de las actividades de explotación minera, agrícola y doméstica a las que eran sometidos.

La gente afropacífica se fue estableciendo como grupo étnico alterno, a través de una dinámica de préstamos y negociaciones culturales. Es decir, los diferentes grupos africanos (en su diversidad y composición étnica) y sus descendientes, específicamente en el Pacífico, se fueron configurando y reconfigurando a partir de prácticas culturales y religiosas en el devenir del tiempo, que posibilitaron una composición étnica e identificadora nueva dentro del país.

Estos nuevos procesos de recomposición cultural y religiosa que dieron paso a un nuevo grupo étnico, y que se originó en América y especialmente en el Pacífico en tiempos de la conquista y la colonización europea, venían precedidos de una relación existente establecida en otro momento histórico entre Europa y África, dentro del juego imperialista del cristianismo y el islamismo, frente a lo ancestral o tradicional presente en estas comunidades. Se genera así un escenario de lucha, fuerza y confrontación, que forjó imaginarios sociales y culturales disímiles, siendo utilizados por los grupos colonizados como herramienta de lucha y resistencia en su necesidad por la existencia, permanencia y persistencia de sus vidas en las diferentes espacialidades en las que se establecieron.

Dentro de los encuentros y desencuentros, préstamos y negociaciones, configuraciones y reconfiguraciones en



Guapi.

términos culturales y religiosos que se dieron a lo largo de ese proceso histórico, se fueron generando manifestaciones de lenguajes compartidos, que se repetían al ritmo de la vida cotidiana de la comunidad afropacífica, madurando una manera de creer, pensar y hacer, la cual viene siendo fundamental en el revestimiento de sus particularidades identitarias alrededor del mundo social.

*"En el Pacífico colombiano, los asentamientos mineros que caracterizaban las dinámicas de poblamiento de la región en la época de la esclavitud, (no) estuvieron exentos de la construcción de nuevas expresiones culturales"*¹⁴ y religiosas. Estas prácticas culturales y religiosas han sido consideradas como expresiones que reflejan simbólicamente relaciones susceptibles de representación y comprensión. En medio de estos intercambios y negociaciones sociales, se consolidó un legado cultural y religioso que se ha mantenido de generación en generación a través de la oralidad; esta última ha sido útil como mecanismo de transmisión, consolidación y conservación de la memoria ritual y colectiva, lo que dio la posibilidad de ir configurando históricamente la identidad afropacífica en Colombia.

Por consiguiente, es durante este momento histórico que la cultura afrocolombiana hace presencia en la selva húmeda tropical de la región del Pacífico, comprendida por dos espacios; uno en la parte norte, desde la frontera con Panamá, hasta la desembocadura del río Mataje, el cual corresponde al departamento del Chocó, y otro en la parte Sur, que comprende los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Su presencia —la de la cultura afrocolombiana— en este importante territorio influyó en la conformación étnica de la población y consolidó un legado de costumbres, magia, re-

ligión, música, saberes y conocimientos, en medio de sus préstamos, intercambios y negociaciones socioculturales.

Un efecto de las dinámicas socioculturales de la comunidad afropacífica, fue la consolidación de personajes celestiales, como lo son los santos, santas y vírgenes, que llenaron de seguridad, libertad y embrujo este espacio. Habitantes permanentes que subvirtieron su presencia, proporcionando sentido y dándole significado a la vida cotidiana de la comunidad.

El Pacífico se fue configurando al ritmo de la presencia de estas deidades dentro de sí, ya que se asociaron a hechos históricos y milagrosos, encarnando una espacialidad particular, pero que se encuentran en las memorias y lenguajes compartidos. Lo que les proporciona una identificación y una identidad étnico-religiosas, que se entienden como religiosidad afropacífica. Además ha posibilitado, y aún posibilita, la construcción y reconstrucción de sus identidades, tanto territorial como culturalmente.

Dicho de otro modo, la presencia de los santos, santas y vírgenes dentro de la memoria colectiva de la comunidad afropacífica establece una dialéctica entre lo general y lo particular, ya que existen seres o personajes celestiales que representan un espacio específico y propio dentro de la región del Pacífico. Las devociones hacia ellos los presenta como deidades relevantes en la configuración del espacio como tal. También hay que decir que dentro de ese espacio se va estableciendo todo un conjunto identitario movido por el símbolo religioso y la religiosidad popular afropacífica.

El Pacífico se mantiene física, imaginaria y simbólicamente dentro de la constitución de una toponimia celestial que se compone de santos, santas y vírgenes en

En medio de estos intercambios y negociaciones sociales se consolidó un legado cultural y religioso que se ha mantenido de generación en generación a través de la oralidad...



14. González Zambrano, Catalina. Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur Colombiano. Artículo en <http://cge.udg.mx/revistaudg/rug27/babel27.pdf>. Los paréntesis son introducidos.

**El Pacífico
se mantiene
física,
imaginaria
y simbólica-
mente
dentro de la
constitución de
una toponimia
celestial que
se compone de
santos, santas
y vírgenes.**

su composición como peregrinos, vivos, penitentes o sencillamente aparecidos. Estos seres caminan con la comunidad afropacífica, reafirmando su conjugación étnica e identitaria, movidos por la diferencia paralela dentro de sus relaciones. En resumen, los santos, santas y vírgenes permiten explicar, comprender, analizar e interpretar religiosa, cultural y espacialmente el Pacífico y su comunidad. Su representación celestial se encuentra anclada al territorio desde diferentes dimensiones, materializada en la escena de la religiosidad de esta colectividad. Así pues, da paso al despliegue geográfico de la región a través de su presencia.

Por lo tanto, el Pacífico se constituye geográficamente desde su relación con lo celestial, que de cierto modo es representativo dentro de la religiosidad de la comunidad que se ritualiza ¹⁵:

Por los caminos del sur, abriendo paso por el mar y los ríos nariñenses, se encuentra el guardián de las aguas saladas, llamado el "Señor del Mar", ubicado en la zona de Salahonda sobre el río Patía y sus bocas, y también en Tumaco, la isla del encanto Pacífico; mientras por las aguas dulces del Patía hace presencia el **Nazareno**, en Maguí-Payan, del mismo modo, por las autopistas acuáticas del río Guelmambí y Telembí, en medio de sus aguas claras se pavonea con desdén celestial la Virgen de Atocha, en Barbacoas, y a su vez, como guardián anónimo se asoma el "Señor del mundo" conocido como el "santo de los esclavos".

Al centro, en la costa del Valle del Cauca se encuentran San Buenaventura y San Antonio; en la zona caucana, a ritmo de marimba se adora a la Virgen de la Inmaculada, en Guapi; el "Señor de la buena esperanza" en el río Napi, y Santa Bárbara bendita en el municipio de Timbiquí.

En la parte norte del Pacífico que comprende el departamento del Chocó, se encuentra la Virgen de la Pobreza en el municipio de Tadó, sobre todo el río San Juan; la Virgen de las Mercedes en Istmina; por todo el río Condoto está la Virgen del Rosario; en Raspadura, entre el río Atrato y el San Juan, hace presencia el santo Ecce Homo; y por último se encuentra el más representativo o conocido de los santos del Chocó, como lo es San Francisco de Asís, más conocido como San Pacho, en Quibdó.

El santoral y el mundo celestial afropacífico se fue y se va construyendo con advocaciones y canonizaciones, al ritmo de los procesos sociohistóricos y la configuración geográfica de la comunidad afropacífica en el mundo social. Este santoral, que se va armando bajo su aspecto propio, se da por fuera de los marcos de adoración y representación católica, ya que dentro de él los santos, santas y vírgenes se presentan con virtudes no oficiales, y además se escenifican con una ritualidad distinta, donde la música es fundamental, al abrir los cielos y conectarlo con el mundo terrenal, lo que rompe con los imaginarios convencionales de apreciar, adorar y vivir la presencia de estos personajes celestiales vivos (comunitarios) en el Pacífico y su mundo.

"El Nazareno es un santo vivo", "la Virgen de la Pobreza es una santa aparecida". Frases cotidianas de las comunidades afropacíficas que surgen alrededor de los santos, santas y vírgenes como auxiliares de Dios en la tierra, que de alguna manera posibilitan la presencia de su religiosidad. Así, pues, se refleja la participación de estos seres divinos de manera activa y viva en el territorio, de modo que dinamizan la vida diaria de la gente del Pacífico colombiano.

15. Los santos, santas y vírgenes que se presentan en relación con la composición geográfica del Pacífico y con el imaginario de la comunidad afropacífica, son los que hacen presencia en los macroeventos religiosos (fiestas patronales y semana santa); además representan los "lugares principales" de esta región. Pero, hay que tener en cuenta que en cada espacio del Pacífico hace presencia algún personaje celestial, que dinamiza y estructura la vida social y cotidiana de la gente.

Resumiendo a partir de una frase propia de la comunidades, que dice: **"Dios conmigo, yo con él; ÉL adelante, yo atrás de Él"**, se evidencia un tipo de armadura que ha posibilitado y posibilita su presencia, permanencia, resistencia y construcciones de identidades culturales y religiosas en las diversas espacialidades y condiciones en que se hace presencia dentro de lo subalterno y colonial, es decir, en medio de las relaciones de poder, desde un aspecto emancipador guiado por lo humano y lo celestial.

Bibliografía

- Angulo, Juana María. Entrevista realizada el 23 de marzo de 2007 en el Barrio Bonilla Aragón (Cali).
- Friedemann, Nina S. *De Criele, criele son del Pacífico negro: arte, religión y cultura en el litoral Pacífico*. Bogotá: Ed Planeta. 1989.
- González, Julián. *Actores sociales y dinámicas culturales de la religiosidad popular negra en algunas localidades del Pacífico colombiano: análisis de testimonios*. Universidad del Valle. 1995.
- González Zambrano, Catalina. Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano. Artículo en <http://cge.udg.mx/revistaudg/rug27/babel27.pdf>. Los paréntesis son introducidos.
- Motta, Nancy. "Tradición oral y religiosidad afrocolombiana en el litoral del Pacífico". En Revista Hispanoamericana. Edición N° 24. Cali, 1998.
- Ochiai, Kazuyasu. "Poética en las calles: devoción y diversión en la fiesta de San Pacho de Quibdó" En: Pablo Leyva (ed.), *Colombia Pacífico*. Tomo II. Bogotá: Fen-Biopacífico 1993.
- Salinas Campos, Maximiliano. "Arriba del cielo / está una sandía, / que está rebanándola / Santa Lucía": los Santos y Santas de Iberoamérica, más allá del 'Imperio Cristiano'. Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile.
- Serrano, José Fernando. "Una santa viva. La virgen de la pobreza en Boca de Pepé, río Baudó, Chocó" En: Mosquera, Sergio. *Visiones de la espiritualidad afrocolombiana*. Editorial La Patria S.A. Publicación del Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico. Serie Ma' Mawu, volumen 5. Manizales. 2001.
- Velásquez, Rogerio. "La fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó" En: *Revista Colombiana de Folclor*. Segunda época, vol. II, N° 4. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá. 1960.



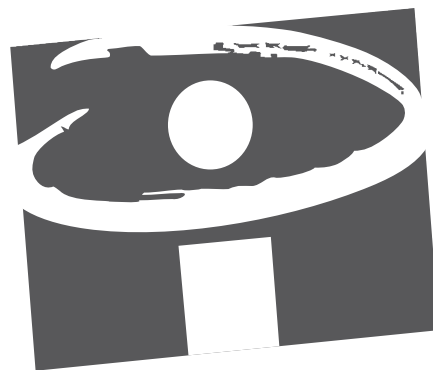
Quien no arriesga un sueño
no saca un mundo nuevo

Publicidad • Diseño gráfico • Diseño editorial
Nuevos medios • Diseño Multimedial • Diseño web
Animación 3D y 2D • Ilustración • Fotografía



Carrera 5 No. 3-10 / Tels. (2) 893 70 72 - (2) 893 84 12 / Cali - Colombia
bando@elbandocreativo.com / www.elbandocreativo.com

*Arte
a todo Cali!*



**INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA**



Programas de formación en:

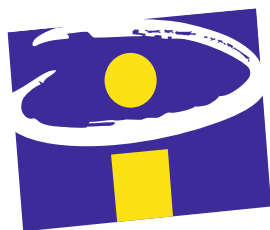
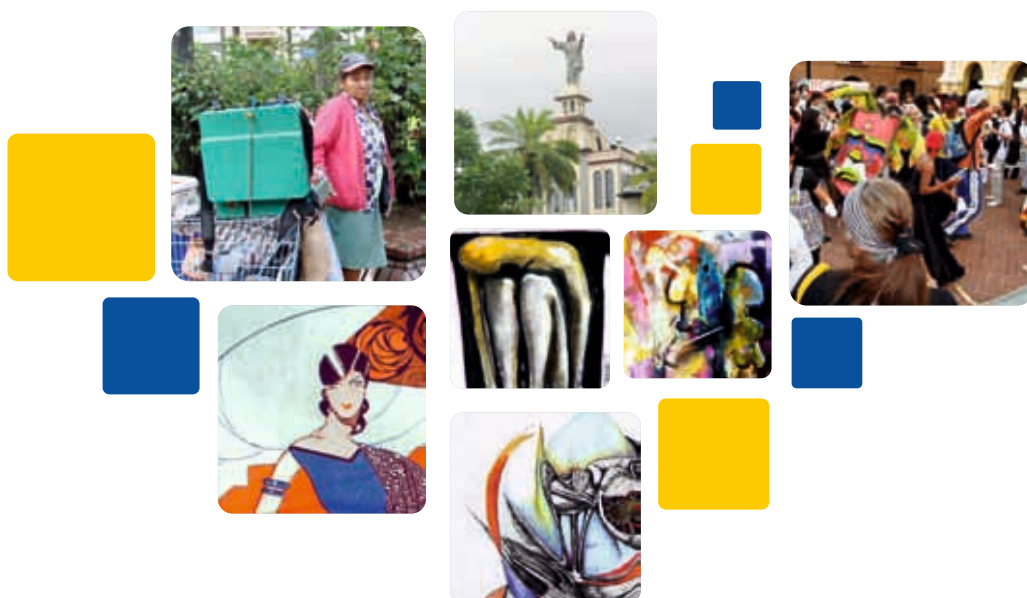
Música • Danza • Teatro • Artes Plásticas • Folklore Urbano

Informes

Sede San Fernando
Calle 4. No 27-140
Tels. (2) 5141773 (83) Ext 108.
Cali - Colombia

Sede Barrio El Porvenir
Calle 28. No 5-74
Tel. (2) 4487616
Cali - Colombia

PÁGINAS DE CULTURA



**INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA**

Instituto Popular de Cultura Cali
Calle 4 No. 27-140 barrio San Fernando
Teléfono: 5141773 - 5141783
investigaciones.ipc@cali.gov.co
www.grupodeinvestigacionpirka.org