

AÑO 9 - NÚMERO 11 - DICIEMBRE DE 2016

INCLUYE
VOLUMEN
MUSICAL NO. 8
CANTOS DEL MUNDO
POR LA PAZ

PÁGINAS DE CULTURA



Instituto Popular de Cultura - IPC Patrimonio Cultural

► UN ENCUENTRO
CON
LATINOAMÉRICA

► SEMILLA,
HERENCIA
Y COLOR

► ¿QUÉ SE
ENTIENDE POR
“PATRIMONIO”?

PÁGINAS DE CULTURA





ALCALDÍA DE SANTIAGO DE CALI
Maurice Armitage – Alcalde

INSTITUTO POPULAR DE CULTURA
María del Pilar Meza Díaz – Directora

Consejo Directivo

Presidente - Representante del Alcalde
Ana Milena Cerón de Valencia

Secretaría de Educación Municipal
Luz Elena Azcárate Sinisterra

Representante del Sector Productivo
Harry García Muñoz

Representante de Egresados
Yebrail Londoño Díaz

Coordinadora Académica
Aura López Salazar

Coordinador de Investigaciones
Edgar Fabián Bolaños Izquierdo

Coordinador de Extensión
Jaime Alarcón Muriel

Coordinadores de Escuela:
Música
Paola Andrea Cruz Jiménez

Teatro
Lida Fernanda Cardona

Artes Plásticas
Carlos Hernán Ramírez Polo

Danzas Folclóricas Colombianas
Theodoro Adams López

Escuela Infantil Y Juvenil de Artes Integradas
Marcela López Pineda

Editores

Medardo Arias Satizabal,
Jorge Idárraga y Liliana Hoyos

Entrevistas
Medardo Arias Satizabal

Diseño - Fotografía sin crédito
Jorge Idárraga

Colaboraciones fotográficas
Aymer Álvarez Jr.
Carlos Ramírez
Leonardo Linares
Manuel Sevilla
Olga Lucía Jordán

Archivo Fotográfico Centro de
Investigaciones - Instituto Popular de Cultura

PÁGINAS DE CULTURA

Año 9 – Número 11 – ISSN 2027-3789
Diciembre de 2016 – Edición de 1000 ejemplares
Páginas de Cultura se reserva el derecho de establecer la política de publicación de los artículos. Así mismo, expresa que las ideas, juicios, conceptos y opiniones de los artículos firmados son de 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
Teléfono 5141773 (83)
direccion@correoppc.edu.co
www.institutopopulardecultura.edu.co

Diagramación:
Paulo Pérez

Impresión:
Imprenta Departamental



Foto de Portada
Obra de Luis Aragón Varela (Sin título, acuarela, 70x50 cms, 1.948), fundador de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura. Esta obra pertenece a la pinacoteca del IPC y fue recientemente restaurada por el maestro Henry Fernández.



Foto de Contraportada
El evento institucional Festival IPC Danza con Colombia, tuvo esta vez un encuentro con Latinoamérica. México, Chile, Perú y Ecuador se unieron a esta convocatoria junto a grupos nacionales y “Colombia Folclórica”, nuestro anfitrión.

Contenido

Editorial

▶ “Todo el mundo quiere al IPC”	12	
<i>Luz Adriana Betancourth, Secretaria de Cultura</i>		
▶ El Instituto Popular de Cultura en la investigación y difusión del conocimiento en artes y culturas populares y tradicionales	14 al 73	
<i>Investigación</i>		
▶ Más allá de lo folclorizado	15	
<i>PPor Carlos Alberto Valderrama Rentería</i>		
▶ ¿Qué se entiende por “patrimonio”?	22	
<i>Por Alberto Carlos Romero Moscoso</i>		
▶ Patrimonio cultural, economía naranja y nuevas tecnologías	30	
<i>Por Aura López</i>		
▶ Pistas para el análisis del contexto social de los festivales de música	38	
<i>Por Manuel Sevilla</i>		
▶ Reflexiones en torno a la marimba de chonta	52	
<i>Por Héctor Francisco Sánchez & Edgar Fabián Bolaños</i>		
▶ Violines, creatividades y resistencia afronortecaucana	58	
<i>Por Carlos Alberto Velasco D.</i>		
▶ Peregoyo o la esencia del currulao	64	
<i>Por Medardo Arias Satizabal</i>		
▶ Acercamiento a la historia de las artes plásticas en Santiago de Cali	70	
<i>Por Anthony Echeverry Díaz</i>		
▶ El arte como campo interdisciplinar	74 al 91	
<i>Creación Artística</i>		
▶ Ríos de esperanza	75	
<i>Por: Ángela Tello González</i>		

Contenido

► Convergencias dialécticas sobre las artes plásticas <i>IV Encuentro IPC y las Culturas Populares</i>	79	
► Desde la semilla, la herencia y el color <i>Histórica exposición de 57 artistas</i>	80	
► Un encuentro Con latinoamérica <i>XIV Festival IPC Danza con Colombia 2016</i>	83	
► El Espíritu del Agua se fundió con Mano e Currulao <i>En el Petronio</i>	89	
► Homenaje a maestros	92 - 122	
► “Pintar, enseñar y meditar, era su vida” <i>Homenaje a José Jesús Krasth</i>	92	
► Bernardino, el Maestro <i>Un pintor de la semilla</i>	96	
► De Peñasblancas a Sèvres <i>Jorge Montealegre</i>	99	
► “Cuando pinto, pienso en la magia” <i>Homero Aguilar</i>	102	
► “Un artista sin pesadillas, no es artista” <i>Juan Fernando Polo</i>	106	
► “Cuando la piedras hablan, los hombres tiemblan” <i>Ernesto Buzzi por Jorge Idárraga</i>	109	
► En la vanguardia pictórica de Cali <i>Edgar Álvarez</i>	112	
► El color de la arrebatada humanidad <i>Walter Tello</i>	115	

► El Maestro del Cristo Indio <i>Arturo Peñaranda</i>	118	
► Cuando el tiple es la virtud <i>Gustavo Sierra Gómez</i>	120	
► Embeleko, el grupo representativo del IPC <i>Hacia un teatro de vanguardia</i>	123	
► ¡La paz es polisémica, pluriforme, multicolor! <i>Por Marcela López Pineda y Diego Rodrigo Echeverry</i>	126	
► La obsesión del cortometraje <i>Miguel Eduardo Potes</i>	130	
► William Astudillo, Giancarlo Villamil, Robert Escobar <i>Adiós a los compañeros</i>	131	



María del Pilar Meza Díaz
Directora del Instituto Popular de Cultura

Editorial

El IPC, salvaguarda y patrimonio cultural

Con el ingreso al Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales, CIOFF, capítulo Colombia, el Instituto Popular de Cultura sumó en 2016 grandes noticias para el arte. Hacer parte de un circuito internacional de danzas y festivales folclóricos, así como el reconocimiento de la comunidad por nuestra tarea incansable en pro de las artes populares y tradicionales en esta parte de Colombia, son satisfacciones que se llevan en el alma.

Una de las noticias más destacadas del presente año, fue la realización de la Exposición Colectiva Semilla, Herencia y Color, en el domo de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, entre el 5 de octubre y el 25 de noviembre.

Poder reunir a 57 maestros, muchos de ellos egresados y profesores de nuestra institución, con más de 130 obras, en una sinfonia en la que se dio cita también la escultura, serigrafía, la fotografía y la cerámica, fue para nosotros un momento determinante, como protagonistas del desarrollo del arte en Santiago de Cali y el Valle del Cauca.

En este año realizamos grandes eventos artísticos para la ciudad, que dan muestra de la producción, creación e investigación que desarrollamos en torno a las artes populares y tradicionales. Por primera vez,

con el apoyo del Ministerio de Cultura, realizamos de manera internacional nuestro XIV Festival IPC Danza con Colombia, un Encuentro con Latinoamérica; tuvimos aquí al Ballet Folclórico Tierra Joven, de Tlaxcala, México, al grupo de la Universidad Cayetano Heredia de Lima, al Grupo Mai Hiva de Chile, al Ashpamama de Ecuador y al Make Up de San Andrés Islas. Ellos vinieron a mostrar las virtudes dancísticas y folclóricas de sus respectivos países. Al tiempo nos visitaron grupos nacionales como Danzagua, de Guarne, Antioquia, Yuldama, del Tolima, Aires de Pubenza de Popayán, Trietnias, grupo de la Universidad Tecnológica de Pereira y Unidanza de Cali. Bienvenidos todos, con nuestro grupo anfitrión, representativo, Colombia Folclórica.

A la par, realizamos talleres de danza en la Biblioteca Departamental, y descentralizamos el festival, con presentaciones en la Universidad Autónoma y la Universidad del Valle y municipios vecinos como Palmira y Jamundí, donde las representaciones internacionales danzaron en las plazas públicas, con lleno total durante tres noches. Todos nuestros eventos ahora con la marca CIOFF, entidad que acredita a los festivales más importantes que se realizan en el mundo.

En el mes de febrero, abrimos la primera exposición Semilla, Herencia y Color, en el Centro de Memoria Étnico y Cultural de

Cali, con 27 obras de la pinacoteca de la institución. Valga decir que somos la única en nuestra ciudad que posee una pinacoteca de esta calidad; quiere decir que protegemos y salvaguardamos un patrimonio cultural que ahora cuenta con un espacio especial.

En octubre abrimos la gran Exposición Colectiva, con el mismo nombre, en la cual tuvimos todas las expresiones de las artes plásticas, representadas en un contexto histórico de la ciudad y la región. Contamos con la presencia especial del maestro Walter Tello, quien vino desde Alemania, además de María Thereza Negreiros y egresados como Mario Gordillo, César Santafé, César Correa, el maestro Jorge Montealegre, Homero Aguilar, Juan Fernando Polo, entre otros. Esta muestra, única en Colombia, fue un reto que se convirtió en realidad. Muestra el desarrollo de las artes plásticas en Cali, desde que se creó la Escuela de Artes Plásticas del Instituto, con el Maestro Luis Aragón Varela en 1947.

La presencia masiva en este evento nos dice que la comunidad se mueve en torno a programas de calidad. Además de ser entidad formativa, hoy tenemos una gran presencia como promotores y difusores del arte.

En 2016 iniciamos dos investigaciones muy importantes, en cabeza del Maestro Fabián Bolaños, Coordinador del Centro de Investigaciones. Una de ellas en torno a la marimba; en compañía del maestro Héctor Sánchez, avanzan en el análisis de los cambios tonales y progresos que ha tenido la música de marimba desde los 60 y 70 y con base en los sonidos inéditos que reposan en nuestro Centro de Documentación Musical. Este es sin duda un aporte musicológico a la ciudad y el país. Avanza igualmente otro proyecto de investigación que tiene que ver con los sonidos urbanos, la música que se hace en las estaciones del MIO y en toda la red vial de la ciudad, protagonizada por artistas en su mayoría aficionados.

El Centro de Investigaciones tiene hoy un proceso de sistematización, de organización, con su software correspondiente para el almacenamiento de información. Llevamos cuatro años de progreso en esta dependencia, con el propósito de poner a disposición de Cali, el Valle, Colombia y el mundo, este patrimonio cultural que tan celosamente hemos guardado.

En lo que respecta a nuestra sede, esta sigue siendo uno de nuestros más caros sueños, un propósito que está en manos de la administración local. Una propuesta que salió del seno del Honorable Concejo Municipal, solicita que se ofrezca al desem-

peño de nuestras escuelas, el edificio que fuera de Coltabaco, hermosa edificación, con una vecindad envidiable: el Bulevar del Río, el Parque de los Poetas, La Ermita, el Centro Histórico, el Paseo Bolívar, el Teatro Jorge Isaacs. Esperamos, igualmente que se nos entregue la edificación que fuera sede del Colegio Benjamín Herrera, adquirido por la Secretaría de Educación del municipio; ahí también tendríamos una gran oportunidad para desarrollar nuestros procesos formativos.

Desde 2013 iniciamos el proceso para presentar, ante el Ministerio de Educación Nacional, todos los requisitos para convertirnos en una institución de educación superior para las artes populares y tradicionales. Como buena noticia, podemos adelantar que entramos en el Plan de Desarrollo 2016-2019, Cali Progresas Contigo. El instituto quedó en el Componente de Educación, con Calidad, Eficiencia y Equidad, dentro del Programa una educación al compás de la innovación, inserto en la sociedad del conocimiento, para el fortalecimiento del proceso de transformación del IPC en Institución de Educación Superior, con los cuatro programas presentados ante el Ministerio de Educación Nacional.

A la fecha hemos cumplido con todos los trámites que exige el Ministerio de Educación Nacional, de acuerdo a la Ley 30 de 1992, requisito adelantado a través del Sistema de Aseguramiento a la Calidad de la Educación Superior, SACES.

En abril recibimos la visita de cinco pares académicos del Ministerio de Educación Nacional. Vinieron a evaluar la institución. Tuvieron la oportunidad de conocer de primera mano nuestro Proyecto Educativo Institucional, PEI, la estudiantina del instituto, la exposición de serigrafías en el Teatro Salamandra del Barco Ebrio, el trabajo del Maestro William Ruano a través de la animación de objetos en el programa de Teatro Abierto, a la vez que visitaron todas las sedes académicas de nuestra institución. El concepto de la Sala Institucional de la Comisión Nacional Intersectorial de Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior, CONACES, fue remitido a la Alcaldía de Santiago de Cali y en este momento está pendiente el acto administrativo, en el despacho de la ministra, para la firma de la resolución correspondiente.

Entre nuestras fortalezas, está la oferta en educación artística popular, y el conoci-

miento que se tiene de Cali como ciudad pluricultural y multiétnica, lo que representamos como patrimonio cultural y los factores diferenciadores delante de otras instituciones de formación en artes. Hoy existe la necesidad de ampliar la cobertura de ingreso a la educación superior, y esto permite también que nuestra propuesta sea tan importante. Nuestro proyecto educativo es pertinente y coherente en un país como Colombia, de cara al posconflicto.

En 2017 vamos a continuar fortaleciendo los registros calificados para los programas de educación superior, en música, danzas, teatro, artes plásticas, vamos a buscar el apoyo de la administración y de la empresa privada para continuar el proceso de internacionalización. Vamos a fortalecer también nuestra vocación investigativa, nuestros grupos representativos. Con el respaldo de la Administración Municipal y el Concejo Municipal, vamos a reparar la sede de San Fernando, la cual tiene fallas estructurales; ya acopiamos algunos recursos. Mantener al instituto en los límites de entidad de educación para el trabajo y el desarrollo humano, como es su condición en este momento, es dejarlo morir. Somos un patrimonio vallecaucano, y ser una institución del nivel superior, nos permitirá tener acceso al Fondo de Regalías, a los recursos de los Ministerios de Educación y de Cultura y a la cooperación nacional e internacional.

Como cada año, celebramos nuevamente el Carnaval del Agua, ¡Agua Viva Soy!, el cual permite hacer conciencia acerca del ahorro y uso eficiente de este precioso recurso, entre las comunas menos favorecidas de la ciudad.

Le pedimos al Honorable Concejo Municipal, a la Alcaldía, a la Secretaría de Cultura y Turismo, a la de Educación, que pongan los ojos en esta institución para llevarla al lugar que merece. Como institución hemos cumplido; en este momento conformamos un centro de educación que integra a 1.406 estudiantes y 88 maestros, 28 de los cuales están nombrados por el municipio, además de 30 personas que apoyan la gestión académica. Necesitamos mejorar nuestra infraestructura, tener mejor dotación, una planta de cargos. Pero todo ello no depende de nosotros, requerimos de voluntad política. Es por ello que aspiramos, con la sensibilidad que distingue al Señor Alcalde Maurice Armitage por las artes populares y tradicionales, su acogida al Instituto Popular de Cultura - IPC, como proyecto bandera de su administración.

"SEMILLA, HERENCIA Y COLOR"

57 artistas y 156 obras entre pintura, escultura, serigrafía, grabado, instalación y fotografía, reunió la **Exposición Colectiva Semilla, Herencia y Color**, que estuvo entre el 5 de octubre y el 25 de noviembre de 2016 en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. El evento estuvo organizado por el Instituto Popular de Cultura, con su directora María del Pilar Meza Díaz, y la Escuela de Artes Plásticas. Una retrospectiva de las artes en Cali desde 1937, hito y referente para los amantes de esta tradición.



▲ **Algunos de los artistas invitados. De izquierda a derecha, de arriba a abajo. Primera línea:** Diego Pombo, Gabriel Meneses, Fredy Jimenez, César Santafé, Pablo Valderrama, Robinson Ricaurte, Análida Campo (Equipo de trabajo de la exposición). **Segunda línea:** Rodrigo Beltrán Buenaventura, Jimmy Lenis, Mario Gordillo, Herney Ocoró, Liliana Hoyos (Equipo de trabajo de la exposición), Obander Ceballos, Homero Aguilar, Carlos Humberto Murillo, Martín Tascón Espinosa, Fabian Hoyos, Rigumbert Vélez. **Tercera línea:** Ricardo Ordoñez, María Thereza Negreiros, José Claros Caicedo, Hernando "Chalo" Rojas, Bernardino Labrada, Roberto Molano, Myriam Bermudez, Arturo Peñaranda, Guillermo Caicedo. **Cuarta línea:** Jorge Idárraga, Juan Diego Monsalve, Carlos Hernán Ramírez Polo, Anthony Echeverry, César Correa, Horacio Erazo, Esteban Martínez, Luz Elena Villegas y Leonardo Aranda.



Aymer Álvarez Jr.

“Todo el mundo quiere al IPC”

Su propuesta para el 2017 va más allá de los actos específicos que comprometen la actividad artística, y estará centrada también en esa tarea ardua que significa cambiar el chip de la ciudad en actitudes y comportamientos ciudadanos.

Para Luz Adriana Betancourth, Secretaria de Cultura de Cali, el 2016 fue una prueba de fuego que superó exitosamente, gracias a un equipo que la acompañó a toda hora y la ayudó a coronar satisfactoriamente eventos de altísima responsabilidad como la celebración de los 20 años del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez.

Pero una de sus mayores satisfacciones tiene que ver también con la apertura de programas de trabajo cultural para los jóvenes de las comunas de Cali, quienes, como promotores culturales, participan hoy de la vida artística de la ciudad, con puestas en escenas, baile, canciones, y también

lectura. Cada sábado, en las orillas del río, de ocho a once, por los lados de La Tertulia, quienes deseen llevar a sus hijos para escuchar de viva voz textos clásicos, pueden estar ahí en el Picnic de Lectura que organiza la Secretaría.

“En el balance de 2016 debemos destacar los proyectos nuevos, como el Festival Internacional de Teatro. Nosotros tuvimos la responsabilidad de organizar este evento, desde el año pasado. Acertamos en tener como director al maestro Fernando Vidal, ex director de Bellas Artes. Él es nuestro asesor. El festival se llevó a cabo entre el 1 y el 7 de noviembre, con doce funciones diarias en diferentes puntos de Cali, y una inversión de \$1.000 millones. Logramos reunir nuevamente al sector teatral de Cali, el cual no tenía esta oportunidad desde hacía 5 años; trabajamos duramente desde marzo, seleccionamos 25 grupos de Cali con sus respectivas obras, así como a los invitados nacionales e internacionales. El director visitó toda la ciudad para evaluar cada uno de los escenarios posibles. Contamos con la asistencia de Ecuador, México y Argentina. También vinieron grupos de Manizales y Pereira. Muchas personas se quedaron por fuera de las salas, tal fue la concurrencia. Fue un evento hermoso”, dice.

CALI TIENE LA PALABRA

La Secretaria de Cultura de Cali destacó también el éxito del evento Cali tiene la Palabra, el cual compendió toda una temporada de letras, que incluyó Oiga, Mire, Lea, el Festival de Poesía y la Feria del Libro realizada en el Bulevar del Río, con el auspicio de la Fundación Spiwak. “En este año nos unimos con Comfandi, y realizamos también la muestra Cali Gráfica, una retrospectiva de los mejor de las artes gráficas en la ciudad. La Feria Internacional del Libro tuvo como país invitado a Ecuador, con poetas, novelistas, y asistieron 78 mil personas. Nuestro lema fue Cali Lee.

La Secretaría aportó \$112 millones para Oiga, Mire, Lea y una suma igual para la Feria Internacional del Libro. En 2017 va a mejorar esta oferta de lectura a través de una feria que debe consolidarse.

En lo que respecta al Petronio, tuvimos la mejor calificación. La oferta gastronómica era objeto de

críticas, pero en este año, con el apoyo del Ministerio de Cultura y el Festival Gastronómico de Popayán, logramos hacer la mejor selección, con un jurado que se permitió estar delante de cocina en vivo. Salud Pública nos felicitó, pues no tuvimos ni una sola queja por contaminación y demás. También el Dagma dio su parte satisfactorio con respecto al adecuado manejo de residuos. Uno de nuestros grandes retos fue el cambio de escenario, pues ya las Canchas Panamericanas habían quedado pequeñas para tanta afluencia de público”, manifiesta.

En esta tarea cultural que cubre todos los frentes de las artes, entre el 10 y el 14 de noviembre se llevó a cabo el Festival de Cine, con la dirección de Luis Ospina. El día 9, fue inaugurado oficialmente el Cine Foro de Cali, Andrés Caicedo, ya con todos los equipos necesarios

“Vamos a aportar para reparar y adecuar las sedes del Instituto, pues merece tener muy buenos espacios para su desempeño”.

para la proyección, exclusiva, de cine caleño. Ahí podrán verse otra vez las producciones que permiten llamar “Caliwood” a esta ciudad. Cortometrajes, largos, documentales, serán exhibidos sin ningún costo por ahora. Hacia el futuro se cobrará un valor simbólico. El Cine Foro será operado por la cinemateca de la Universidad del Valle, que se encargará de la curaduría. En 2017 la Secretaría empezará a pagar a los realizadores, por exhibición.

La red de bibliotecas de Cali está haciendo una importante labor de extensión en las estaciones del MIO y en los parques, así como el picnic junto al río, con 20 promotores de lectura. En algunos parques se tiene el programa Comidas y Letras, donde los niños aprenden a leer, mientras se les cocina y tienen la posibilidad de aportar, con su talento, en la recomendación de ingredientes. El programa de Artistas en el Bulevar quiere llevar hasta ahí a los músicos, violinistas, flautistas, pintores, para

que este hermoso lugar de la ciudad tenga ese color artístico de las grandes ciudades del mundo, todo de acuerdo al deseo del Alcalde Maurice Armitage de generar trabajo a partir de la cultura, una convocatoria a la que respondieron, desde el 2015, más de 700 jóvenes de las comunas más vulnerables de la ciudad. Ellos, permiten que entre viernes, sábado y domingo, los caleños tengan en sus parques una oferta con música del Pacífico, otra de salsa y una tercera, con aires colombianos y andinos, además de otras expresiones musicales. Todo ello se realiza con un sonido básico que adquirió la Secretaría por la suma de \$3 millones.

En lo que respecta al Instituto Popular de Cultura, expresa: “Es una institución que todo el mundo quiere por la altísima calidad de educación artística que imparte, buena parte de ella, subsidiada. En otro momento, el IPC nos ha atendido el situado fiscal en la zona de ladera, y su presencia en

el Petronio es muy aplaudida. Vamos a aportar para reparar y adecuar las sedes del Instituto, pues merece tener muy buenos espacios para su desempeño”.

En 2017 desea afianzar tres componentes fundamentales desde la Secretaría de Cultura: El tema de la calidad, pues “está demostrado que el público responde satisfactoriamente a espectáculos de calidad. Cali lo merece”, dice, y como segundo punto, “avanzar en la descentralización de las artes, con un camino hacia lo popular. Debemos reconocer y vincular a los artistas populares, de acuerdo al pensamiento de nuestro alcalde, y como tercer propósito, algo más difícil, de largo alcance, intentar cambiar posturas, pensamientos y conductas ciudadanas. Para nadie es un secreto el daño que recibió la ciudad, un tiempo, con los esquemas del dinero fácil. Debemos volver a pensar en el esfuerzo, en saber que todo lo bueno que podemos recibir, se alcanza con disciplina”.

Investigación

El Instituto Popular de Cultura en la investigación y difusión del conocimiento en artes y culturas populares y tradicionales

Edgar Fabián Bolaños Izquierdo
Coordinador Centro de Investigaciones
Instituto Popular de Cultura

Desde hace ya 69 años, el Instituto Popular de Cultura ha trabajado por el registro, documentación, investigación y preservación del patrimonio cultural material e inmaterial del país; es así como desde 1961 se llevaron a cabo proyectos de investigación en el sur occidente colombiano, encabezados por personajes como Andrés Pardo Tovar, Octavio Marulanda, Delia Zapata Olivella, y apoyados por entidades como el Centro de Investigaciones Folklóricas y Musicales de la Universidad Nacional, CEDEFIN, enfocados en la conservación y difusión de la cultura, como consta en el documento “Primeros apuntes sobre la excursión a Guapi (1963)” que reposa en el Centro de Documentación de la institución.

Desde estos proyectos nace la publicación “PÁGINAS DE CULTURA”, que tuviera su primera edición en el año de 1964, bajo la dirección editorial del maestro Octavio Marulanda; esta primera etapa contaría con veinticuatro números hasta el año de 1972, que ya se encuentran disponibles en versión PDF en la página web del Instituto. Hoy, con una visión que retoma ese objetivo fundamental de estudiar, conservar y difundir las tradiciones culturales de la nación, se presenta la edición número 11 de

la revista, la cual es reflejo de una renovada vocación de investigación del Instituto Popular de Cultura, de su Centro de Investigaciones y de Documentación, consolidada en la creación del Grupo de Investigación en Cultura y Artes Populares (GRINCUAP), ya registrado ante Colciencias, y el diseño de tres líneas de investigación base para el abordaje de esa meta institucional.

Con esta edición, reconociendo el aporte de esta revista a la difusión del conocimiento en el campo del arte y de la cultura nacional, damos inicio a un proceso de indexación ante el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias, con la publicación de ocho artículos de tipo investigativo, y los textos descriptivos de procesos de creación artística como la Exposición Colectiva Semilla, Herencia y Color; el Festival IPC Danza con Colombia, un Encuentro con Latinoamérica; el Encuentro IPC y las Culturas Populares; el Carnaval del Agua, ¡Agua Viva Soy! y el espectáculo folclórico Mano e’ Currulao, con los cuales esperamos continuar aportando a la reflexión y difusión de conocimiento en los campos ya mencionados, teniendo siempre presente la responsabilidad que, como academia, tenemos en la investigación, registro, documentación y difusión del arte y la cultura.

1. <http://www.institutopopulardecultura.edu.co/fonoteca/paginas.html>

Pensamiento crítico afrocolombiano
en la intelectualidad de Delia Zapata Olivella¹

Más allá de lo folclorizado



Archivo Centro de Investigaciones

Por Carlos Alberto Valderrama Rentería*

RESUMEN

En el presente trabajo se examina el pensamiento intelectual de Delia Zapata Olivella. Análisis de su propuesta metodológica para el estudio y la promoción del folclor colombiano. Este artículo plantea que más allá de lo folclorizado, Delia Zapata Olivella ofrece unos principios orientadores o presupuestos filosóficos que aportan en la construcción de metodologías con compromiso social, racial y cultural. A partir del análisis de sus escritos y libros, se afirma que es una intelectual crítica del sistema del orden racial mestizo y multicultural en los términos del intelectual orgánico, vernáculo y nativo.

Palabras claves: Folclore, pensamiento crítico, Intelectualidad y metodología.

ABSTRACT

This paper, examine Delia Zapata Olivella's critical thought. Use her methodological perspective, implemented in her studies and to promote Colombian Folklore, to argue that beyond folklorization, Delia Zapata Olivella offers some philosophical principles that may guide us to the creation of a critical methodological perspective committed to the subalterns. In analyzing her articles and books, this article said that she was a critical intellectual that questioned the mestizo racial order as organic, vernacular and native intellectual question their own regimes.

Key words: Folklore, critical thought, intellectuality and methodology.

1. El presente estudio es un apartado de mi tesis de maestría en sociología llamada, “Black Politics of Folklore. Expanding the sites and forms of black politics in Colombia”, defendida en el año 2014. Universidad de Massachusetts, Amherst. USA

▲
Delia Zapata Olivella, en 1967, en el Conjunto de Proyección del Grupo Representativo de la Escuela de Danzas del Instituto Popular de Cultura.

La trayectoria intelectual y cultural de la folclorista, bailarina, investigadora, coreógrafa y profesora de danzas colombianas Delia Zapata Olivella hace parte de esos silencios elocuentes en las ciencias sociales (Camacho, 1999); aunque ella, en sí misma, no es una voz emergente. Su trayectoria artística ha tenido un relativo reconocimiento en los medios folclóricos y artísticos. En este sentido, nos hemos acostumbrado a verla como una folclorista y bailarina. Sin embargo, su intelectualidad y pensamiento crítico han sido silenciados en los medios intelectuales y académicos. Lo anterior no es sólo el resultado de una historia femenina afrocolombiana “inscrita en un contexto simultáneo de poder (racial), patriarcal, dominación colonial, violencia y fragmentación, en el que se mantiene hasta hoy.” (Camacho, 1999: 167/paréntesis es mío); también es el resultado de la folclorización (menosprecio y desvalorización) del folclor en Colombia. De ahí que su intelectualidad, pensamiento, voz, palabra y presencia “estén tan ausentes de los textos escritos, de la vida pública y de las esferas del poder” (Camacho, 1999: 167) académicos. El presente trabajo busca rescatar el pensamiento intelectual de Delia Zapata Olivella. Lo haré reconociendo sus contribuciones metodológicas en la investigación cultural y folclórica. Por cuestiones de espacio, me centraré en examinar lo que podríamos llamar *los principios orientadores* que Delia Zapata desarrolló e implementó para el estudio y promoción de las danzas folclóricas en Colombia.

Su valor radica en la posibilidad de indagar indicios de un *pensamiento crítico afrocolombiano* que cuestionó el sistema de orden racial colombiano; un orden racial que se ha caracterizado por la negación del racismo, ya sea por medio de la ideología del mestizaje cultural y biológico que negó la existencia de lo negro y promocionó la prevalencia de lo blanco como expresión de modernidad (Wade, 1993 y Pisano, 2013), o de la ideología multicultural que reconoce la pluralidad cultural pero que niega las cuestiones de inequidad racial. De ahí que el presente estudio se enmarca dentro de lo que ha sido considerado como “teoría crítica de la raza”;

perspectiva teórica que estudia las múltiples formas de articulación entre las formaciones raciales y otras formas de dominación (clase, género y sexo) para mantener un orden racial (Essed y Goldberg, 2002). En este orden de ideas, por principios orientadores se deben entender aquellos *presupuestos filosóficos* que nutrieron los procesos de investigación y promoción del folclor nacional. Sostendré que su conciencia racial no sólo le permitió definir una serie de criterios o principios orientadores pertinentes para el estudio del folclor, sino también un marco interpretativo crítico de la realidad social, racial y cultural del país. Así, el folclor no fue para Delia Zapata Olivella un simple ejercicio de recolección, catalogación y preservación de los bailes, vestuarios e instrumentos musicales tradicionales (Miñana, 2000); tampoco fue, exclusivamente, un espectáculo de entretenimiento artístico. Lo que presentaré a continuación probará que su práctica folclórica e intelectual fue más allá de lo folclorizado para acentuar un problema de lucha social, racial y cultural.

Para el presente trabajo he tenido en cuenta los trabajos de Delia Zapata Olivella publicados en la *Revista Páginas de Cultura*, la *Revista Colombiana de Folclor*, libros y otros materiales secundarios (biografías y estudios) que se refieren en la bibliografía. La autora no especifica en sus escritos cuales fueron sus principios orientadores en el estudio y promoción de la cultura. Por tal razón, me apoyé en la literatura especializada sobre *la historia e investigación de la danza* (Isla, 2001) e intelectualidad crítica (Farred, 2003, Bogues, 2003, Fanon, [1963] 2004) para dar cuenta de aspectos que, en mi opinión, hacen parte de lo que entiendo por principios orientadores o presupuestos filosóficos en la política cultural de Delia Zapata Olivella: a. compromiso étnico-político; b. finalidad o propósito; c. perspectiva analítica; d. activismo cultural; y e. la conformación de redes de relaciones y colaboraciones.

Una de las invitaciones que se encuentran en el pensamiento intelectual de la autora es el *compromiso ético-político* con los sectores subalternos de la sociedad colombiana. Delia Zapata

Delia Zapata Olivella hace parte de esos silencios elocuentes en las ciencias sociales. Su intelectualidad y pensamiento crítico han sido silenciados en los medios intelectuales y académicos.

asumió el estudio de las tradiciones y danzas folclóricas desde una perspectiva de la justicia social, cultural y racial. Por ejemplo, mientras el país se definía como una sociedad mestiza camino al blanqueamiento biológico y cultura, es decir, sin la presencia del negro y el indígena (Wade, 1993), ella, desde una *epistemología sincrética incluyente* (Arboleda, 2010), entendía Colombia como una sociedad con fuertes herencias indígenas, españolas y, principalmente, africanas. Es decir, proponía un mestizaje que reivindicaba la heterogeneidad cultural y racial de Colombia (Zapata-Cortés, 2010).

El problema era la falta de interés y estudios que lo probaran. Así lo denunció en su momento: “en Colombia hay muchas tareas que realizar y una de ellas consiste en los estudios de ‘transculturación africana’ en nuestro país, para poder establecer



En Instituto Popular de Cultura promovió, a finales de 1963 y principios de 1964, una expedición a Guapi con el objeto de documentar las prácticas culturales de los habitantes de esta región. La gráfica muestra a Delia Zapata Olivella y a Octavio Marulanda (abajo, de espaldas, sentado junto a la grabadora), en pleno trabajo de campo. Información y archivo Centro de Investigaciones.

las influencias de las culturas negras o mulatas aportadas a través de esclavos” (Zapata, 1965b/portada). Su compromiso fue el de estudiar y promocionar las prácticas y tradiciones culturales subalternas que no eran consideradas dignas de ser estudiadas por los antropólogos (Friedemann, 1986) y que, por el contrario, eran vistas por los intelectuales y políticos blanco mestizos del país como salvajes, bárbaras y atrasadas (Wade, 1993).

Lo anterior nos pone de manifiesto otro componente que hace parte de los principios orientadores de la propuesta metodológica de Delia Zapata Olivella. Es la pregunta sobre el *propósito o la finalidad* de estudiar o montar una danza coreográfica. Según su hermano y compañero de lucha, Manuel Zapata Olivella, Delia Zapata “buscó en los bailes tradicionales colombianos el

lenguaje para comunicarse con sus ancestros” (Manuel Zapata, 1985:7). Para Ortega (2001), lo que Delia Zapata pretendió fue comunicarse con la historia viva del país. En otras palabras, su propósito fue encontrar, en el espíritu de estas expresiones, la esencia de su propia identidad y de “construir nuevas miradas a partir de lo que somos y creemos ser” (Delgadillo, 2012:89).

Delia Zapata no estudió y montó danzas coreográficas populares sólo por estética o el disfrute del baile. Ella observó en las danzas la “posibilidad de refundar la nación a partir de una memoria histórica compartida, que permea todo el territorio nacional, pero que también permite explicar satisfactoriamente las diferencias regionales, culturales

y raciales.” (Zapata-Cortés, 2010:95). Por ello, Delia Zapata hizo visibles aquellas prácticas, culturas e historias vernáculas que no fueron consideradas arte o de alta cultura.

Un intelectual comprometido como Delia Zapata Olivella no sólo denuncia y hace visible una injusticia social, cultural o racial. De acuerdo a lo expresado por Frantz Fanon (2004), un intelectual comprometido tiene que probar que la cultura del subalterno existe, asumiéndose como parte de ellos y tomando acciones concretas en su defensa (Fanon, 2004:212). En este sentido, la práctica cultural e intelectualidad de Delia Zapata Olivella nos ofrece una serie de estrategias metodológicas utilizadas para llevar a cabo las tareas propuestas por Frantz Fanon sobre el intelectual comprometido. Por un lado, se encuentra los principios orientadores para la realización de investigaciones empíricas y, por otro, aquellos principios orientadores que motivaron su activismo por la defensa y divulgación de las culturas subalternas, principalmente las afrodescendientes.

La investigación empírica fue un pilar fundamental en el pensamiento intelectual de Delia Zapata Olivella. Ya desde la década del 50, Delia Zapata Olivella y su hermano Manuel Zapata Olivella, iniciaron su proceso investigativo realizando estudios en la Costa Atlántica, en la Región Pacífica y, posteriormente en los años 70s, en la Isla de San Andrés. Todo ello sin financiación institucional u oficial (Manuel Zapata, 1985:10). De estas experiencias investigativas, podemos identificar algunos principios orientadores implementados por Delia Zapata para el estudio de las danzas folclóricas. Por ejemplo, ella utilizó la perspectiva histórica-antropológica para entender los acontecimientos sociales y culturales que tuvieron lugar en el devenir histórico de la constitución de las danzas o bailes folclóricos colombianos.

Así, acontecimientos históricos como la conquista, la colonización y la esclavitud europea; el exterminio físico y cultural sobre la mayoría de grupos indígenas; la cacería, trata y explotación esclavista de africanos

en haciendas y minas de las américas que llevaron a la dispersión de africanos por Colombia (Costa Atlántica y Pacífica, principalmente); el prejuicio racial y cultural en contra de los descendientes africanos e indígenas; procesos migratorios y diferenciaciones culturales por región; imposición (a través del evangelio y los amos) y apropiación de recursos culturales, así como también, las formas de resistencia y rebeldía indígena y afrodescendiente (por ejemplo, el Palenque de San Basilio), hacen parte de los fenómenos estructurales que Delia Zapata Olivella articuló en sus análisis sobre la historia de las danzas transculturadas en Colombia (Valderrama 2013 y 2014; Zapata-Cortés, 2010:95). Así lo refleja en el siguiente fragmento que relata la historia de la constitución de la Cumbia: “El continuo contacto de indios y negros durante la servidumbre colonial, y su ayuntamiento bajo las circunstancias impuestas por su común sumisión a los amos esclavistas, debía producir, entre sus consecuencias, el acercamiento y la parcial fusión de sus expresiones musicales: la melancólica gaita o flauta indígena, en cercano contraste con la alegre e impetuosa resonancia del tambor africano.” (Zapata, 1962: 191).

Esta mirada histórica de los acontecimientos sociales y culturales es muy importante para el estudio no sólo de las danzas populares sino también para entender los fenómenos

sociales, culturales, políticos y económicos en general. La mirada histórica permite superar dos reduccionismos que ocurren con mucha frecuencia en las ciencias sociales colombianas y en la llamada postmodernidad. Por un lado, nos permite superar la mirada presentista que solo observa el fenómeno en el presente sin entender sus orígenes y causas históricas. Por otro lado, nos da elementos para indagar y distinguir fenómenos sociales que a simple vista parecen iguales. Por ejemplo, al estudiar la manera como Delia Zapata Olivella entendió el mestizaje desde su perspectiva histórica, se observa que contrario a la idea hegemónica de mestizaje y de armonía racial (Wade, 1993), Delia Zapata Olivella fue consciente de los violentos procesos raciales que llevaron a la constitución de la misma en Colombia (Zapata, 1985: 16-17 y 2012).

Delia Zapata Olivella enriqueció su perspectiva histórica con la *etnografía antropológica*. En este sentido, “mucho le ayudaron entonces sus estudios de pintura para copiar con huellas indelebles en el papel la posición de los movimientos de los pies, piernas, muslos, caderas, tórax, brazos, antebrazos, manos, dedos, hombros, cuello, cabeza, ojos y voz.” (Manuel Zapata, 1985:10). Ella y su hermano se internaron en veredas, ríos y poblados de la Costa Atlántica y Pacífica para observar, registrar y entender, a través de los ojos de los propios pobladores campesinos, las visiones, historias y significados de prácticas y actividades rituales de las tradiciones locales. Por ejemplo, la distinción entre danzas sacras y profanas (Zapata, 1985:11). En este trabajo etnográfico, para Delia Zapata la *sabiduría y conocimiento* de los mayores, bailarines y campesinos locales fueron fundamentales en la reconstrucción histórica no sólo de la danza, los instrumentos musicales y el vestuario, sino también las particularidades de cada región de Colombia (Ortega, 2001:295 y Zapata-Cortés, 2009 y 2010). Así, para Delia Zapata fue muy importante “convertirse en alumna atenta, repetidora como otro magnetófono, de cuanto veía y escuchaba de sus maestras ancianas. La descalza aca-



démica repetía los pasos descalzos de la abuela campesina.” (Manuel Zapata, 1985:11). Por último, no podemos olvidar que fueron estos campesinos quienes conformaron sus primeros grupos folclóricos de danza.

Para resumir, la perspectiva histórica-antropológica implementada por Delia Zapata Olivella le permitió identificar aspectos particulares y regionales de las danzas colombianas (Zapata-Cortés, 2009 y 2010), en relación a los procesos y acontecimientos históricos que dieron lugar a la emergencia y diferenciación racial regional. Como es sabido, mucho de sus investigaciones han sido publicadas en revistas folclóricas, prensa local y libros, o presentadas en conferencias, foros, seminarios e instituciones culturales como el Instituto Popular de Cultura. Lo que nos queda como enseñanza aquí, es el compromiso ético de hacer investigación para el beneficio de aquellos grupos silenciados por el sistema racista y clasista

colombiano (Wade,1993).

Una de las cualidades en la intelectualidad de Delia Zapata Olivella fue su *activismo cultural* en defensa y promoción de las culturas subalternas. Lo que en otras palabras significa que las prácticas académicas e investigativas no son suficientes en la búsqueda de justicia social, cultural y racial. El activismo de Delia Zapata registra *acciones políticas*. En la década de 1940, participó de una protesta pública llamada el Día del Negro. Se trató de una manifestación que tenía como fin manifestarse en contra de la discriminación racial en Colombia y los Estados Unidos, así como también posicionar una identidad negra que reivindicará el liderazgo afrocolombiano (Pisano, 2013 y Wabgou y otros, 2012:72).

Como resultado de estas actividades, Delia Zapata Olivella participó en la creación de Club Negro, organización que buscó mayor participación afrocolombiana en la política,

▲ El la expedición a Guapi de 1963-64, encabezada por Delia Zapata Olivella y Octavio Marulanda, quedó documentado el proceso tradicional de construcción de instrumentos realizado por la familia Torres. En la gráfica Genaro Torres (camiseta a rayas) y Gerardo Torres. Información y archivo Centro de Investigaciones.

la educación, el mejoramiento de la autoestima del negro, y la visibilización de los valores negros. Años después, Delia y su hermano Manuel Zapata Olivella, crearon el Centro de Estudios Afrocolombianos cuya duración fue corta pero que dejó las bases filosóficas que influirían no sólo en su forma de interpretar la historia de las danzas folclóricas en Colombia sino también la manera como se debía exaltar “la contribución de la gente negra en la cultura del país (...)” (Pisano, 2010: 80-94).

La conformación de grupos folclóricos fue otra de las actividades que reflejan el compromiso político de Delia Zapata Olivella con la promoción de la cultura de los sectores subalternos. Estos grupos cumplieron con un propósito. Hacer conocer los resultados de sus investigaciones folclóricas a través de la creación y montaje de danzas coreográficas interpretadas por los mismos campesinos y bailadores oriundos de las

erudición a una que expresaba formas de vida particulares. De hecho, ella se refería a sus producciones coreográficas como *Estampas* ya que sus danzas *teatralizaban la vida cotidiana* de los campesinos afrocolombianos e indígenas¹. Por ejemplo, una danza presentaba aspectos de la vida local y regional tales como la música e instrumentos musicales; tradición oral (cuentos, leyendas, mitos, decimas, cantos, etc.); religiosidad (adoraciones, alabos, arrullos, chigualos, etc.) bailes (de laboreo, profanas, de coqueteo, etc.); y una estética cultural en el vestuario y peinados que necesitan ser, en este sentido, explorados con mayor profundidad. A lo anterior se suma que previo a cada presentación, Delia Zapata Olivella solía hacer un recuento histórico de la danza coreográfica para contarle al mundo sus orígenes y trayectorias históricas².

Finalmente hay que destacar la red de relaciones y colaboraciones que ella ayudó a construir con el objetivo de hacer visibles las culturas de los grupos subalternos (Valderrama, 2014). Entre ellos se encuentran todos aquellos que participaron del Día del Negro, El Club Negro, El Centro de Estudios Afrocolombiano, los grupos de Danzas, las instituciones donde trabajó y de intelectuales vernáculos (Farred, 2003) de las regiones que visitó. De ahí el valor intelectual y político de figuras como Teófilo Potes, Mercedes Montaña, “El Brujo” Alfonso Córdoba, Alonso Sandoval, entre otros, que juntaron para dar a conocer aquellas experiencias subalternas que la sociedad blanco mestizas ocultaban.

COMENTARIOS FINALES

En este corto trabajo, he querido mostrar algunos aspectos de la trayectoria política y cultural de una de las intelectuales y pensadoras más importantes que ha dado Colombia. Considero que sus contribuciones intelectuales puestas al servicio de la visibilización de las culturas subalternas han sido inmensa y poco valorada en nuestro país. Lo que presenté aquí da para argumentar que su intelectualidad refleja lo que se ha defi-

nido como una intelectual orgánica (Gramsci citado por Farred, 2003), vernácula (Farred, 2003) y nativa (Fanon, [1963] 2004). Por otro lado, es importante reconocer que Delia Zapata Olivella no fue la única intelectual afrocolombiana que desarrolló una conciencia racial que cuestionaba críticamente las relaciones de poder racial en Colombia. Con mis trabajos (Valderrama, 2013 y 2014) he tratado de probar que Teófilo R. Potes, Rogelio Velázquez y la misma Delia Zapata Olivella desarrollaron una política del folclore negro que buscó afirmar una identidad y denunciar el racismo estructural en Colombia.

A este lista habría que sumarle intelectuales, escritores, poetas y literatos como Arnoldo Palacios, Manuel Zapata Olivella, Teresa Martínez, Jorge Artel, Helcias Martán Góngora, Hugo Salazar Valdés, Otto Morales Benítez; literarios y políticos como Natanael Díaz, Diego Luis Córdoba; músicos y folcloristas como Esteban Cabezas, Leonor Gonzales Mina, Margarita Hurtado, Casaman, Alicia Camacho, Mercedes Montaña, Madolia de Diego, Totó la Momposina; humanistas y académicos como Aquiles Escalante, y todos aquellos incluíbles en lo que Manuel Zapata Olivella llamó “el bando de la cimarronería de las negritudes” (Manuel Zapata, 1998:112). De ahí la importancia de rescatar el pensamiento y práctica intelectual de estos intelectuales. Ya que desde ellos podemos identificar los escenarios de visibilización de las culturas subalternas que Delia Zapata Olivella ayudó a construir para la constitución de discursos afrocolombianos contra-hegemónicos que redundaron en formas alternativas de *imaginarse comunidad negra* desde los años 60 (Valderrama, 2014).

**Candidato a doctor en Sociología de la Univesidad de Massachussets, Amhersts. USA. Área de investigación: La Política Negra en Colombia, formaciones Identitarias Negras/Afrocolombianas; Intelectualidad y Pensamiento Crítico Negro/Afro en Colombia.*

Ella se refería a sus producciones coreográficas como *Estampas* ya que sus danzas *teatralizaban la vida cotidiana* de los campesinos.

poblaciones y veredas donde Delia Zapata y su hermano previamente habían hecho trabajo etnográfico. Personajes destacados y reconocidos en el mundo artístico que hicieron parte de sus grupos fueron, entre otros, Lorenzo Miranda, Totó la Momposina, Batata y los Gaiteros de San Jacinto del Atlántico; Leonor Gonzales Mina, Madolia de Diego y Esteban Cabezas de la región del Pacífico.

Lo que mucha gente no sabe o no reconoce, dada la folclorización de las mismas, sobre estas danzas coreográficas es que fueron, en sí mismas, un medio a través del cual Delia Zapata Olivella dio a conocer las *formas de vida locales* de los grupos subalternos en el ámbito nacional e internacional. Teóricamente, ella cambió la concepción de cultura definida como un estado de

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Zapata, D. (1962). La cumbia, síntesis musical de la nación colombiana. Revista Colombiana de Folklore, segunda época, (7).
- Zapata, D. (1964a). Lo folklórico y lo popular. Páginas de Cultura. IPC. Cali.
- Zapata, D. (1964b). Danza y Folklor. Páginas de Cultura. IPC. Cali.
- Zapata, D. (1965a). Las razas que dan origen al folklore colombiano. Páginas de Cultura. IPC. Cali.
- Entrevista a Delia Zapata Olivella (1965b). Las Danzas Negras en Colombia. Páginas de Cultura. IPC. Cali.
- Zapata, D. (1967a). Ballet o Danzas Modernas. Páginas de Cultura. IPC. Cali.
- Zapata, D. (1967b). An Introduction to the Folk Dances of Colombia. Ethnomusicology, 11 (1).
- Zapata, D. (1970). El bullerengue. Colombia Ilustrada, (2), 189-210.
- Zapata, (1985). Introducción. In: Zapata O. Delia and Massa Z, Edilma: Manual de Danzas de la Costa Pacífica de Colombia. Colegio Máximo de las Academias Colombianas. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Fundacion Joaquin Piñeros Corpas. Junta Nacional de Folclor.
- Zapata Olivella, Delia (2002). “Crónica de una vida para la danza.” En: Encuentros de la Diversidad. Memorias ciclos de conferencias. Tomo I. (Bogotá: Imprenta Nacional, Ministerio de Cultura. 86- 116.

Fuentes secundarias

- ARBOLEDA Q., Santiago, (2010). “El mestizaje Radical de Manuel Zapata Olivella: raza, etnia y ciudadanía.” En ROSERO-LABBE, Claudia, LAO-MONTES, Agustín and Rodríguez, Cesar (ed) Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- BOGUES, Anthony (2003). Black heretics, black prophets. Radical political intellectuals. Routledge. London.
- Camacho, Juana. (2004). “Silencios elocuentes, voces emergentes: reseña bibliográfica de los estudios sobre la mujer afrocolombiana”. En: Mauricio Pardo, Claudia Mosquera y María Clemencia Ramírez (eds.), Panorámica afrocolombiana. Estudios sociales en el Pacífico. pp. 167-212. Bogotá: ICANH-Universidad Nacional de Colombia.
- DELGADILLO, m. Javier A. (2012). A la maestra Delia Zapata Olivella. Revista de Ciencias sociales, Comunicación, cultura y Política. Vol. 2.
- ESSED, Philomena y GOLDBERG, T. Goldberg, (2002). Race Critical Theories. Blackwell. Massachusetts, USA.
- FANON, Frantz ([1963] 2004). The wretched of the earth. Grove Press. NY.
- FARRED, Grant, (2003). What's Name. Black vernacular intellectuals. University of Minnesota Press.

- FRIEDEMANN, Nina S. de (1984). Estudios de negros en la antropología colombiana: presencia e invisibilidad. En Nina S. de Friedemann y Jaime Arocha (editores), Un siglo de investigación social. Bogotá, Etno, pp. 507-572.
- ISLAS, Hilda, (2001). Introducción. En: Hilda Islas (Compiladora). De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- MIÑANA, B. C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. Contratiempo, (11), 36-49
- ORTEGA, Francisco (2001). Delia Zapata Olivella. Colombia: dancer, choreographer, educator. En: Cynthia M. Tompkins y David W. Foster (Edit), Notables twenieth.century Latin American Women: a biographical dictionary. Greenwood, US.
- PISANO, Pietro, (2013). Liderazgo político negro en Colombia 1947-1964. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencia Humanas. Departamento de Historia. Bogotá.
- ULLOA S. Alejandro (2003). El baile, Un lenguaje del cuerpo. Colección de autores vallecaucanos Premio Jorge Isaacs. Modalidad ensayo. Segunda edición. Cali
- WADE, Peter (1993). Blackness and race Mixture. The dynamic of racial identity in Colombia. The Johns Hopkins University Press.
- ZAPATA-CORTES, D. C. (2009). Entre danzas, tambores y rezos: somos colombianos. Representaciones de lo negro en la obra folclórica de Delia y Manuel Zapata Olivella. Monografía de grado en historia. Universidad de Los Andes.
- ZAPATA-CORTÉS, D. C. (2010). Mestizaje nacional: una historia ‘negra’ por contar. Memoria y Sociedad, 14 (29), 91-105.
- VALDERRAMA, R., Carlos A. (2013). Folklore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano. Revista CS. ICESI.
- VALDERRAMA, R., Carlos A. (2014). Black politics of folklore. Expanding the sites and forms of politics in Colombia. Tesis de Maestría en Sociología. University of Massachusetts, Amherst.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel (1985). Presentación. In: Zapata O. Delia and Massa Z, Edilma: Manual de Danzas de la Costa Pacífica de Colombia. Colegio Máximo de las Academias Colombianas. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas. Junta Nacional de Folclor.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel (1997). La negredumbre en García Márquez (ponencia [PDF]). XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: Cien años de soledad, Treinta Años Después. Bogotá: Universidad Nacional.

1 Entrevista a Edelmira Zapata, 2015.
2 Entrevista a Edelmira Zapata, 2015.

¿Qué se entiende por “patrimonio”?

“...En el archivo no se recoge tanto lo que es importante para los hombres en la ‘realidad’ (pues nadie sabe qué es importante para los hombres) sino que en él sólo se recoge, más bien, aquello que es importante para el propio archivo”.
Boris Groys (Bajo sospecha, 2008)

Por Alberto Carlos Romero Moscoso*

RESUMEN

Las preguntas por la historia, por la cultura y por el patrimonio, se confunden; son además preguntas en las que, sabemos bien, lo realmente interesante no está en aventurar una respuesta. Como en casi todas las preguntas que hoy resultan atractivas, el placer está en su formulación.

En el siguiente texto se formula una pregunta sobre la noción de patrimonio (yerna tarea, -la de la pregunta, claro-). Pero en consideración a que aún quedan, por fortuna, espacios que permiten excusarse en una pregunta para proponer un diálogo y una evaluación de algunas ideas del mundo, la pregunta que se propone no intenta consolidar una respuesta y menos levantar o actualizar un significado; intenta un diálogo de la noción de patrimonio, con algunas que articulan reflexiones sobre nuestra condición humana.

Palabras claves: Cultura, patrimonio, definición, historia.

HOMBRES CULTIVADOS

A la luz de los grandes proyectos civilizatorios de todo tipo, que tuvieron lugar en el largo periodo que se extiende desde la consolidación del poder colonial administrado por la península ibérica, a finales del siglo XVII, y la instauración de los procesos de intercambio que habrían de concluir en la convención sobre las estructuraciones del capitalismo, como el horizonte económico y político del mundo occidental, que algunos dan en llamar modernidad y que otros rempazan por la idea de colonialidad¹

1. El grupo modernidad/colonialidad, que se ha nutrido de la filosofía, los estudios culturales, el marxismo y los estudios de género particularmente y cuyos miembros Walter Mignolo, Arturo Escobar, Enrique

y, en consideración también al surgimiento y continuación de las maneras que se extendieron como consecuencia de la ilustración y determinaron las formas a partir de las cuales el mundo podía ser estudiado y comprendido; se hizo posible que el conocimiento y las convenciones a partir de las cuales este podía ser evidenciado determinara a su vez ciertos límites, órdenes y jerarquías para su consolidación.

La particularización y especialización del conocimiento se evidencia de manera clara en la constitución de las tradiciones disciplinares y

Dussel, Anibal Quijano y Santiago Castro-Gómez han consolidado un importante lugar de pensamiento y reflexión, consolidó lo que se conoce como perspectiva decolonial, en la que la idea de modernidad se sustituye por la de colonialidad en tanto lógica cultural del colonialismo. Ha trabajado además, el grupo, tres categorías de colonialidad: del ser, del saber y del poder.

ABSTRACT

The questions for the history, culture and heritage, confused; They are also questions that we know well, what is really interesting is not venture an answer.

This text make a question on the notion of heritage (barren task, -the question, clear-) but considering that it seems that there are still, fortunately, excusing spaces that allow a question to propose a dialogue and an assessment of some ideas of the world; the question does not propose attempt to consolidate a response and less lift or update a meaning; try a dialogue of the notion of heritage, with some articulate reflections on the human condition.

Key words: Culture, heritage, definition, history.

epistemológicas que concluyeron en la fundación de las disciplinas y la consolidación de los paradigmas².

De manera que, los productos del conocimiento humano o el resultado de la práctica y experiencia de un territorio y unas acciones, tienen desde entonces diferentes características y ocupan en consecuencia lugares distintos en relación a la importancia que se ha considerado puedan tener para el desarrollo de los seres humanos y de las comunidades y colectividades que los agrupan, una parte importante de estos productos corresponde con algo que se ha determinado en designar como cultura.

2. El muy conocido ensayo de Thomas Khun, La estructura de las revoluciones científicas, aún es referente fundamental para entender la consolidación e institucionalización de las estructuras de conocimiento en el mundo occidental.



Los objetos expuestos en los museos, hacen “parte de un gran aparato de autenticación y homogenización”, que ha definido tradicionalmente la idea de “patrimonio”.

Una noción de "cultura", vinculada a la de "resistencia", ya no la asocia con lo hegemónico, sino con la consideración más amplia de *hibridación cultural*.



Si bien, "el significado de la palabra *cultura* puede ser tan amplio o tan estrecho que cuesta creer en su utilidad", dice Terry Eagleton (2001, 55), para iniciar la presentación de lo que él considera una noción en crisis. La idea de cultura³, como bien sabemos, que había emergido para diferenciar los productos resultado de la mano divina, de aquellos fruto del trabajo humano, proceso en el que consintieron los primeros como parte del universo natural y los segundos evidencia del universo cultural, se transformó en el contexto social que se mencionó arriba y los procesos civilizatorios condujeron a convertir en sinónimos las ideas de cultura y civilización, por esa vía lamentablemente las nociones de incivilizado e inculto también cumplieron el mismo propósito e inculto y salvaje se erigieron como los descriptores de las maneras y sujetos de los territorios que se habían doblegado por la fuerza o por el engaño.

Lo cultural en consecuencia se tornó la manera de habitar, de comprender el mundo y practicarlo, que desde los territorios hegemónicos -que insistieron durante años en

extender sus dominios coloniales- se imponía a las tierras recién comprendidas para los dueños del poder político, quienes por el camino de la posesión doblegaban en todo sentido a aquellos que las habitaban y habían en estas levantado sus órdenes y estructuras de relación y comprensión del mundo.

La cultura era una condición de los sujetos, de los territorios centrales que no solo los hacía civilizados, sino que les permitía al mismo tiempo imponer sus maneras de comprensión del mundo.

Luego, sabemos, se accedió a conversaciones más escaladas y las preguntas no se hicieron ya sobre lo estructural sino sobre eventualidades de unos argumentos ya establecidos y aceptados. La idea de cultura no se discutió y por el contrario aparecieron reflexiones sobre sus grados o sobre maneras de comprenderla e interpretarla. Alta y baja cultura, no discutían ya sobre la noción, sino justamente sobre la diferencia en las maneras de advertirla y ajustarla; el asunto comprendía entonces, los dispositivos, las estructuras y los miembros de cada una de las distinciones o aquellos que se vinculaban en términos de la consolidación, por ejemplo, de una noción de cultura que se da como consecuencia

de la *hibridación*⁴.

La idea de cultura se instauró en consecuencia como uno de los valores fundadores de la modernidad y como uno de los conceptos que hicieron posible el levantamiento de las doctrinas de unos estados naciones que vieron como posibilidad para su futuro la expansión y colonización de territorios y sujetos. Se consideró en consecuencia que la cultura se portaba y con esta se doblegaban los salvajes de los territorios extra metropolitanos.

De alguna manera, la cultura antecedió a los sujetos de ciertos colectivos humanos establecidos en las naciones de la Europa Occidental; había quienes nacían cultos (obvio), otros que luego de trabajo y disciplina alcanzaban la cultura y también estaba el grupo de aquellos que hacían inmensos sacrificios para acceder a ella; el proceso de *blanqueamiento* que describe Santiago Castro Gómez en: *La hibris del punto cero*, puede ser un ejemplo legítimo, lo cierto es que por cualquier vía lograban al mismo tiempo señalar la descomunal valía

⁴ En: *Culturas híbridas* (Ediciones Paidós, Avellaneda, 2001) Néstor García Canclini, abre el amplio horizonte sobre la discusión actual con respecto a una idea de cultura que toma distancia de los lugares tradicionales y advierte sobre los múltiples referentes y procesos de configuración de la cultura como cruce de caminos de tradiciones y maneras dispares de habitar en el mundo.

de este escenario y lo precario de su contexto de partida. A la cultura se llegaba, la cultura se alcanzaba.

No eran particularmente cultos los hombres que abandonaron los territorios tras la búsqueda de riquezas (será mejor decir, no poseían una cultura particularmente interesante) aun así lo poco que llevaban consigo está representado en su cultura, que algunos claro, tampoco intuían siquiera que poseían o que fuera algo que se pudiera poseer de manera alguna, era más bien, como ya se dijo, su forma de entender el mundo y de actuar en él. No era un misterio, ni algo por lo que hubiera sido necesario algún tipo de sacrificio y estaba constituida, bien podemos decir, por la lengua, las costumbres y las creencias; al respecto por ejemplo, la filosofía y en particular la teoría contractualista diría, era su *estado de naturaleza*. No obstante, enfrentados a nuevas condiciones de existir, estas adquirieron sentido en tanto constructoras de subjetividades y determinantes de identidad.

Solo hasta tarde el siglo XX volvió a pensarse críticamente sobre la idea de cultura y empezaron a levantarse discursos que reivindicaban como culturales desde prácticas de carácter antropológico asociadas las tradiciones, hasta voluntades políticas que demarcaban acciones y manifestaciones de comunidades. Así las cosas, una noción de cultura que se puede vincular a la de

La cultura era una condición de los sujetos, de los territorios centrales que no solo los hacía civilizados, sino que también imponía sus maneras de comprensión del mundo.

Sólo hasta tarde el siglo XX volvió a pensar críticamente la idea de cultura, reivindicando como tal las prácticas tradicionales de las comunidades.



resistencia cerró el siglo pasado. En esta lo cultural ya no se asociaba necesariamente a lo hegemónico sino, por el contrario, aparecía como una consideración más amplia, la *hibridación cultural* se instaura como el paradigma de una posibilidad de cultura que se marginaba de la diferenciación y la elite y se aproximaba a lo transversal; deslocalizada, la cultura, se construye como consecuencia de múltiples esfuerzos.

Una idea de patrimonio que implica proteger comunidades y colectividades que estan en los márgenes del mundo civilizado.

Es por tanto claro que las colectividades del mundo occidental han desarrollado históricamente maneras para comprender algunas veces, o para doblegar, algunas otras, el mundo que las rodea y la idea de cultura ejerció como fundamental a esta tarea.

En el mismo sentido, el mundo moderno levantó la estructura de lo que posteriormente serían los espacios, los dispositivos y los discursos, que protegerían el conocimiento que se había instaurado como privilegiado; que era básicamente aquel que resultaba de los procesos de pensamiento posteriores a la división de la teología, la filosofía, el arte y la ciencia, como instancias particulares de pensamiento y como herramientas particulares para la comprensión del mundo. Es decir, una vez occidente admite que filosofía y ciencia responden a condiciones y en consecuencia son ejercicios epistemológicos distintos y, la teología y arte son formas distintas de anunciar la verdad, comienza un muy fuerte trabajo de fraccionamiento, diferenciación y particularización del conocimiento, que deviene en excusa también para pensar la idea de cultura

CUARTOS DE MARAVILLAS

Por otra parte, los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas⁵

5. Sobresalen el cuarto de maravillas del

que antecedieron a los museos etnográficos, fueron los primeros espacios en los que se intentaron preservar artefactos de toda índole que, extraídos de los territorios ocupados, o bien se creyeron de algún valor o bien se intuyó que tenían el poder de explicar el mundo que venía de ocuparse y doblegarse.

Empezaron, por tanto, a llegar de los territorios de ultramar toda suerte de objetos, útiles, herramientas y artefactos que se pretendieron interpretar y luego ordenar, en principio simplemente como curiosidades de un mundo desconocido y luego comparativamente a las funciones, servicios y disposiciones de los existentes en el mundo de referencia, que por tanto dotaban a los artefactos recién llegados de cierto alcance de novedad y hasta de algún sentido mágico; valga decir que justamente eso era lo que se esperaba, que fueran distintos a los del entorno de uso y contexto.

Así las cosas, algunos espacios de quienes tenían interés por la novedad encontraron la herramienta para alimentar sus deseos en la multiplicidad de artefactos que arribaban al mundo de la cultura en las bodegas de los mercantes.

Animales vivos y disecados, plantas de toda índole y artefactos producidos por la mano del hombre hicieron fila ante los álbumes de los naturalistas y nuevos expertos en objetos venidos de otros mundos. Se clasificó y se jerarquizó por primera vez la producción de los objetos que para el mundo hegemónico eran primordialmente una curiosidad y por tanto los valores sociales estructurales o simbólicos perdieron su sentido y despojados aterrizaron en las repisas y vitrinas de las residencias de los poderosos, para que luego, cargados de polvo y de explicaciones fueran consolidadas, a su alrededor, las colecciones de los museos etnográficos.

Los museos etnográficos vieron también un desarrollo importante y sufrieron también su especialización, logrando mantener su vigencia e importancia; si bien las categorías que permiten su existencia están

francamente en discusión. El museo del muelle *Branly*⁶ es quizá el último de los grandes escenarios que se han dispuesto a la mirada comprensiva del mundo desde el centro.

Fuera de la astucia metropolitana, los objetos tenían en el mejor de los casos un valor anecdótico, eran salvaguardados por el aparato conservador de los establecimientos culturales y cobijados por la manta de sabiduría de los escenarios museales, que entraban a ser parte de la cultura; es decir, los objetos, como las personas, iban escalando en una estructura simbólica y evaluativa, de carácter abstracto, que les permitía modificar su estatus, sentido y función, al tiempo que se iban convirtiendo en soñados discursos culturales, que alcanzaban el rango para ser *objeto* de interpretaciones y valoraciones.

De alguna manera el mundo occidental encontró la forma de ir lentamente ordenando un entorno material propio, que fuera capaz de abastecer sus necesidades pero además que cumpliera con la no menor tarea de ser referencia de producciones artefactuales venidas de territorios salvajes.

Ya expuestos en los museos vasijas, mantas, estatuillas, vasos, instrumentos musicales, entre muchos otros, se desempolvaban y dispusieron para la mirada de los espectadores, que los entendían como aquello que por fortuna y fuerza había sido rescatado de comunidades, que difícilmente comprendían su verdadero valor y significado.

En la puesta en escena de las piezas se mencionaba a las comunidades de las que procedían, pero este no era más que una referencia anecdótica que se divulgaba, de importancia similar al tamaño, el material o el color; los objetos hicieron desde entonces parte de un gran aparato de autenticación y homogenización, en el que era merced a la tarea impuesta por quienes conservaron el poder colonial que se levantaba y consolidaba la idea de cultura y esta, sin duda, estaba determinada por la influencia y rela-

6. La colección principal del Museo gira en torno a las culturas de África, Oceanía, Asia y América se puede visitar en: <http://www.quaibrany.fr>

ción con una sola forma de habitar el mundo: la de habitantes de la Europa colonial que subsidió con mares de plata la evangelización, la culminación del mercantilismo, la consolidación hegemónica y la transculturación, entre otras aventuras y pequeñeces. La idea de patrimonio no está lejos en su sentido más tradicional de este tipo de disposiciones y tareas. Es decir, se instaura en el mundo occidental a partir principalmente de las dos ideas presentadas arriba. El patrimonio da cuenta, en principio, de una colección de objetos y artefactos que luego de ser descontextualizados, se han cargado de explicaciones, presentaciones e interpretaciones de su sentido y valor, consolidado bajo algo que se entiende como cultura y además señalan la diferencia de las maneras de habitar el mundo, privilegiando aquella en la que el objeto es interpretado.

La idea de patrimonio pronto se constituyó en la noción según la cual se hizo necesario proteger ciertas producciones materiales de comunidades y colectividades que estaban en los márgenes del mundo civilizado. Incapaces de dar protección debida a sus productos, estos debían ser extraídos de sus contextos de uso y práctica y llevados a la *máquina de interpretación*, como la entiende James Clifford.

El mismo proyecto se aplicó a los objetos utilitarios de comunidades vivas localizadas en el horizonte de influencia imperante o al inventario material de civilizaciones no occidentales que fueron saqueadas de manera atroz por los ejércitos imperiales y sus particulares compañías de pillaje y transporte de mercaderías. Las iluminadas capitales europeas se hicieron, en consideración, a magníficas colecciones de objetos que adornaban sus plazas y jardines (desde obeliscos egipcios, hasta frontispicios griegos) o llenaban los depósitos de sus museos.

No obstante, en la segunda mitad del siglo XX al iniciarse con juicio la discusión sobre la idea de cultura y como consecuencia de esta, la idea de patrimonio se amplía de manera generosa y comienza a considerarse, por ejemplo, la producción inmaterial como importante constituyente de la idea que cada comunidad tiene de sí misma, por tanto, como



fundamental para la interpretación y comprensión de su sentido y manera de habitar y comprender el mundo.

Los vestigios, el entorno material y las prácticas sociales se impusieron como el lugar desde el cual debería intentarse comprender a las comunidades, ya no fue posible abordarlas desde alguna de estas consideraciones autónomamente, el proyecto comunitario no era el resultante de la práctica de uno solo de estos niveles simbólicos, era más bien el resultado de la modulación en tiempo y espacio de varios. Claramente la cultura no estaba determinada a ciertos contextos y personas, por el contrario emergía por doquier en donde los

colectivos desarrollaban su vida y las evidencias de las prácticas culturales no eran solo los objetos y artefactos que las mediaban, sino la pluralidad de acciones, los distintos estímulos, los variados *dispositivos*, en el sentido de Giorgio Agamben, además de los repertorios formales que las estructuraban.

No es que la idea de rescatar, cuidar, ordenar e interpretar la producción simbólica y la forma de habitar el mundo de las comunidades que entraron en contacto con los navegantes que salieron en barco de la edad media y fueron rodeando los continentes y entrando a caballo y espada doblegando la naturaleza y

La producción inmaterial es un importante constituyente de la idea que cada comunidad tiene de sí misma, por tanto, es fundamental para la interpretación y comprensión de su sentido y manera de habitar y comprender el mundo.



Jorge Ibarra

El mundo aborígen, sus mitos y leyendas, vuelve redivivo a la escena del siglo XXI cuando se examinan los hitos fundamentales de la existencia. Ellos están ahí, vigilando desde el pasado. Mujer Huitoto. Amazonas, 2014.

llenando las bodegas de mercancías de toda índole, no haya tenido un carácter o sentido político. Fue por su puesto, antes que nada, una acción política.

Sus consecuencias también lo fueron. El cuerpo de objetos extraídos de su entorno y puestos, como se dijo, a disposición de la mirada ingenua -de la sociedad de un mundo que se transformaba en tanto las fronteras de los estados se extendían y sus posesiones alcanzaban a llegar hasta los territorios que lejos del alcance de la razón, devenían en las fronteras mágicas de un territorio que no se comprendía- se instaura como evidencia y herramienta política para la conformación de los discursos y la consolidación de la estructura de poder que sería el modelo para los tres siglos por venir.

Una vez instaurados y normalizados los escenarios del poder y las relaciones que lo mediaban, los objetos y artefactos preservados constataron los principios de dominación de unas maneras de habitar y comprender que se impusieron sobre otras. La modernidad así entendida determinó las estructuras e instituciones que deberían continuar la tarea, se ha mencionado ya el encargo que se dejó al museo, y por la misma vía está el que se propuso a las instituciones.

Primero la academia, por vía de las universidades y luego las instituciones se encargaron de continuar las estrategias de fortalecimiento de las colecciones y de selección y especialización en temas, intereses o materias. La consolidación de los programas de Antropología y Sociología en las facultades, permitió que se refinaran las herramientas de análisis e interpretación y al mismo tiempo se organizó una comunidad de expertos, que tenían por tarea asegurar la preservación y estrategias de divulgación de los discursos, así como sus horizontes y continuidad.

Los objetos y artefactos fueron

El patrimonio, podríamos acordar, es aquello que cumple las características de determinadas para la comprensión de una comunidad.

lenta, pero insistentemente, determinando no solo el espacio físico en el que se iban a disponer las colecciones sino las nociones a partir de las cuales serían comprendidos. La idea de patrimonio se erige entonces como la condición para la identificación de los mencionados objetos, pero también como su característica fundamental. De manera categórica estos objetos serían considerados como patrimonio.

Llenas las estanterías de los museos, ahora hiper-especializados, como todo el mundo del conocimiento y no obstante ser aún posible encontrar variaciones sobre los artefactos, estos comenzaron a hacerse insuficientes para determinar el lugar de lo cultural (en el sentido de lo que se dijo antes) era claro que la idea de cultura no se contenía en manera alguna en el artefacto. De forma que, aquello que se encontraban en el espacio de las dinámicas sociales y las determinaba y mediaba de alguna forma, adquirió una importancia mayor y se erigió también como patrimonial

La oralidad y todas sus formas, así como toda suerte de inmaterialidades incluida desde la cocción de alimentos, hasta las prácticas religiosas, pudieron acceder al universo de lo preservable; acordado quedó que los dominios de lo patrimonial debían extenderse al mundo inmaterial y este debería en consideración ser también

interpretado y explicado.

Como gran parte de los avances de esta sociedad occidental en la que vivimos, la idea de ampliar el universo de lo patrimonial parecía ser una actitud generosa para aproximarse de manera más clara a las comunidades y sus manifestaciones, no obstante el resultado fue la dificultad para determinar aquello de la vida de la comunidad que debía ser protegido y que daba cuenta de su lugar y manera en la comprensión del mundo. Lejos estaban los días de los estudios que sobre los salvajes construyeron Bronislaw Malinowski y Claude Lévi-Strauss.

Vista la dificultad para determinar qué debería ser considerado como fundamental para el estudio de una comunidad y visto también que esto que se ha de determinar no debe necesariamente ser un artefacto, sino que bien puede ser una inmaterialidad, la tarea que se propone no es sencilla.

El patrimonio, podríamos acordar, es aquello que cumple las características de determinar las coordenadas para la comprensión de una comunidad. Lo mismo que podría decirse de la idea de Cultura. No parece pues entonces evidente decir algo distinto cuando se habla de patrimonio que cuando se habla de cultura.

Más bien, el día de hoy sería posible asumir la idea según la cual el patrimonio es la cultura misma o la cultura es ella toda patrimonio; ahora lo fundamental sería que el individuo, en su potencia, sea quien determine “a juntos”.

**Profesor universitario. Candidato a doctor en Estudios Sociales U.Externado de Colombia; Magister en Filosofía de la Universidad del Rosario, Especialista en Cultura Visual de la Universidad de Barcelona (España), Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y Licenciado en Artes de la Universidad de París (Francia).*

BIBLIOGRAFÍA

- Khun, Thomas S. (2010) *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, Terry. (2001) *La idea de Cultura*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Jay, Martin. (2003) *Campos de fuerza*. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- García Canclini, Néstor. (2001) *Culturas híbridas*. Avellaneda. Ediciones Paidós.
- Zielinsky, Siegfried. (2012) *Arqueología de los medios*. Bogotá. Editorial Universidad de los Andes.

► El maestro Héctor Sánchez, vinculado al IPC, mantiene en su referente auditivo la sonoridad de la afinación tradicional de la marimba, aspecto fundamental en la conservación de las músicas del Pacífico colombiano.

Patrimonio cultural, economía naranja y nuevas tecnologías

"Podemos compartir expresiones que se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad".
(Patrimonio Cultural Inmaterial). UNESCO.

RESUMEN

El artículo parte del reconocimiento del Instituto Popular de Cultura como autoridad en materia de formación de artistas, producción de eventos y obras, así como en formación de públicos, todo ello como parte integral de la conformación del patrimonio cultural de los habitantes del suroccidente colombiano.

A renglón seguido se describe la misión del Instituto Popular de Cultura como agente dinamizador de patrimonio cultural, no sin antes explorar su significado a partir de la interrelación con varias disciplinas del conocimiento, con el propósito de establecer la manera como se produce la participación institucional en la cadena de valor cultural, para luego analizar las tendencias contemporáneas de la Economía Naranja frente al patrimonio cultural y la dimensión de la propuesta como una opción para el fortalecimiento, difusión y preservación del mismo.

Palabras claves: Patrimonio cultural, representaciones simbólicas, contenidos digitales, Economía Naranja.

ABSTRACT

The manuscript on the recognition of the Institute of Popular Culture as authority for training artists, event production and artworks, as well as training of public, as integral part of the formation of the cultural heritage of the people of southwestern Colombia.

Immediately afterwards the mission of the Institute of Popular Culture as a catalyst of cultural heritage is described, but not before exploring its meaning from interaction with various disciplines of knowledge, in order to establish how institutional participation occurs in cultural value chain, and then analyze contemporary trends Orange Economy against the cultural heritage and the dimension of the proposal as an option for strengthening, dissemination and preservation thereof.

Key words: Cultural heritage, symbolic representations, digital content, Orange Economy.

Por Aura López*

Coordinadora Académica del Instituto Popular de Cultura

INTRODUCCIÓN

Muchos senderos recorridos, numerosos lienzos matizados, incontables partituras perfiladas, un sinnúmero de trazos coreográficos, cientos de expresiones fotográficas y más de una puesta en escena, donde lo popular y lo tradicional se erigen como alternativas que admiten el surgimiento de talentos innegables con capacidad de desafiar lo banalmente despiadado de las sociedades actuales, dando paso a la expresión de una filosofía de vida basada en representaciones simbólicas que permiten revivir los valores culturales y las manifestaciones propias de la ciudad región en la que habitamos.

El propósito de esas expresiones artísticas se dirige a "rescatar, promover y atesorar" el patrimonio cultural, permeado en los últimos tiempos por los efectos devastadores de factores y fenómenos tales como la presencia de la sociedad red, el uso irrestricto de las tecnologías y un orden económico mundial capaz de convertir en mercancías las manifestaciones más representativas de las culturas regionales.

El arte vive, y revive... crea y recrea...; una mirada prospectiva a sesenta y nueve (69) años de leyenda viva, inmersa entre los viejos y derruidos muros que les han servido de guarida a miles de creadores y artistas vallecaucanos nos invita a contemplar,

escuchar y vislumbrar lo ético y lo estético de las creaciones artísticas que incitan a la meditación sobre lo que ha sido y será el papel del Instituto Popular de Cultura en el desarrollo de unas políticas públicas orientadas al enriquecimiento, preservación y conservación de la identidad cultural regional.

En el modelo económico neoliberal, producto del capitalismo de hoy, donde derechos sociales y culturales esenciales como la educación, la salud y los valores culturales han sido enmarcados como bienes y servicios transables en el mercado global (mercancía), la Institución y el estudio del arte popular y tradicional, como el ave fénix, se despoja de lo circunstancial y de lo trivial, para adentrarse en un universo creativo, vistoso y excepcionalmente deleitable a los sentidos y capaz de comunicar lo inimaginable.

Es en este contexto donde el Instituto Popular de Cultura propende por la interlocución dialógica de lo cultural e intercultural, lo que le permite coadyuvar en la reconstrucción de la sociedad civil, la construcción y deconstrucción del conocimiento cultural para acercarse, cada vez más, a la comprensión del ser humano (como individuo y como ser social) como parte activa de la sociedad; así pues, estas consideraciones permiten confrontar la necesidad de cimentación de lo artístico y popular como camino de paz, concomitante con la función social del arte.

El Instituto Popular de Cultura preserva, conserva y difunde el patrimonio cultural, a partir del análisis de su significado.

En palabras de Rojas Calderón: "Cada época y sociedad, de acuerdo con su contexto, desde el punto de vista cultural y antropológico, ha dado cuenta de la expresión y producción artística, que a su vez, ha llevado a no sólo manifestar en grandes obras individuales y colectivas, las inquietudes y preocupaciones fundamentales, sino que ha sido concreción y punto de partida para reflexionar y analizar los grandes problemas del ser humano a la largo de su historia". (Rojas Calderón, 2014, pág. 1)

Por lo descrito anteriormente, el manuscrito pretende identificar el papel del Instituto Popular de Cultura frente a la preservación, conservación y difusión del patrimonio cultural, a partir del análisis de su significado y su relación con diversas ciencias y disciplinas, así como identificar los retos prospectivos frente a las tendencias de la denominada economía naranja y las potencialidades que se asigna a la redes de internet como producción cultural.

METODOLOGÍA

Se trata de una revisión biblio-

gráfica que responde a las preguntas siguientes:

Qué es el patrimonio cultural, cómo se conforma, cuáles son sus enfoques desde diferentes ciencias y/o disciplinas.Cuál es el papel de la Institución en la preservación, conformación y difusión del patrimonio. Qué es la economía naranja y sus interrelaciones con el contexto global. Cuáles son los posibles efectos de las tendencias económicas (economía naranja) en el objeto de estudio (patrimonio cultural). Así, entonces, más que tratar de resolver los interrogantes se plantean tópicos de discusión que pueden representar sublíneas de investigación alrededor del objeto central de estudio: el patrimonio cultural de los vallecaucanos y el papel del Instituto Popular de Cultura.

DESCRIPCIÓN

El Instituto Popular de Cultura y su misión de preservación del patrimonio cultural

Existe abundante literatura sobre el tema, inclusive propuestas contradictorias; ya se ha hablado suficientemente en torno a la figura del patrimonio. No obstante, esta es y será una discusión abierta e importante para cada periodo de la historia de la humanidad; así pues, tomaremos como referente la etimología de la palabra patrimonio que deviene del latín patri (padre o protector) y onium (recibido), dos acepciones que implicaron en su momento una tradición de orden religioso con connotaciones económicas, es decir que los hijos recibían en legado o herencia, bienes y costumbres, así como réditos de orden religioso vinculantes en su actuar. En este sentido, el patrimonio guarda estrecha relación con el tiempo, el modus vivendi, así como el compromiso de mantener o retener algo, tangible o intangible, de generación en generación.

Por otra parte y según define la UNESCO "...El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo,

usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional" (UNESCO, 2016, pág. 1), reconociendo que este fenómeno es un componente integrador, basado en la comunidad y que, a su vez, representa a la misma.

Estas acepciones, aunque sencillas, permiten establecer una serie de interrelaciones propias de la razón de ser del patrimonio cultural, se citan algunas de ellas:

Desde la antropología cultural, se estudian las expresiones culturales producidas por las sociedades humanas. La filosofía "desde una óptica crítica evalúa la evolución del histórico del patrimonio y su conservación" (Briceño Porras, 2012, pág. 2). La sociología estudia la cotidianidad y la forma como ésta se transforma dependiendo de agentes internos y

Desde la economía, se ha despertado el interés por el patrimonio cultural, como un concepto capaz de generar réditos por su comercialización.

externos. A la biología le corresponde el estudio de la colonización de "múltiples organismos vivos que, una vez establecidos en espacio y tiempo constituirán, sin duda, un ecosistema adaptado y característico al objeto cultural y su composición material específica (orgánica, inorgánica o ambas), además del estudio de los materiales de origen biológico que forman parte del Patrimonio Cultural; del biodeterioro del Patrimonio Cultural en los distintos tipos de organismos biológicos; evaluación de tratamientos biocidas para el control de los organismos biodeteriorantes; y tratamientos de desinsectación de bienes muebles."

(Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2016).

El concepto de ecología humana, para Boff (2000), citado por Senkowsky, en Metabolismo cultural como estrategia para preservar la identidad cultural y ecológica, (Pág. 16) "La ecología no tiene que ver solo con la naturaleza (ecología natural) sino principalmente con la sociedad, con la cultura (ecología humana, social etc). En una visión ecológica todo lo que existe, preexiste, todo lo que coexiste, preexiste, en consecuencia todo lo que coexiste preexiste y subsiste en el entramado infinito de relaciones." (Gattino, 2013, pág. 2)

El Derecho tiene la misión de establecer los mecanismos legales y constitucionales que permitan "asegurar el disfrute de la cultura y de sus componentes en condiciones de igualdad, dignidad humana y no discriminación. Son derechos relativos a cuestiones como la lengua; la producción cultural y artística; la participación en la cultura; el patrimonio cultural (o riqueza colectiva); los derechos de autor; las minorías y el acceso a la cultura, entre otros." (Comisión Interamericana de Derechos Humanos - Asamblea de la ONU, 1966, pág. 7).

La historia, por su parte, reconoce los diferentes hitos de objetos, costumbres, acciones, fiestas, carnavales y demás expresiones de patrimonio cultural tangible e intangible; reconoce los diferentes componentes que se conjugan para construir identidad de una región y como esta evoluciona con agentes externos cercanos o globales.

Desde la economía, y las grandes transformaciones surgidas en los procesos de financiación internacional, la presencia de medios masivos de comunicación y de internet ha despertado el interés por el arte, la cultura, el patrimonio cultural material e inmaterial, tangible e intangible como producto y como concepto capaz de generar réditos por su comercialización, producción y demás actividades vinculadas con los componentes de la "cadena de valor cultural".

El concepto de lo ético, lo estético y lo axiológico presenta una doble connotación; en primer lugar la relación de los componentes de patrimonio cultural con la sociedad, su influencia en el medio y, en segundo



lugar, la relación con la naturaleza específicamente en los códigos de comunicación y de representaciones simbólicas con los hábitos de respeto por el hábitat, tan cuestionado en los últimos años.

Así las cosas, la interacción del Instituto Popular de Cultura IPC como agente dinamizador de la conservación, recopilación y difusión del Patrimonio Cultural de los habitantes del Sur Occidente Colombiano, ofrece códigos de comunicación que desde sus diferentes escuelas está en capacidad de potenciar, generando constructos mentales orientados al arraigo cultural, a la conservación de los valores culturales, pero ante todo a la diseminación de representaciones simbólicas capaces de generar convivencia pacífica desde los juegos y las artes.

Ahora, el Instituto Popular de Cultura cumple en este 2016 sesenta y nueve años en una constante dedicación a la conservación, recopilación y difusión del patrimonio cultural inmaterial de la región; a manera de ejemplo se muestran los siguientes:

Por medio de la investigación, la enseñanza y la producción artística en sus diferentes escuelas, como se evidencia en el texto de Octavio Marulanda denominado "Primeros comentarios a la excursión de inves-

tigación folclórica realizada a la región de Guapi - (Cauca)", escrito en 1964.

Uno de los apartados de dicho texto dice... "En dicha mesa redonda se dejó claramente establecida la necesidad de rescatar el folklore nacional, casi en plan de emergencia, antes de que desaparecieran de forma definitiva algunas de sus expresiones, cuya extinción es inminente". Ya desde 1964 se encuentra una clara vocación de preservación del folklore en la institución, meta que, pese a las dificultades, se mantiene viva en sus escuelas; por ejemplo, las músicas del Pacífico colombiano se mantienen vivas desde cátedras como "conjunto de marimbas", dirigida por el maestro Héctor Sánchez, oriundo de Guapi y formado con personajes como el maestro Silvino Mina.

Sánchez es también constructor de marimbas, con la particularidad de tener en su referente auditivo la sonoridad de la afinación tradicional de la marimba, aspecto fundamental en la conservación de las músicas de esta agrupación, toda vez que poco a poco, en razón de procesos de popularización, de comercialización y globalización, el contexto sonoro comienza a desplazarse, en las nue-

vas generaciones de músicos de la costa pacífica colombiana, hacia una afinación del instrumento dentro de los parámetros de la escuela musical estándar occidental.

En igual forma, y desde la Escuela de Danzas, cada vez que su grupo representativo Colombia Folclórica sale al escenario a mostrar la majestuosidad de "Mano e' Currulao", se hincha el corazón de quienes se deleitan con esta puesta en escena, una prueba más del trabajo y la pasión por la conservación y evocación de lo tradicional, objeto de estudio de la escuela de danzas, toda vez que "el currulao es la danza patrón de las comunidades afrocolombianas del litoral Pacífico, donde se presentan características que sintetizan las herencias africanas de los esclavizados traídos en la época colonial para las labores de minería adelantadas en las cuencas de los ríos del occidente del territorio. En la ejecución del currulao es posible aún observar características propias de un rito sacramental impregnado de fuerza ancestral y de contenido mágico". (Ministerio de Educación Nacional - Colombia Aprende)

Tal como lo describe el Instituto en uno de sus escritos: "En una deliciosa melodía proveniente de la combinación musical entre marimbas de

La puesta en escena de Mano e' Currulao, del Instituto Popular de Cultura, conserva y difunde la danza madre del Pacífico Sur colombiano.

chonta (balafones), cununos (hembra y macho) bombos (tambores de cuero de ovejo), guasá (cilindro de madera balsa con semillas secas), y la arrulladora voz de las cantaoras negras que traen a la memoria el sonido de las olas del mar, las parejas danzan entre recios y suaves vaivenes identificando un coqueteo sutil que da paso a la composición coreográfica que incita al público al deleite de la música, el baile y porque no decirlo a agitar el pañuelo blanco de la paz”.

Una mirada retrospectiva a lo que hoy representa la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura, evidencia todo un legado de piezas artísticas, bidimensionales y tridimensionales, entre las que se destacan la pintura, la escultura, la serigrafía, el grabado, la fotografía y la cerámica. A través de la actual Exposición Colectiva Semilla Herencia y Color, en palabras del Maestro Anthony Echeverry, el Instituto ha presentado a los vallecaucanos una exposición histórica retrospectiva, que vincula las diferentes artes plásticas de 57 artistas docentes, egresados e invitados; quienes han recorrido por estos días el domo de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, dan cuenta de un legado impregnado de belleza, ética y estética, que incita a recobrar y mantener el arte como expresión de creatividad y reflexión.

Por lo emblemático de su tradición, no podría dejar de considerar la cerámica, como uno de los componentes de formación del Instituto, toda vez que nuestros aborígenes por muchos siglos moldearon diferentes piezas en barro, como materia prima no solo para la producción de vasijas y adobes sino para elaborar creaciones identitarias de cada época.

Para Arce, citado por Artesanías de Colombia, si hablamos de la cerámica indígena, ésta es “elaborada por las comunidades indígenas que han heredado saberes, tradiciones y técnicas a partir de legados de miles de años, e incluso, desde antes de la conquista española se tiene el conocimiento de yacimientos arqueológicos en los que se encontró cerámica de hace 2 mil y 3 mil años antes de Cristo” (Arce, 2016, pág. 1). El autor también reflexiona sobre la necesidad de ver la cerámica no solo desde la óptica de producción, mercado o

producto, toda vez que este tipo de piezas tradicionales deben ser vista como un todo por “la grandeza de su esencia y la pasión de sus creadores, quienes con sus manos moldean valiosas piezas de cerámica llenas de historia, tradición y amor por lo que somos: Colombianos”.

Por lo descrito anteriormente, la Escuela de Artes Plásticas, a través de diversas técnicas encarna lo popular y lo tradicional como construcción patrimonial que permite preservar una serie de manifestaciones artísticas ancestrales que en la historia precolumbina local se reconocen desde el arte rupestre, pictórico y petroglifo o talla en roca, que sobrevivieron al contacto indo-europeo y que permanecen en la memoria de las actuales generaciones.

No podría hablarse del Instituto Popular de Cultura como construcción y preservación de patrimonio cultural sin hablar de su Escuela de Teatro; uno de los postulados sobre los cuales subyace el proyecto educativo institucional PEI, retomado por la Escuela, enuncia que: “El IPC nació con un destino: el enseñar que a una civilización industrial, comercial, financiera y deshumanizada, solo le podemos oponer como corrección colectiva, un conjunto de sistemas significativos, al que denominamos arte. Hacer es la mejor forma de construir sociedad” (Instituto Popular de Cultura, 2014, pág. 22). Para ello la Escuela orienta su formación al teatro popular; como parte integral de las artes escénicas, corresponde a una manifestación cultural de origen ritual y lúdico, que permite enriquecer esquemas de comunicación oral y gestual para representar lo real y lo imaginario en contextos y escenarios variados, lo que ha permitido constituir un valioso recurso para rescatar la identidad cultural y su evolución en el tiempo (Instituto Popular de Cultura, 2014, pág. 7).

Constituye un claro ejemplo de patrimonio cultural el grupo de comparsa del IPC “Los hijos del Cóndor”, quienes en sus diferentes montajes constituyen una alegoría al *modus vivendi* del ciudadano actual y su relación consigo mismo, con la naturaleza y con los demás. Más que un espectáculo rodeado de representaciones volumétricas coloridas, la comparsa del Instituto permite reconocer y valorar la exacerbación ancestral que evoca el reconocimiento de un llamado a la conciencia y a la motivación sobre lo que representa el cuidado por el medio ambiente, la convivencia pacífica y el respeto por la diversidad, entre otros. La comparsa afianza la identidad reinventando e interpretando la vivencia del pueblo Nasa, quienes desde su cosmogonía han preservado mitos, símbolos y creencias tradicionales, que permiten representaciones simbólicas orientadas a generar constructos mentales de cambio en la vida escolar y ciudadana, en la cotidianidad.

El Instituto Popular de Cultura como patrimonio cultural frete a los mitos y realidades de las tendencias económicas (Economía Naranja)

Al substraerse de las realidades, anhelos y sueños institucionales y adentrarse en el orden económico internacional, presente en la sociedad contemporánea, se observa la presencia de la denominada Economía Creativa o Economía Naranja, calificada por el Banco Interamericano de Desarrollo (2013) como “una riqueza enorme basada en el talento, la propiedad intelectual, la conectividad y por supuesto, la herencia cultural de nuestra región”; esta presencia, da unas nuevas dimensiones a la creación artística y al patrimonio cultural, toda vez que éstas conforman agregados económicos considerados como componente del producto interno bruto y por ende como parte de la riqueza de un país: “Si la economía naranja fuera un país, sería la cuarta potencia eco-

nómica del mundo: 20% más grande que Alemania. Ocuparía el noveno lugar entre los diez mayores exportadores, duplicando el valor de las exportaciones de petróleo de Arabia Saudita. Representaría la cuarta fuerza laboral del mundo, con más de 144 millones de trabajadores” según el Banco Interamericano de Desarrollo (BID, 2015, pág. 2).

¿Qué es, entonces, la economía naranja?

Los expertos económicos han definido la economía creativa en función del color naranja, y las razones no son simplistas: se deriva de la asociación histórica del color naranja con rasgos culturales y emociones; desde lo cultural, por ejemplo, los monjes budistas lo usan en sus vestiduras y los egipcios lo utilizaron para adornar las figuras pictóricas y petroglifos; en aquellos territorios como México donde se rinde culto a la muerte, así como en aquellos países donde se celebra el Halloween, es un color representativo en este tipo de festividades, identifica fiesta, carnaval

alegría, fuego, calor y pasión; el color naranja resulta de la combinación de rojo y amarillo, colores cálidos que representan la puesta y el ocaso del sol así como la manifestación de alegría y celebración.

Para los habitantes de América, antes del contacto indo-europeo, durante siglos, la puesta del sol fue significativa de triunfo, el día que inicia y transcurre como parte de la cotidianidad, que refleja el éxito en el trabajo, que conmina a la unión familiar en algunos rituales de adoración a su Dios Sol; “Los muiscas conocían el solsticio de verano, en esa fecha los nobles se dirigían en procesión a los templos, donde se hacían ofrendas para pedir la bendición de las cosechas anuales, el día era motivo de gran fiesta y alegría entre el pueblo quienes se pintaban el cuerpo y se embriagaban con chicha.” (Cosmogonia muisca, 2015)

En segunda instancia, es necesario acotar algunos aspectos sobre este campo de trabajo (economía naranja). Existen diversos acercamientos o definiciones en torno a lo

que es dicho elemento. Entre estos, UNESCO define: “Las industrias culturales y creativas son aquellas que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural. Estos contenidos están normalmente protegidos por el derecho de autor y pueden tomar la forma de un bien o servicio. Incluyen además toda producción artística o cultural, la arquitectura y la publicidad” (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, 2013, pág. 39). El Departamento de Cultura, Medios y Deportes del Reino Unido (DCMS) define: “Las industrias creativas son aquellas actividades que tienen su origen en la creatividad, la habilidad y el talento individual, y que tienen el potencial de crear empleos y riqueza a través de la generación y la explotación de la propiedad intelectual” (BID, 2015, pág. 39)

Según artículo publicado en la Revista Portafolio, “el Ministerio de Cultura junto al Departamento Administrativo de Estadística Nacional (Dane) vieron la necesidad

El grupo de comparsa del IPC “Los Hijos del Cóndor”, constituye un claro ejemplo de patrimonio cultural, toda vez que sus montajes hacen una alegoría al *modus vivendi* del ciudadano actual y su relación con la naturaleza, consigo mismo y sus congéneres.



La Economía Naranja es calificada por el BID como “una riqueza enorme basada en el talento y la herencia cultural de nuestra región”.

de realizar una valoración económica de los fenómenos culturales. De allí nació la Cuenta Satélite de Cultura. Las estimaciones derivadas de esta cuenta sugieren que el aporte de la ‘economía naranja’ en el país están entre 1,5% y 1,7 %. Puntualmente, en 2012 este sector representó 1,57 por ciento del PIB. En este orden de ideas, resulta sorprendente que la actividad económica derivada de la cultura sea superior al cultivo de café (0,6 %). También está cerca de la extracción de carbón (1,7 %) y no tan distante de la generación y distribución de energía eléctrica (2,4 %).” (Portafolio, 2015, págs. 1- Finanzas) Estas afirmaciones, así como las cifras anteriormente enunciadas, muestran que en el orden económico mundial existe un especial interés por los réditos que la economía naranja puede

ción que la economía naranja otorga al patrimonio cultural. Es así como la economía naranja revisa los antecedentes de la tecnología digital y los contenidos simbólicos que juegan un papel central en la masificación cultural y el uso de contenidos digitales de naturaleza patrimonial; un disfrute en la red.

Para Buitrago y Duque (2013), Latinoamérica y el Caribe son vistas como potenciales productores masivos de bienes, servicios y productos intangibles constitutivos de patrimonio cultural “debido a la presencia de recursos de talento creativo y de patrimonio cultural para generar una interesante ventaja comparativa” (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, 2013, pág. 70).

Mientras la riqueza cultural por siglos fue de acceso restringido (solo

construir mentalmente una sociedad, es decisiva en la producción y las formas de Internet” (CASTELL, 2002).

Esto implica una transformación que, de entrada, tiene efectos positivos y negativos en el cúmulo de información disponible en la red. Para el Banco Interamericano de Desarrollo BID, “el impulso de contenidos digitales de patrimonio cultural los ubica a disposición de casi 600 millones de personas, que vienen experimentando el mayor crecimiento de riqueza de su historia” (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, 2013, pág. 71).

Así las cosas, no solamente nos encontramos inmersos en la sociedad de la información y del conocimiento, también es necesario reconocer que, en palabras de García Canclini (1995), en la nueva escena sociocultural, una de las cinco modificaciones de fondo se sintetiza en:

“el cambio de las formas argumentativas y críticas de participación que ceden su lugar al goce de los espectáculos en los medios electrónicos, en los cuales la narración o simple acumulación de anécdotas prevalece sobre el racionamiento de los problemas y la exhibición fugaz de acontecimientos sobre su tratamiento estructural y prolongado” (García Canclini, 1995, pág. 25).

Viene entonces el antagonismo entre quienes consideran el patrimonio cultural tangible e intangible como una “riqueza cultural inalienable de la humanidad” y quienes lo reconocen como “bienes y servicios transables en el mercado”. Sin pretender estigmatizar a ninguna de las dos posiciones encontradas, como tampoco establecer una posición radical, toda vez que el objetivo no lo amerita, vale la pena recabar sobre la necesidad de juxtaponer el uso de las tecnologías para dinamizar la conservación, recopilación y difusión del Patrimonio Cultural de los habitantes del Sur Occidente Colombiano.

Una de las mejores formas es darlo a conocer a través de la red mediante la creación de códigos de comunicación, que permitan difundir nuestra riqueza folclórica y cultural, con miras a despertar el interés de culturas de otras latitudes, por supuesto con un interés no solo económico sino altruista por las características intrínsecas de las representaciones simbólicas de las

artes en el sentido de permear constructos mentales en la búsqueda de una sociedad más humanizada.

A sí las cosas, se hace evidente que el Instituto Popular de Cultura se convierte en una institución que se enmarca dentro de este bloque de la economía mundial, como parte activa que ocupa el primero y el último eslabón de la cadena de valor cultural: educación en arte y cultura y formación de públicos consumidores de arte, sin desconocer su incursión en la producción y creación artística y de eventos. Por lo anterior la institución no puede sustraerse a las tendencias económicas contemporáneas, al contrario su reto está en ubicarse en un contexto investigativo que le permita aprovechar las ventajas de la economía naranja colombiana, sin perder de vista su esencia “lo popular y lo tradicional”.

CONCLUSIONES

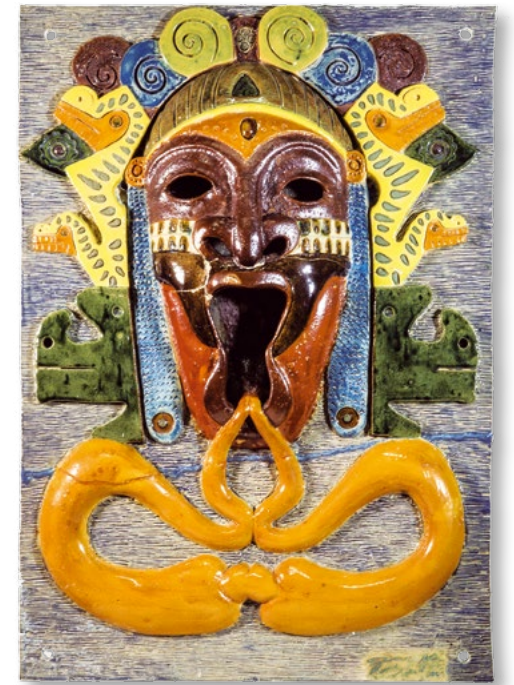
• Los habitantes del suroccidente colombiano poseen una gran riqueza material e inmaterial (patrimonio cultural), que amerita su reconocimiento como patrimonio de la humanidad, en aspectos folclóricos, fiestas y carna-

les, tradiciones dancísticas y musicales que deben ser protegidas, conservadas, pero especialmente difundidas en la red para conocimiento del mundo entero, lo que se convierte en oportunidad para el Instituto Popular de Cultura.

• La globalización cultural, con su mejor aliado, la internet, permiten fortalecer la difusión de contenidos de patrimonio cultural, por lo que se hace necesario explorar menos otras latitudes y difundir más lo que tenemos.

• Son muchas las disciplinas que confluyen a la hora de hablar de patrimonio cultural por lo que la Institución requiere ahondar en sublíneas de investigación que permitan el desarrollo de proyectos orientados a la preservación, conservación y especialmente difusión del patrimonio cultural, aprovechando las ventajas de la red para no rezagarnos y permitir que sean otras las culturas que invadan nuestra región.

**Magister y Candidata a Doctora en Sociedad de la Información y el Conocimiento de la Universidad Oberta de Catalunya. Magister en Ciencias Financieras y de Sistemas de Universidad Central de Bogotá. Contadora Publica de la Universidad Nacional de Colombia.*



“Lo oculto del ser”, esta pieza de cerámica de Duvan Adiel Mendoza, del año 2007, se conserva en la Pinacoteca del Instituto Popular de Cultura.

La globalización cultural, con su mejor aliado, Internet, permiten fortalecer la difusión de contenidos de patrimonio cultural.

desplegar en las diversas latitudes, haciendo necesaria la comprensión de lo que abarca y cómo nos afecta.

Por su parte la economía creativa, Definida por Howkins, “comprende los sectores en los que el valor de sus bienes y servicios se fundamenta en la propiedad intelectual: arquitectura, artes visuales y escénicas, artesanías, cine, diseño, editorial, investigación y desarrollo, juegos y juguetes, moda, música, publicidad, software, TV y radio, y videojuegos”. (Buitrago Restrepo & Duque Márquez, 2013, pág. 17)

RESULTADOS

Revisado el concepto de economía naranja y su relación con los objetos de estudio del Instituto Popular de cultura, se hace necesario reflexionar sobre la forma como esta tendencia económica pueda permear las relaciones socioculturales y específicamente su significado frente al patrimonio cultural.

Para poder establecer el marco de relación entre el Instituto Popular de Cultura y las tendencias económicas contemporáneas, específicamente en lo concerniente con el patrimonio cultural, vale la pena revisar la ubica-

para culturas elite) la internet se ha masificado en forma tal que los índices de penetración de internet banda ancha en el caso colombiano llegan al 29%, en el primer trimestre de 2016, lo que indica que por cada 100 habitantes, 29 tienen acceso a internet banda ancha, mientras que el índice de penetración de la telefonía celular llegó en el primer trimestre de 2016 al 117.5%, mecanismo este que también propicia el acceso a internet.

R evisada la encuesta biodemográfica del primer semestre de 2016, se observa que de 160 estudiantes nuevos que ingresaron al Instituto Popular de Cultura, 144 tienen internet (90%), indicativo de la masificación del acceso, toda vez que para esta misma población, el 64% provienen de los estratos socioeconómicos uno y dos.

Esta reflexión se hace en la medida en que para algunos críticos, “Internet no es solamente ni principalmente una tecnología, sino que es una producción cultural. La dimensión cultural de internet, es decir, el sistema de valores, creencias y formas de

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, D. (2016). <http://artesaniasdecolombia.com.co>. Obtenido de http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_sector/colombia-artesanal-la-ceramica-una-tradicion-que-recorre-colombia_7963
- BID, c. p. (26 de Agosto de 2015). Los gobiernos le sacan el jugo a la economía naranja. pág. 12.
- Briceño Porras, G. (2012). CARACTERIZACIÓN DEL DISCURSO DE SIMÓN RODRÍGUEZ Y SU INCIDENCIA EN LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. Enciclopedia virtual.
- Buitrago Restrepo, F., & Duque Márquez, I. (2013). La Economía Naranja: Una oportunidad Infinita. Washington USA: BID.
- CASTELL, M. (10 de Abril de 2002). <http://www.uoc.edu>. Obtenido de http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/castells0502/castells0502_imp.html
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos - Asamblea de la ONU. (1966). <http://www.corteidh.or.cr>. Obtenido de <http://www.corteidh.or.cr/tablas/R08064-3.pdf>
- Cosmogonia muisca. (2015). <http://pueblosoriginarios.com>. Obtenido de <http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/muisca/sua.html>
- García Canclini, N. (1995). Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización. San Bartolo Naucalpan - México D.F.: Grijalbo.
- Gattino, S. y. (2013). Paradigma del cuidado: una nueva mirada

- para pensar las . Universidad Nacional de Villa María - Córdoba Argentina: UNVM - Repositorio institucional.
- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. (2016). <http://www.iaph.es>. Obtenido de http://www.iaph.es/web/canales/Ciencias_Experimentales_y_Patrimonio_Cultural/biologia/
- Instituto Popular de Cultura. (30 de Junio de 2014). Proyecto Educativo de la Escuela de Teatro. Santiago de Cali, Valle del Cauca, Colombia: IPC.
- Instituto Popular de Cultura. (30 de Junio de 2014). Proyecto Educativo Institucional. Santiago de Cali - Colombia, Valle del Cauca: IPC.
- Ministerio de Educación Nacional - Colombia Aprende. (s.f.). <http://www.colombiaaprende.edu.co>. Recuperado el 2015, de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83221.html>
- Portafolio . (15 de Mayo de 2015). <http://www.portafolio.co>. Obtenido de <http://www.portafolio.co/economia/finanzas/economia-naranja-36832>
- Rojas Calderón, K. E. (2014). <http://callejerorev.com/>. (UNAM, Editor) Recuperado el 2016, de <http://callejerorev.com/2014/la-nueva-funcion-del-arte-en-la-sociedad-actual-coexistencia-del-artista-como-actor-social/>
- UNESCO. (01 de 10 de 2016). <http://www.unesco.org>. Obtenido de <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>.

Pistas para el análisis del contexto social de los festivales de música

Por Manuel Sevilla¹*

RESUMEN

A partir de un estudio comparativo entre el New Orleans Jazz and Heritage Festival (Nueva Orleans, Estados Unidos) y el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (Cali, Colombia), el presente artículo propone una serie de parámetros para el análisis de las relaciones que se establecen entre un festival de música y su contexto sociocultural inmediato. En términos teóricos, el texto retoma varias inquietudes que se han formulado desde el campo de los estudios de eventos, específicamente las relacionadas con la necesidad de incluir la mirada antropológica y sociológica dentro de este tipo de análisis; desde allí, y con la mirada paralela a los dos festivales, se proponen siete parámetros que pueden orientar futuras indagaciones por parte de productores de festivales, investigadores y otros interesados en el tema: base social, acceso, institucionalidad, industria musical, academia, música en vivo y medios de comunicación. El artículo busca atender a dos necesidades concretas que se han identificado en el medio de la producción cultural contemporánea en Cali y Colombia: generar herramientas conceptuales ágiles para que los productores de festivales musicales identifiquen áreas de potencial desarrollo de sus eventos, y contribuir a que los estudios de eventos amplíen la mirada centrada en los factores estrictamente económicos (que es la que ha primado en la discusión sobre la llamada “economía naranja”) con elementos desde la antropología cultural y la sociología de la cultura.

Palabras claves: festival, condiciones culturales, industria turística, música popular, música tradicional, patrimonio cultural.

ABSTRACT

Based on a comparative study of the New Orleans Jazz and Heritage Festival (New Orleans, United States) and the Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (Cali, Colombia), the article sketches a series of parameters for the analysis of the relationships between a music festival and its socio-cultural context. From a theoretical perspective, the text dwells on some issues raised from the field of event studies, specifically the call to bring anthropological and sociological elements into analyses of this kind; taking this, and the comparative look at the two festivals, seven parameters of study are put forward, namely: social base, access, institutions, music industry, academic programs, live music, and media. The article has two broader goals: to provide festival producers with easy-to-follow conceptual elements to identify potential areas of improvement within their own events, and to help event studies at the local level to broaden their perspective, moving beyond the economy-centered look (that which dominates the “orange economy” perspective) and including elements from cultural anthropology and sociology of culture.

Key words: festival, cultural conditions, tourist industry, folk music, popular music, cultural.



En 2012 el periodista estadounidense Jay Mazza publicó un libro donde narra de manera detallada la fascinante transformación de la escena cultural de Nueva Orleans desde los años 70 hasta la fecha. Para 1979, dice Mazza, esta ciudad al sur de los Estados Unidos y a orillas del río Mississippi vivía las últimas mieles de la bonanza petrolera y sus líderes políticos y económicos buscaban alternativas para generar ingresos alternativos. La estrategia que se implementó estaba centrada en el turismo y tuvo varios frentes, uno de ellos la música. En la actualidad Nueva Orleans es uno de los principales destinos turísticos de ese país y, si bien hay un amplio rango de visitantes, todos comparten en mayor o menor grado el interés por conocer y disfrutar de la escena musical que ofrece la ciudad que se autoproclama “la cuna del jazz”. Un protagonista indiscutible en esta transformación es el New Orleans Jazz and Heritage Festival (Jazz Fest, en lo sucesivo), un festival inaugurado en 1970 que es hoy uno de los eventos bandera de la ciudad, equipado solamente por

La escena musical de Nueva Orleans y Santiago de Cali tienen un punto en común: la apuesta por fomentar el turismo a través de un festival de música.

el carnaval del Mardi Gras (Mazza, 2012).

Casi treinta años después, al otro lado del continente y sobre la cuenca del Pacífico, la dinámica musical en la ciudad de Cali (Colombia) también empezó un proceso de transformación que tiene un punto en común con el de Nueva Orleans: uno de sus detonantes fue una apuesta por fomentar el turismo a través de un festival de música. Por iniciativa de la Gobernación del Valle del Cauca se inauguró en 1997 el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (el Petronio, en lo sucesivo) con el objetivo, entre otros, de “[brindarle] al Valle del Cauca un gran evento cultural de carácter popular que sirva como fuente de atracción a visitantes y genere nuevos desarrollos turísticos” (Gobernación Departamento del Valle del Cauca, 1997, pp. 1-2). A dos décadas de haber iniciado el Petronio,

Cali es el punto de encuentro anual de centenares de cultores de las músicas tradicionales y populares afropacíficas, y la presencia de símbolos de la cultura afropacífica ha ido en un lento pero constante crecimiento e incluye elementos que también estuvieron presentes desde el principio en el caso de Nueva Orleans: la cocina, las bebidas y una estética particular asociada a los entornos donde nacen estas tradiciones musicales.

El presente artículo no busca indagar sobre el grado de similitud entre ambos procesos ni establecer el mayor o menor éxito que tuvo la apuesta del gobierno vallecaucano (hoy en día el Petronio es liderado por la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali), aunque ambos son objetivos que ameritan investigaciones a fondo y que se justifican plenamente dentro de la discusión antropológica vigente acerca del turismo cultural como un

1. Manuel Sevilla es profesor asociado del Departamento de Arte, Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Javeriana Cali. Este artículo fue posible gracias a una subvención de investigación de la Latin Grammy Cultural Foundation (todo lo relacionado con el Festival Petronio Álvarez) y a una beca de investigación del Archivo de la New Orleans Jazz and Heritage Festival Foundation (todo lo relacionado con el Jazz Fest). El autor agradece la generosidad de ambas instituciones. Así mismo, agradece a las siguientes personas su valiosa colaboración para complementar este artículo: Yamileth Cortés, Nidia Góngora, Paola Cano, Alejandro Martínez Carvajal, Esteban González Sevillano y Luis Alberto Sevillano Boya. Todas las opiniones expresadas son entera responsabilidad del autor y no comprometen a ninguno de los aquí mencionados. Contacto: msevilla@javerianacali.edu.co

fenómeno social de hondas implicaciones (Getz, 2008) (Getz, 2010). Nuestro propósito aquí es mucho más modesto: a partir de una mirada a ambos festivales, esbozamos unos parámetros de análisis que permitan a los interesados emprender sus propios estudios acerca de la relación entre un festival de música y su contexto sociocultural inmediato.

Las razones que nos animan son dos. Primero, vemos a los festivales de música como micromundos con límites de tiempo y lugar claramente establecidos pero, al mismo tiempo, con múltiples ramificaciones hacia el contexto sociocultural que los acoge. Los productores de los festivales generalmente son muy conscientes de la existencia de esas ramificacio-

antropología cultural que permitan dar cuenta de las bases sociales que soportan estos procesos.

El texto está estructurado así: una mención a los referentes conceptuales y al contexto del estudio que da origen al artículo, una breve reseña de ambos festivales, los parámetros de análisis propuestos como aporte central del artículo y una conclusión con cuatro recomendaciones puntuales.

REFERENTES CONCEPTUALES

Los estudios sobre eventos (event studies) son un campo de análisis que se formuló como tal hace dos décadas pero que recoge y busca articular bajo un mismo modelo conceptual preguntas que se han venido traba-

como fenómenos socioculturales a los festivales y a la experiencia del festival para individuos y grupos debe estar anclada a estas disciplinas, pero hay muy poca evidencia en la literatura de investigación (y en los manuales pertinentes) de que estas conexiones se estén dando. En lo que a la literatura académica respecta, [los estudios] sobre el turismo de festivales han dado excesivo énfasis a las motivaciones de los consumidores y a los impactos económicos; sus métodos y conceptos están bien desarrollados, pero se pueden lograr muchos más avances a través de estudios comparativos y en distintos contextos culturales. (Getz, 2010, pág. 20)

Este artículo y la investigación que le da origen responden a la invitación de Getz de dos maneras. Primero, introduce al análisis un modelo desarrollado por la sociología de la cultura y desde allí plantea unos parámetros para generar información cualitativa sobre los festivales y su relación con los contextos socioculturales que los acogen. Segundo, propone estos parámetros a partir de la mirada comparada y en distintos contextos culturales de dos eventos musicales de alto arraigo en sus contextos inmediatos (el Jazz Fest y el Petronio).

ACTORES Y FACTORES DE LOS DESTINOS MUSICALES

Como dijimos arriba, Jay Mazza hace un recorrido por tres décadas de la escena musical de Nueva Orleans y, fiel al estilo periodístico, incluye en su narración personajes, lugares y anécdotas que van desde la descripción detallada de los funerales de jazz de varios músicos locales hasta la trastienda del ascenso de la calle Frenchmen como escenario principal de la movida musical alternativa. Al final de la introducción y de manera más bien tímida, Mazza señala que identificó cinco factores de cambio que estaban en su estadio inicial a finales de los años 70 y que redundaron en el crecimiento de la economía y la cultura de las artes en la ciudad:

- Los cambios dentro de la escena de música popular local
- La revitalización de la tradición de las bandas de viento (brass bands)
- La apertura de locales comerciales para escuchar música en vivo
- El surgimiento de una infraestruc-

tura de medios de comunicación especializados en música

- La apertura y posicionamiento de programas universitarios para el estudio del jazz, (Mazza, 2012, págs. 11-12)

Esta idea de los factores de cambio evoca el modelo de Howard Becker para el análisis de los procesos culturales asociados con las artes. Becker, un sociólogo estadounidense y pianista de jazz, publicó un libro en los años 80 titulado “Los mundos del arte” (Art Worlds), donde postula dos ideas principales: (a) que toda obra artística es el resultado del trabajo cooperativo de varios tipos de actores sociales, y (b) que la relación de esos actores se da sobre una serie de convenciones comunes al campo. En forma muy resumida, los siete tipos de actores sociales son:

- Los que crean y conceptualizan la idea artística
- Los que plasman la idea
- Los que producen insumos para plasmar la idea
- Los que apoyan el proceso de plasmar la idea a través de oficios varios
- Los que contribuyen a la difusión de la idea plasmada
- Los que se apropian de la idea plasmada como audiencias
- Los que generan un marco institucional para que la idea pueda ser creada, plasmada y apropiada por las audiencias. (Becker, 1982)

Por su parte, las convenciones a las que hace alusión Becker son puntos de acuerdo entre los diferentes actores, a partir de los cuales deciden trabajar de manera conjunta dentro de un mismo proyecto. Aunque Becker toma ejemplos principalmente del campo de las artes plásticas y la literatura, hay estudios ya que han adaptado su modelo al análisis de las dinámicas musicales en Colombia y han demostrado su utilidad para comprender los procesos de producción cultural en escenarios contemporáneos donde se combinan componentes musicales tradicionales con componentes de la industria cultural a gran escala (Sevilla, Ochoa, Santamaría-Delgado, & Arango, 2014).

Estos dos elementos, los factores derivados de la mirada periodística de Mazza y el modelo cooperativista de Becker, son el punto de partida para proponer una serie de parámetros que, a nuestro juicio y a juzgar por la



El patrocinio de la petrolera Shell al Jazz Fest ha sido fundamental para el crecimiento del evento, pero también ha generado fuertes críticas por parte de sectores ambientalistas. El cartel reclama que se escuche la música y se arreglen los daños en la costa.

Elementos para la discusión acerca del potencial que tiene la producción cultural como un eje de desarrollo socioeconómico.

nes pero la experiencia trabajando a su lado nos ha demostrado que el ajetreo de la realización del evento termina por absorber buena parte de su energía y rara vez les queda tiempo —o ganas— de alzar la mirada y explorar las posibilidades que allí existen para fortalecer el festival y viceversa, para aportar a las dinámicas de ciudad que les dan piso a sus eventos. Confiamos en que los parámetros de análisis que aquí esbozamos puedan brindarles herramientas ágiles para identificar áreas de potencial desarrollo y ahondar en ellas según su conveniencia.

Segundo, en términos más amplios, pretendemos aportar elementos para la discusión que se ha dado en Cali y en Colombia acerca del potencial que tiene la producción cultural como un eje de desarrollo socioeconómico, y del papel específico que en ese escenario pueden jugar los músicos, las organizaciones musicales y las instituciones de distinto orden asociadas con las músicas. El artículo invita a ampliar la mirada centrada en los factores estrictamente económicos (que es la que ha primado en la discusión sobre la llamada “economía naranja”) y a enriquecerla con elementos desde la

jando desde los años 60 por parte de distintas disciplinas. Uno de los autores más prolíficos dentro del campo es el canadiense Donald Getz, quien a finales de los 90 publicó un libro sobre administración de eventos y turismo en torno a eventos (Getz, 1997). Si bien el texto tiene un enfoque desde la administración de empresas y está estructurado como un manual para profesionales en el negocio de los eventos, plantea en sus páginas iniciales la idea de un campo de estudios sobre eventos y recorre de manera general la mirada de varias disciplinas sobre el asunto. Con el tiempo y ya con la idea más madura (publicó en 2007 un libro que define el campo), Getz reconoció el enfoque instrumentalista de muchos de los estudios sobre el tema e invitó a incorporar de manera más decidida elementos desde la antropología y la sociología en los análisis:

Si bien los administradores de eventos con frecuencia se interesan en la literatura [académica] sobre turismo con fines de mercadeo, hay poca evidencia de que la investigación sobre la administración de eventos, sus conceptos y sus prácticas haya estado influenciada por los discursos clásicos de la sociología y la antropología... La forma en que conceptualizamos



▲ Germán Patiño Ossa viajó a varios puntos de la costa Pacífica en búsqueda de “orquestas y conjuntos” que interpretarían ritmos bailables para participar en el evento. Para su sorpresa, no solo encontraron varias agrupaciones de este perfil sino un número significativo de grupos tradicionales dispuestos a mostrar su arte en Cali.

literatura especializada, pueden servir para comprender mejor las relaciones entre los festivales de música y sus contextos socioculturales inmediatos, y para explorar el potencial de fortalecimiento mutuo tan necesario dentro de estas dinámicas de ciudad.¹

METODOLOGÍA

Este artículo se deriva de una investigación de dos años que se realizó en Nueva Orleans y Cali. El estudio tuvo un enfoque cualitativo y combinó investigación en archivos, análisis documental, entrevistas y observación participante en ambos festivales. La recolección de información sobre el Jazz Fest se llevó a

cabo a lo largo de cuatro semanas en septiembre de 2015 y tuvo como sede principal el archivo de la New Orleans Jazz and Heritage Foundation; en mayo de 2016 se realizó una segunda visita para asistir al festival. Los documentos consultados para este texto en particular fueron de tres clases: (a) la colección completa de librillos-programa publicados por el festival; (b) una selección de las grabaciones de audio (y las transcripciones disponibles) de las entrevistas de la Allison Miner Music Heritage Stage Collection y la colección general de entrevistas del archivo; y (c) una selección de libros publicados acerca del Jazz Fest disponibles en el archivo y en las bibliotecas de Tulane University y Loyola University en Nueva Orleans.

La recolección de información sobre el Petronio Álvarez se llevó a cabo entre febrero de 2015 y agosto de 2016. El trabajo de campo incluyó la recolección de documentos oficiales sobre el festival en distintas oficinas de la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali (no había un archivo unificado en ese momento), y pueden catalogarse

en tres clases: (a) Cartas, reglamentos de participación y documentos administrativos asociados con el festival, (b) una selección de fotografías de presentaciones en tarima, zona de comidas, zona de artesanías y zona de concierto de todas las versiones del festival; y (c) una selección de columnas de prensa sobre el festival disponibles a través de las páginas web de los medios que las publicaron.

Finalmente, para ambos festivales se realizaron entrevistas con personal administrativo, músicos participantes, personas que han asistido como audiencia y académicos que han hecho investigación sobre el festival o sobre temas asociados. Las 14 entrevistas sobre Jazz Fest se hicieron en la sede del festival, el archivo y domicilios particulares en Nueva Orleans en septiembre de 2015 y mayo de 2016. Las 10 entrevistas sobre el Petronio se hicieron en la sede del festival, la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali, domicilios particulares en Cali, Medellín y Bogotá, y vía Skype entre 2015 y 2016.

LOS FESTIVALES EL JAZZ FEST

El Festival de Jazz y Patrimonio de Nueva Orleans (New Orleans

Jazz and Heritage Festival) empezó en 1970 como una iniciativa privada para aumentar el flujo de turistas en una ciudad que necesitaba reactivar su economía de forma urgente. Un grupo de líderes políticos y de la industria hotelera local contactó al avezado productor de festivales y pianista de jazz George Wein para que asumiera el proceso, alentados por los buenos resultados que este había tenido en otros eventos como el Newport Jazz Festival. Luego de varios traspiés, motivados básicamente por la política segregacionista que aún tenía influencia en la ciudad (Wein estaba casado con una joven afroamericana de Boston), el festival vio la luz en el emblemático Armstrong Park, que marca el límite entre el Barrio Francés (French Quarter) y el vecindario de Tremé (célebre por ser un centro de actividad artística y política). El Jazz Fest inició con una combinación de música, comida y artesanías que se mantiene hasta la actualidad, y a la cual se le han agregado espacios infantiles, espacios académicos y de exposición de artes visuales. Desde su tercera edición el Jazz Fest se realiza en las instalaciones del hipódromo de la ciudad y tiene hoy una duración de siete días (dos fines de semana consecutivos a principios de mayo de cada año).

En términos administrativos, el festival es uno de los bienes de la Fundación New Orleans Jazz and Heritage Festival, una organiza-

ción sin ánimo de lucro que ofrece además programas de educación musical, desarrollo económico y difusión cultural dirigidos a toda la ciudadanía, con énfasis particular en poblaciones de bajos ingresos. La operación técnica y económica del festival se hace en conjunto entre las compañías Festival Productions Inc. y AEG Live (ambas vinculadas a la producción de eventos y la gestión de artistas musicales; AEG opera también escenarios deportivos y artistas a nivel internacional). Los costos del festival se cubren con la venta de boletería y con los patrocinios de varias compañías que pautan en buena parte de los escenarios y plataformas disponibles. Desde 2006, luego del huracán Katrina, la petrolera Shell es el patrocinador principal.

EL PETRONIO

El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez empezó en Cali en 1997, como resultado de la decisión de la Gobernación del Valle del Cauca de realizar un evento cuyo objetivo general era “estimular la creación, interpretación, difusión y proyección de la música del Pacífico colombiano y ecuatoriano a nivel nacional e internacional” (Gobernación Departamento del Valle del Cauca, 1997, p. 1). Siguiendo la directriz de la Gobernación, un grupo mixto encabezado por el literato Germán Patiño Ossa viajó a varios puntos de la costa Pacífica en búsqueda de “orquestas y conjuntos” que interpretarían ritmos

bailables para participar en el evento. Para su sorpresa, no solo encontraron varias agrupaciones de este perfil sino un número significativo de grupos tradicionales dispuestos a mostrar su arte en Cali, la capital del departamento. El festival nació y se mantiene bajo la figura de concurso, y a la fecha incluye las modalidades de marimba, chirimía, violines caucanos y libre (contrario a lo que muchas personas piensan, esta última fue la modalidad original del Petronio). Además de las presentaciones musicales, el festival incluye una amplia oferta de comidas y bebidas tradicionales de la cultura afropacífica, artesanías alusivas y espacios académicos e infantiles que duran una semana entera a principios del mes de agosto de cada año.

El Petronio es uno de los festivales que realiza la Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali. Se trata de un evento público y de libre ingreso (aunque los participantes en las áreas de cocinas, bebidas y artesanías deben pagar una cuota de inscripción). Debido al crecimiento de la audiencia, el Petronio se ha movido por varias sedes, la más reciente en las zonas comunes del complejo deportivo Alberto Galindo, al sur de la ciudad. Los costos relacionados con la producción del evento se cubren en un alto porcentaje a través de fondos municipales, con una fracción mínima que se solventa a través de aportes

► Contrario al Jazz Fest, la música del Pacífico no tiene un mercado claro para su comercialización. No obstante, existen agrupaciones destacadas con reconocimiento internacional como ChobQuibTown y Herencia de Timbiquí.



del Ministerio de Cultura y de patrocinadores ocasionales de aspectos muy puntuales como el montaje de las cocinas o los eventos académicos. Los lineamientos, la actualización del reglamento y el monitoreo del ajuste a la misión del evento están en cabeza del Comité Conceptual. La operación técnica y económica está a cargo de Corfecali (Corporación de Eventos, Ferias y Espectáculos de Cali), una organización público-privada que es responsable de otros eventos de ciudad como la Feria de Cali, el Festival Mundial de Salsa y el Festival de Macetas.

PARÁMETROS PARA ANALIZAR UN DESTINO MUSICAL

Siguiendo a Becker podemos afirmar que los procesos de producción cultural involucran varios actores y factores, con niveles variables de participación e injerencia. Como hemos dicho en otra parte (Sevilla, Ochoa, Santamaría-Delgado, & Arango, 2014, págs. 139-140), una forma de comprender este complejo entramado es diferenciando entre tres grandes dimensiones: las decisiones estéticas (relacionadas con la conceptualización y materialización de las ideas artísticas por parte de los actores), las decisiones organizacionales (relacionadas con las alianzas entre actores que dan soporte a las ideas artísticas, su materialización y su difusión) y las contingencias (aspectos de contexto macro que escapan al control individual de los actores y que inciden sobre el rumbo de los procesos de manera decisiva).

A continuación proponemos una serie de parámetros para el análisis de las conexiones entre los festivales y sus contextos socioculturales inmediatos, y los iremos exponiendo de acuerdo con las dos últimas dimensiones de este modelo: las decisiones organizacionales y las contingencias. Los primeros parámetros (1-5) suponen la conjunción de condiciones sociales, geográficas y políticas y, dentro de ellas, la participación de múltiples actores institucionales de grandes dimensiones y por períodos prolongados de tiempo (en otras palabras, hay un alto grado

Proponemos una serie de parámetros para el análisis de las conexiones entre los festivales y sus contextos socioculturales inmediatos.

de contingencia). Los últimos parámetros (6-8) tienen que ver con los liderazgos de actores individuales (en otras palabras, hay un margen amplio para las decisiones organizacionales individuales).

BASE SOCIAL

Este parámetro tiene que ver con la existencia de procesos sociales que dan soporte a la dinámica musical, tanto a nivel de producción de música como de consumos musicales en distintos contextos y por diferentes motivos (hablamos aquí de la sostenibilidad cultural de la dinámica musical, en contraste con la sostenibilidad económica). Se trata de un factor complejo de rastrear en la medida que no se circunscribe al hecho musical (crear, interpretar y escuchar música) sino que generalmente tiene ramificaciones en procesos de migración, de categorización social (racial, étnica, económica) y de geografía social (creación de asentamientos, barrios y sectores con ciertos perfiles culturales) que se remontan a muchos años atrás. En el caso de Nueva Orleans, su historia musical está marcada por la superposición de tradiciones culturales que se dio desde la fundación de la ciudad en 1717. Las investigaciones respecto al florecimiento de géneros como el jazz y el blues a principios del siglo XX son numerosas y detalladas; sin embargo, los estudios más recientes acerca de manifestaciones como los funerales de jazz, las bandas de viento, los desfiles de las asociaciones comunitarias barriales (conocidas como social aid and pleasure clubs) y las iglesias protestantes (epicentros de la música gospel) son los que los

que brindan mejores elementos para comprender el contexto contemporáneo en el que se da el Jazz Fest. Igual de importantes son las investigaciones —mucho más escasas— acerca de la relación entre Nueva Orleans y varios condados de circundantes donde hay producción y consumo de músicas de corte más rural, como el zydeco y la música Cajun, ambas protagonistas del festival. Para el caso de Cali y de la música del Pacífico en particular, es fundamental tomar en cuenta los procesos de migración de población afropacífica que empezaron en los años 50, el surgimiento de barrios a partir de las comunidades de migrantes, el eventual papel de las músicas tradicionales como recurso para la adaptación al nuevo contexto, y la adaptación y prevalencia de músicas tradicionales y prácticas danzarias al nuevo contexto urbano. Este último punto es de suma importancia e incluye las músicas funerarias y los rituales de vírgenes y santos, como las balsadas que realizan varias colonias de migrantes del Pacífico sur y las festividades de San Francisco de Asís que realizan colonias de migrantes chocoanos.²

² Hay investigaciones muy juiciosas del sociólogo Fernando Urrea (Universidad



La participación de las danzas del IPC en el Petronio amplió la oferta para el público. Creó la necesidad de una tarima alterna para otras manifestaciones culturales y Mano e' Currulao es hoy uno de los espectáculos más vistosos del festival.

Desde la perspectiva de los festivales musicales, este parámetro permite establecer la existencia de audiencias potenciales (como ocurre con las colonias de migrantes y sus descendientes, que integran el grueso del público del Petronio en Cali), la existencia de artistas que nutran y enriquezcan la oferta del festival (como ocurre con los Mardi Gras Indians y las bandas de viento en el Jazz Fest), y, quizás más importante, la posibilidad de transformación y valoración del patrimonio musical en torno al cual giran algunos festivales, y que en muchas ocasiones se manifiesta en formas que no pueden ser llevadas a la tarima en toda su plenitud (como ocurre con los rituales musicales que acompañan los funerales de jazz y los funerales de niños en las comunidades afropacíficas).

ACCESO

Este parámetro incluye dos aspectos. El primero tiene que ver con el acceso a la ciudad por parte de las

del Valle) sobre los procesos de migración asentamiento de poblaciones afropacíficas en Cali. Así mismo, la socióloga Paola Cano (Pontificia Universidad Javeriana Cali y Universidad de Alicante) ha realizado estudios a fondo sobre la adaptación de rituales religiosos entre migrantes del Pacífico sur a la ciudad.



audiencias potenciales y los músicos provenientes de otras partes. Mazza indica que en 1970 no había vuelos directos desde la costa este de los Estados Unidos hasta Nueva Orleans y que las conexiones disponibles eran escasas y costosas, un escenario que contrasta con los vuelos frecuentes y económicos disponibles en la actualidad (Mazza, 2012, pág. 9). Si bien el incremento de vuelos no se

debe exclusivamente al interés por participar en el Jazz Fest (la ciudad también es un destino predilecto para el turismo corporativo nacional), las nuevas condiciones de accesibilidad aérea sin duda ha incidido en el flujo de personas que experimentan la escena musical disponible todo el año. En el Petronio, las posibilidades de acceso aéreo y terrestre a Cali para las audiencias externas no son

un problema y hay oferta suficiente para todos los presupuestos por ser una de las ciudades más grandes de Colombia; el inconveniente surge y se mantiene para el acceso de los artistas que participan en el festival y que provienen en su gran mayoría de territorios remotos, enclavados en riberas y costas del Pacífico donde la oferta de transporte fluvial y marítimo es costosa, limitada y sujeta a variables que no forman parte de la dinámica del transporte en Cali (mareas, disponibilidad de embarcaciones, derrumbes, etc.). Si bien las agrupaciones se superponen a estas dificultades y siguen cumpliendo la cita anual del festival, la sensación de falta de apoyo se mantiene y es una queja constante en las regiones de origen.³

El segundo aspecto es el acceso dentro de la ciudad a los espacios de la escena musical, y específicamente a los festivales. Para el Jazz Fest, la situación tiene dos caras: por una parte, el festival se lleva a cabo en un punto de la ciudad de muy fácil acceso en términos de vías y de seguridad del entorno; sin embargo, hay críticas permanentes debido al incremento paulatino del costo de los tiquetes, lo que en la práctica hace que la experiencia del festival esté fuera del alcance de muchos públicos locales. Por su parte, el Petronio ha tenido hasta la edición de 2016 cinco sedes, cada una con condiciones distintas de acceso en términos de seguridad del entorno y servicio público de transporte. Esto, aunado a las dimensiones requeridas del espacio para el público y las exigencias de los componentes de

³ Un problema puntual se venía dando con el retorno a casa de muchos artistas participantes en el Petronio. Tradicionalmente la organización del festival cubría el hotel hasta la noche del domingo de forma tal que todos los músicos participantes pudieran asistir a la final. Al día siguiente, lunes festivo, muchos tomaban camino hacia el puerto de Buenaventura y encontraban que no había barcos disponibles para llegar hasta sus comunidades, y en no pocas ocasiones tuvieron que pasar la noche en malas condiciones para poder embarcarse el martes. Sensible a esta situación y a la necesidad de fortalecer las relaciones con los artistas visitantes, a partir de 2016 la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali amplió su cobertura de hotel hasta la noche del lunes, con lo cual los artistas tienen seguridad de retorno al día siguiente.

complementarios (comidas, bebidas y artesanías), año tras año impone retos para los organizadores y participantes del festival, que pueden tener impacto sobre los asistentes. Por ser un festival gratuito, el costo de los tiquetes no es un elemento de discusión en este caso. La oferta de música en vivo por fuera de los festivales cabría dentro del parámetro de acceso, pero por su importancia para el panorama general del análisis propuesto la abordaremos como un parámetro distinto.

Desde la perspectiva de los festivales musicales, este parámetro permite proyectar hasta cierto punto el potencial de audiencias, la oferta de artistas y los retos durante el proceso de preproducción y producción de sus eventos. Hay por supuesto enormes posibilidades de trabajo articulado con distintas formas de institucionalidad local y nacional para atender las dificultades y para potenciar las oportunidades que allí se dan, como

o menor conexión con las otras dos formas de institucionalidad, conforman un entramado donde se hace posible la sostenibilidad económica de proyectos asociados a la escena musical de la ciudad.

Como dijimos al principio, la transformación de la escena musical de Nueva Orleans supuso el trabajo articulado de la institucionalidad pública y privada, en tanto que se trató de una estrategia de ciudad orientada a la generación de nuevas fuentes de ingresos. El éxito de esta alianza no ha estado exento de críticas por parte de muchas organizaciones comunitarias que se han sentido excluidas de los arreglos y proyectos, y que son particularmente sensibles a los temas de exclusión racial; esta postura crítica ha motivado varios cambios, como la reorientación a principios de los años 80 de las políticas de la fundación que dirige el Jazz Fest luego de fuertes protestas que exigían

En el caso del Petronio, el liderazgo lo ha ejercido la institucionalidad pública, primero desde la Gobernación del Valle y luego desde la Alcaldía de Cali.

se discute en el siguiente parámetro.

INSTITUCIONALIDAD

Este parámetro tiene que ver con la existencia de formas de institucionalidad que soporten la dinámica musical de la ciudad en el mediano y largo plazo, y que puedan además incidir sobre la sostenibilidad cultural y económica del festival. Podemos distinguir entre tres formas de institucionalidad en este caso: las de base comunitaria, la institucionalidad pública y la institucionalidad privada. La primera tiene que ver con colectivos de base en los barrios y sectores de la ciudad, que por su importancia ya fueron tratados de manera independiente en el primer parámetro de base social. La segunda se trata de cuerpos de gobierno de la ciudad que trazan e implementan políticas públicas, en este caso asociadas con la cultura, el uso del espacio público y la asignación de recursos financieros. La tercera hace alusión a agremiaciones del sector productivo que, en mayor

una mayor presencia de artesanos y sectores afroamericanos en la junta directiva. En la actualidad, no solo hay un alto nivel de representatividad en este cuerpo sino que la fundación reinvierte una cantidad importante de los recursos que arroja el Jazz Fest en programas de fortalecimiento comunitario. De todas formas, es un terreno con muchas variables y las críticas continúan, sobre todo a partir de los estragos sociales y económicos que dejó el Huracán Katrina en 2005 y que afectaron en gran medida a los sectores de la ciudad que son el hogar de las organizaciones culturales de base.

En el caso de la creación de escena en torno a la música del Pacífico en Cali, el liderazgo lo ha ejercido desde el principio la institucionalidad pública, primero desde la Gobernación del Valle del Cauca y luego desde la Alcaldía de la ciudad. A diferencia de Nueva Orleans, la alianza más fuerte —y tampoco libre de críticas— se ha dado entre



Al igual que el Jazz Fest, el Petronio Álvarez, tiene una completa sección de comidas tradicionales. Junto a las bebidas típicas, este es un punto de conexión fuerte con bases sociales de Cali y la región del Pacífico.

las organizaciones comunitarias y la Secretaría de Cultura y Turismo, como se evidencia en la presencia de delegados de colonias de inmigrantes del Pacífico dentro del Comité Conceptual del Petronio Álvarez y en el hecho mismo de que el festival más grande de la ciudad (y al que se le asigna el mayor número de recursos financieros) sea uno que celebra la herencia afropacífica. La presencia de la institucionalidad privada en este caso ha sido muy pequeña; ha habido algunos patrocinios de compañías como Arroz Blanquita y Ferrocarriles de Occidente, y en 2016 se hizo un piloto de trabajo asociado con la red de hoteles de la ciudad para presentar espectáculos de músicas afropacíficas durante la semana del festival (la iniciativa público-privada de Expopetronio). Por supuesto, aquí cabría también la mención a las instituciones académicas de distinto tipo; sin embargo, dada la relevancia de su papel dentro del proceso amplio de los festivales se tratan más ade-



lante como un parámetro de análisis individual.⁴

Desde la perspectiva de los festivales musicales, este parámetro permite revisar la articulación entre la proyección del evento en términos conceptuales y misionales con las políticas locales de cultura y las agendas de las organizaciones comunitarias, y explorar con los sectores privados el potencial real de desarrollo conjunto, incluyendo el enfoque social del desarrollo económico (prometido pero no siempre llevado a la práctica con éxito).

INDUSTRIA MUSICAL

Este parámetro tiene que ver con las conexiones entre los artistas locales del género que promueve el festival con la estructura amplia de la industria musical (entendida aquí como sellos discográficos, plataformas de distribución digital, cadenas de emisoras y circuitos de conciertos). En su recorrido por treinta años de música popular en Nueva Orleans, Mazza señala la importancia que tuvieron dos agrupaciones locales a finales de los 70 y principios de los 80 dentro del ámbito comercial: The Meters y los Hermanos Neville. A pesar de los altibajos en sus formaciones, ambas lograron consolidar un estilo propio y proyectar el “sonido Nueva Orleans” al resto del país, con gran influencia en otras agrupaciones de música funk e incluso, en las tempranas formas de hip hop y rap (Mazza, 2012, págs. 82-83). El Jazz Fest también estuvo vinculado desde el principio a los circuitos nacionales, aprovechando los mercados de nicho para el jazz y el blues que estaban ya consolidados desde mucho antes de su inauguración. Desde este punto de vista, tocar en Nueva Orleans y en particular ser parte de la programación del Jazz Fest es visto por muchos músicos comerciales y no comerciales como un rito de paso obligado, algo que sin duda ha aumentado luego de

la vinculación de la productora de eventos AEG Live a la producción del festival.

El caso de la música del Pacífico en Cali es distinto porque no existe un mercado claro para su comercialización, algo en lo que habría que indagar pero que tiene que ver con los elementos rituales de muchas de las músicas que conforman el género (es decir, son músicas asociadas a procesos sociales más amplios y no solo al entretenimiento). Ello no niega la existencia de figuras reconocibles, que van desde la imagen de maestro tradicional del célebre marimbero José Antonio Torres “Gualajo” (a quien el festival homenajeó en 2009 como “el pianista de la selva”) hasta los jóvenes intérpretes de ChocQuibTown y Herencia de Timbiquí, que se mueven ya dentro de los círculos de los premios Latin Grammy y las emisoras nacionales de música pop (más los primeros que los segundos).

Desde el punto de vista de los festivales, la reflexión acerca de la vinculación con la industria de la música es relevante por varios aspectos: permite definir una postura frente a la permanente tensión entre lo comercial y lo tradicional (algo que está señalado como un punto crítico dentro del Plan Especial de Salvaguardia de las Músicas de Marimba y Cantos Tradicionales del Pacífico Surcolombiano), hace posible aprovechar la visibilidad que otorgan ciertas figuras interesadas en el género (como ha ocurrido sistemáticamente en el caso del Jazz Fest) y permite precisar alternativas de circulación de algunos artistas asociados (que es uno de los más fuertes reclamos por parte de los ganadores del Petronio Álvarez). Es importante señalar que no necesariamente los festivales deben apuntarle a ser parte de la industria musical y que pueden optar por vincularse a otros circuitos o centrarse en el cultivo local de géneros tradicionales. Aun así, la definición de la postura permite ser más asertivos en las decisiones de producción y en la proyección del evento en el tiempo.

ACADEMIA

Este parámetro tiene que ver con la presencia en la ciudad de programas

de formación y apreciación en torno al género musical principal. Se pueden clasificar de manera general en dos categorías: programas de formación conducentes a título profesional o técnico en música (universidades e institutos afines) y programas de formación complementaria o extra-curricular (universidades y colegios). En Nueva Orleans, la conexión entre el Jazz Fest y la academia fue fundamental desde el principio pues varios organizadores del primer festival estaban vinculados al Hogan Jazz Archive de Tulane University. Quint Davis (hoy productor del festival) y Allison Miner (fallecida en 1995), entonces jóvenes en sus veintes, no solo asumieron roles de asistencia de producción sino que rápidamente pasaron al proceso de curaduría de la programación, gracias a sus conocimientos de la escena local y a la pasión que habían desarrollado por el jazz desde su experiencia universitaria. Con los años vinieron los programas de estudios de jazz en otras universidades locales, y hoy en día existe una completa red de investigación, publicación y docencia en torno a las músicas populares que se dan cita en el festival y que pueden vivirse en la escena nocturna de la ciudad.

En el caso del Petronio, el papel de las instituciones académicas se puede apreciar en tres niveles: procesos de formación en músicas, vinculación directa a la agenda del festival e investigación sobre músicas tradicionales del Pacífico. En cuanto a lo primero, actualmente la Universidad del Valle, el Instituto Departamental de Bellas Artes y el Instituto Popular de Cultura tienen en su currículo cátedras individuales sobre músicas del Pacífico (principalmente músicas de marimba), pero no hay posibilidades en la ciudad de obtener un título profesional de estudio de estos géneros. En algunas de las demás universidades de la ciudad se ofrecen cursos de extensión asociados con la cultura musical afropacífica (entre los cuales hay que resaltar el trabajo pionero de la Universidad Libre y su grupo de danzas) y hay una oferta creciente de conferencias sobre el tema, principalmente en coyunturas como el Mes de la Herencia Africana que se celebra a nivel nacional en mayo. En cuanto a lo segundo, desde 2008 un grupo de universidades de la región, encabe-

zadas por la Javeriana Cali, tiene a su cargo la realización de la agenda académica del Petronio Álvarez, algo que coincide con el Jazz Fest, donde las universidades locales coordinan el ciclo de entrevistas a artistas que se hace en la tarima del patrimonio musical que se hace en memoria de Allison Miner (Allison Miner Musical Heritage Stage). El Instituto Popular de Cultura también ha asumido en varios momentos la coordinación de actividades y espacios, entre ellos el Palenque Pedagógico y la muestra de música y danza Mano E’ Currulao, con la que se abre la programación de conciertos durante los días del festival. Finalmente, las investigaciones formales sobre músicas del Pacífico en las regiones de origen y en la ciudad han ido ganando popularidad en los últimos diez años entre profesores y estudiantes universitarios; el listado es extenso y los enfoques y niveles de profundidad son variables, pero cabe resaltar como esfuerzos iniciales las “expediciones” al litoral y el norte del Cauca que realizó el Instituto Popular de Cultura en los años 60 y varios trabajos esporádicos desde la Universidad del Valle en la década del 80.⁵

Desde el punto de vista de los festivales, la conexión con la academia a nivel universitario y de colegios permite cualificar los procesos de sistematización del conocimiento generado en el marco del evento (tanto en relación con los contenidos como con la producción misma del festival), ampliar las posibilidades de formación de públicos, y fortalecer los programas de servicio a la comunidad que van más allá de los tiempos del evento, en caso de que esta sea una dimensión que se quiera desarrollar.

MÚSICA EN VIVO

Este parámetro tiene que ver con

la oferta de música en vivo dentro de la ciudad, asociada con el género que promueve el festival. Guarda muchos elementos en común con otros parámetros ya discutidos, como la base social, la institucionalidad privada y la industria musical, pero tiene a su vez dinámicas propias que merecen ser tenidas en cuenta por separado. Un punto central aquí es el nivel de iniciativa individual que involucra, generalmente resultado de una combinación de sentido empresarial y conocimiento del género musical. Se trata de una dimensión de análisis muy importante porque, al igual que ocurre con los procesos sociales de base, permite el fortalecimiento de las agrupaciones y el eventual desarrollo de públicos fidelizados. Mazza señala para Nueva Orleans la escasez de oferta de música en vivo por fuera del circuito comercial del Barrio Francés a finales de los años 70, con excepción de los hoy célebres clubes Tipitina’s, Jed’s y Jimmy’s. Los tres programaban una amplia variedad de géneros de música popular, pero Tipitina’s (bautizado a partir de una canción del célebre pianista de blues Henry “Professor Longhair” Byrd) daba particular énfasis al jazz y al blues, y hoy es visto como un lugar de culto y de visita obligada para los turistas.⁶ En general, hay una variada oferta de música en vivo a lo largo y ancho de toda la ciudad, aun cuando existen lógicas de seguridad de los barrios y de costos que determinan en gran medida los públicos participantes.

La oferta de música del Pacífico en vivo en Cali es bastante limitada y en la actualidad se circunscribe a algunos restaurantes de comida de mar del barrio Alameda que programan pequeñas muestras en los fines de semana, a las presentaciones ocasionales de grupos en eventos académicos de universidades, y a las “misas católicas afro” que han ido ganando popularidad entre algunos sectores. Caben aquí los esfuerzos pioneros de la Sevichería Guapi en cercanías del Hotel La Luna, el establecimiento “Bahía Pacífico” que

ofrecía música y comida (2010- 2012 funcionó), y en años más recientes “El Arrullo”, una especie de fiesta callejera abierta al público que desde 2012 organiza la cantante Nidia Góngora en el barrio Ciudad Córdoba y que se extiende hasta el amanecer durante la semana del Petronio. También en el marco del festival hay restaurantes que presentan agrupaciones, “rumbas del Pacífico” en discotecas que combinan música salsa con grupos ocasionales, y las ya mencionadas muestras en los hoteles de Expopetronio.

Desde el punto de vista de los festivales, la oferta de música en vivo permite extender la agenda más allá de los límites de la programación oficial, generar alternativas de esparcimiento y de ingresos complementarios para los artistas invitados y, al igual que señalamos con la academia, ampliar las posibilidades de formación de públicos. En casos como los del Jazz Fest y el Petronio, donde existe una fuerte conexión entre las culturas musicales y las culturas culinarias, aumentan las posibilidades de ofrecer una experiencia cultural enriquecida. Es necesario acentuar este último punto porque la importancia de la oferta de música en vivo no se circunscribe al componente económico (de hecho muchos locales de música escasamente alcanzan un balance para sobrevivir), sino que permite a las personas poder vivir los distintos componentes culturales de la música, esos que muchas veces pasan a un segundo plano entre la magnificencia de las tarimas y los miles de asistentes de una presentación de festival.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Finalmente, este parámetro tiene que ver con la existencia de medios de comunicación en torno al género musical que promueve el festival. Los medios pueden ser de difusión del género (programación de música), de apreciación o combinados (comentario y programación, reseñas y crítica, etc.); puede tratarse de medios dedicados en su totalidad al género (emisoras de radio, revistas impresas o digitales, etc.) o de franjas y piezas dentro de medios (programas de radio, programas de TV, secciones

⁴ Dentro de la dimensión de institucionalidad del Petronio Álvarez ha habido varios debates en años recientes, entre ellos la relación entre el festival y las alcaldías de las comunidades de origen de los músicos visitantes, la pertinencia de buscar patrocinios mayores y la posibilidad de crear una corporación mixta que asuma algunos aspectos de la organización del evento. Todos fueron relevantes para el proceso del festival y ameritan estudios a fondo.

⁵ Una tercera categoría de espacios de formación musical es la de los programas de manejo del tiempo libre que ofrecen organizaciones comunitarias en distintos barrios de la ciudad. Por su orientación y tipo de público beneficiario consideramos que caben dentro del parámetro de base social ya discutido. Sobre este punto en particular resaltamos el trabajo que desde principios de 2016 viene adelantando el profesor Alejandro Martínez Carvajal (Universidad del Valle y Universidad de La Rioja) acerca de los espacios de formación en músicas del Pacífico que hay en la ciudad.

⁶ Como es de esperarse, la popularidad de Tipitina’s entre los turistas hizo que las audiencias de conocedores y puristas buscaran otros espacios como algunos locales de la calle Frenchmen o, para los que tienen las conexiones adecuadas, los bares The Prime Example y Bullet’s.

de prensa, etc.). Al igual que los establecimientos de música en vivo y, hasta cierto punto, la oferta académica, los medios de comunicación tienen un alto componente de iniciativa individual y pueden ser la base de una red de trabajo colaborativo que favorezca la escena musical en general y los objetivos del festival en particular. A pesar de su trayectoria como ciudad productora de música (figuras de la era del acetato y la radio como Louis Armstrong y Mahalia Jackson nacieron allí), para los años 70 Nueva Orleans no contaba con medios impresos o emisoras especializadas en los géneros locales. Una explicación de Mazza tiene que ver con el clima político de las décadas previas: los periódicos eran propiedad de las élites blancas y el grueso de la música era hecho por músicos negros en barrios pobres y fuera del espectro de los lectores del Times-Picayune o el States-Item, los únicos diarios locales. Si había exclusión abierta o, más bien, dificultades para tocar el tema sin cometer equivocaciones costosas en términos políticos, queda por establecerse; pero el hecho es que las historias de la movida musical no aparecían en las primeras páginas. (Mazza, 2012, pág. 57). El panorama radial era similar y las ondas estaban dominadas por la llamada “invasión británica” de rock predominantemente blanco. El panorama cambió a partir de los años 80 con la aparición de las revistas Wavelength (mensual) y Gambit Weekly (semanal), que combinaban reseñas de nuevos artistas con una especie de mapa para ubicarlos en los sitios reservados de la ciudad. La emisora WWOZ (inicialmente un esfuerzo independiente de los hermanos Broch y luego adquirida por la fundación que realiza el Jazz Fest) se lanzó en 1980 y marcó la diferencia con un estilo comentado de música local, de la región de Luisiana y de géneros primos provenientes del gran Caribe. Siguieron la revista OffBeat (aún vigente, junto con Gambit Weekly) y los programas en las emisoras de la University of New Orleans y Tulane University, dirigidos por jóvenes músicos que luego se vincularon a los programas académicos que se abrieron. Si bien en la actualidad muchos de estos medios enfrentan las dificultades propias de la transición digital, es un hecho que hay

numerosas fuentes para poder seguir al detalle y acercarse a la música con elementos de juicio.

En contraste, el cubrimiento a las músicas del Pacífico en Cali se circunscribe casi exclusivamente a los informes de prensa que aparecen en los diarios El País y ADN durante el mes de agosto (cuando se realiza el Petronio Álvarez), a columnas de opinión sobre la organización y la agenda del Petronio (un buen número de ellas son de la pluma del escritor Umberto Valverde en el diario digital Occidente) y a una edición especial del diario El Espectador que circuló en 2013 y 2014, y que luego se editó de forma independiente como El Diario del Petronio, por iniciativa de la Fundación Color de Colombia (2015 y 2016). Fuera de temporada se encuentran reportajes ocasionales que abordan, con genuino interés pero con poca profundidad, las bases culturales de las músicas que se dan cita en el festival, y varios blogs que discuten aspectos de la organización. Con excepción de algunos programas en emisoras universitarias (entre los cuales sobresale “Pacífico, Música y Leyenda” que desde el año 2004 realiza Esteban González Sevillano en Univalle Estereo), es muy poca la difusión que la radio local da a estos géneros. A nivel nacional cabe mencionar las becas para producción radial y los premios a relatos sobre el patrimonio cultural del Pacífico que promueve el Ministerio de Cultura, y algunos programas de la Radio Nacional de Colombia que incluyen algunos temas de la región, especialmente las fusiones inspiradas en aires

Los festivales de música están insertos en contextos sociales que determinan en gran medida su sostenibilidad cultural y económica.

de marimba y chirimía.

Además de la ya conocida relación de compra de pauta publicitaria (cuyo modelo, por demás, enfrenta dificultades), la conexión entre los festivales de música y los medios de comunicación permite explorar las posibilidades de lectura crítica de su programación, formación de públicos, difusión de su agenda y posicionamiento en el medio local de temas que, de forma directa o indirecta, tienen que ver con su misión y objetivo.

CONCLUSIONES

Los festivales de música están insertos en contextos sociales que determinan en gran medida su sostenibilidad cultural y económica. A su vez, hay una influencia por parte de estos eventos en las dinámicas culturales de las comunidades que los acogen, con lo cual se configura una relación de doble vía que es necesario analizar dentro de las fases de conceptualización, producción y evaluación de los festivales. Partiendo de las experiencias concretas del Jazz Fest de Nueva Orleans y el Petronio Álvarez de Cali, en las páginas anteriores hemos esbozado siete parámetros (base social, acceso, institucionalidad, industria musical, academia, música en vivo y medios de comunicación) que pueden ser de utilidad para productores de festivales, académicos y otros interesados en emprender sus propios análisis sobre estas relaciones. Como cierre dejamos cuatro ideas adicionales que pueden contribuir al desarrollo de este tipo de pesquisas.

Primero, los siete parámetros tienen dimensiones económicas, claro está. Pero de propósito los hemos formulado con un énfasis en sus dimensiones sociales y culturales, para balancear un sesgo que se evidencia en buena parte de los estudios sobre la llamada “economía naranja”, donde se privilegian las cifras pero poco se ahonda en los sustratos y los significados asociados. Consideramos conveniente avanzar hacia la consolidación de miradas que integren ambos aspectos.

Segundo, los siete parámetros pueden estudiarse de manera individual pero recomendamos intentar las miradas cruzadas. Esto no solo es consecuente con la realidad cotidiana en la cual, como señala el modelo de Becker,

hay interconexión entre los distintos actores, sino que amplía las posibilidades de planear acciones conjuntas que puedan beneficiar a los eventos y a las comunidades que los acogen.

Tercero, por las particularidades de cada evento y de sus contextos, el desarrollo de cada parámetro es distinto y depende del caso en estudio. Consideramos que los productores de festivales podrían sacar mucho provecho para la cualificación de sus procesos si hacen una mirada global de los siete parámetros y luego priorizan aquellos en los cuales consideran es más pertinente ahondar, tomando en cuenta el concepto de su evento y la proyección que quieren tener como elemento de alta influencia en el contexto social inmediato.

Finalmente, el estudio de estos parámetros es en sí mismo una buena oportunidad para ampliar la articulación entre los festivales y su contexto. Por lo general, son los estamentos académicos los que tienen las herramientas metodológicas para emprender estos estudios, pero los festivales y las comunidades son los que tienen acceso al sustrato social y cultural. Es conveniente y necesario promover alianzas de esta naturaleza, que sin duda alguna tendrán un impacto positivo sobre los procesos culturales de ciudad que se derivan de eventos musicales como los que hemos tratado aquí.

**Doctor University of Toronto. PhD en Antropología. Magister del mismo claustro en Antropología Socio Cultural. Comunicador Social y Periodista de la Universidad del Valle.*

BIBLIOGRAFÍA

- Becker, H. (1982). Art Worlds. Berkeley: University of California Press.
- Getz, D. (1997). Event Management and Event Tourism. New York: Cognizant.
- Getz, D. (2007). Event Studies: Theory, research and policy for planned events. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Getz, D. (June de 2008). Event tourism: Definition, evolution, and research. Tourism Management, 29(3), 403-428.
- Getz, D. (2010). The nature and scope of festival studies. International Journal of Event Management Research, 5(1), 1-47.
- Gobernación Departamento del Valle del Cauca. (1997, February 18). Reglamento del Festival de

- Música del Pacífico Petronio Álvarez. 1-2. Cali, Valle del Cauca, Colombia.
- Mazza, J. (2012). Up Front and Center: New Orleans Music at the End of the 20th Century. New Orleans: Threadhead Press.
- Secretaría de Cultura y Turismo de Santiago de Cali. (2016, April 01). Resolución por medio de la cual se aprueba el reglamento del XX Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez Cali 2016 Homenaje a Markitos Micolta. Cali, Valle del Cauca, Colombia.
- Sevilla, M., Ochoa, J. S., Santamaría-Delgado, C., & Arango, C. E. (2014). Travesías por La Tierra del Olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia. Bogotá: Editorial Javeriana.



En los últimos años la oferta de moda y artesanía también se ha vuelto un punto de encuentro y de conexión con el público.

De la manigua a la selva de concreto

Reflexiones en torno a la marimba de chonta

RESUMEN

El presente es un texto de reflexión en torno a las músicas tradicionales de la Costa Pacífica colombiana, en concreto a la marimba de chonta y sus variaciones recientes, en el cual se abordan aspectos como la construcción, la afinación y el contexto de interpretación; de este modo, se realiza un análisis con el objetivo de aportar a la discusión sobre la importancia de la conservación y proyección de estas expresiones culturales. Finalmente se plantean un par de consideraciones, sin pretender caer en absolutos, sobre la apreciación de los autores en torno al fenómeno estudiado.

Este es un proyecto realizado con el apoyo del Instituto Popular de Cultura, desde su Centro de Investigaciones y la Escuela de Música.

Palabras claves: Pacífico, música tradicional, Petronio Álvarez, Marimba de chonta.

ABSTRACT

The present is a text of reflection on the traditional music of the Colombian Pacific coast, specifically the marimba de chonta and its recent variations, in which aspects such as construction, tuning and the context of interpretation; In this way, an analysis is made with the objective of contributing to the discussion about the importance of the conservation and projection of these cultural expressions. Finally, a couple of considerations are presented, without pretending to fall into absolutes, on the authors' appreciation of the phenomenon studied.

This is a project carried out with the support of the Instituto Popular de Cultura, from its Research Center and the School of Music

Key words: Pacific, folk music, Petronio Álvarez, marimba de chonta.

Por

Héctor Francisco Sánchez Castillo¹
y Edgar Fabián Bolaños Izquierdo²

A MODO DE OBERTURA Y REFERENTE CONCEPTUAL

Santiago de Cali, ciudad multicultural y pluriétnica, se ha caracterizado a través de su historia por ser una ciudad de puertas abiertas, espacio de migración, que acoge a propios y extraños, a personas venidas desde diferentes lugares de la geografía nacional y extranjera. Poco a poco, el porcentaje de población afrodescendiente se incrementó en la ciudad y es así como para el año 2013, según fuentes de la alcaldía municipal³, la población afro en la ciudad era aproximadamente del 26.3%, y un porcentaje mucho mayor a 2016.

El desplazamiento forzado, la realización de estudios, la búsqueda de empleo o mejores oportunidades, entre otros factores, han motivado la llegada de centenares de personas provenientes del litoral Pacífico; no obstante, otro factor que ha incidido, directa o indirectamente, en el fortalecimiento de este fenómeno, es la creación y popularización del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, que desde el año de 1.997 viene invitando a la difusión de la cultura de la región⁴. Así pues, si bien ya se han realizado escritos en torno al festival, se hace necesario mantener una discusión permanente sobre la

1. HÉCTOR FRANCISCO SÁNCHEZ. Músico intérprete de marimba, investigador, Gestor cultural, docente de marimba del Instituto Popular de Cultura

2. EDGAR FABIÁN BOLAÑOS IZQUIERDO. Músico, investigador, egresado de la Universidad del Valle. Coordinador del Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura (IPC).

3. Información suministrada por la página de la Alcaldía Municipal de Santiago de Cali.

4. Este festival será objeto de estudio en el presente escrito, pero sólo desde el enfoque musical.



Aymer Álvarez Jr.

relación del mismo con las manifestaciones en el presentes, la apropiación por parte de las comunidades, tanto tradicionales como ciudadanas, de la cultura, y el papel de la academia en la investigación, documentación y registro de los diversos fenómenos articulados, en la meta de preservar el patrimonio cultural inmaterial de la nación.

De este modo, el argumento de la presente reflexión se desarrollará en tres momentos, teniendo como base un modelo de investigación cualitativo, centrado en la observación y triangulación tanto en lo etnográfico como en lo teórico (Flick, 2004: 24-35), y un análisis musical de grabaciones tomadas por el Instituto Popular de Cultura en sus proyectos de investigación de las décadas del 60 y el 70. En la Exposición Presentará un acercamiento a

5. Flick, Uwe. 2004. “Introducción a la investigación cualitativa”. Ediciones Morata. Madrid

algunas características de las músicas tradicionales del pacífico sur colombiano; la sección “Desarrollo” aborda, por otra parte, algunos elementos que se han desarrollado dentro de las músicas que se interpretan en el Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”; la coda concluirá con los elementos comparativos, abriendo el espacio a algunas cuestiones básicas que deben ser consideradas y discutidas por investigadores y que se dejan en el aire con el fin de continuar en este diálogo permanente.

EXPOSICIÓN

Sobre algunas características básicas de las músicas tradicionales del Pacífico Sur colombiano Comenzaremos por brindar un acercamiento a la característica principal de las músicas tradicionales de la Costa Pacífica colombiana como es la oralidad, para abordar, posteriormente, el tema de la marimba de chonta y algunas de sus transformaciones.

Oralidad

El lingüista y filósofo norteameri-

cano Walter Ong (1982), plantea que “la oralidad fue durante largo tiempo el único sistema de expresión de los seres humanos y de transmisión de conocimientos y tradiciones, sobre todo en los pueblos y las culturas que carecían del lenguaje escrito”. Esta afirmación sustenta en gran medida la realidad de los procesos de transmisión de los saberes culturales en muchas regiones del país.

En el Pacífico Sur colombiano la música ha sido, tradicionalmente, uno de los aspectos más notables de la cultura y se ha transmitido mediante la oralidad durante varias generaciones; los procesos de enseñanza y aprendizaje, en este contexto, se dan de manera espontánea en la dinámica propia de la vida comunitaria; los aprendices se relacionan con los sabedores en el núcleo familiar o en el vecindario, siendo las celebraciones de las festividades locales el marco más propicio para observar a los músicos en acción e interactuar con ellos.

El aprendizaje de las músicas tradicionales involucra el desarrollo de procesos y habilidades muy importantes como la observación,

Los zonales eliminatorios del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, no sólo se realizan en lugares como Tumaco, Guapi y Buenaventura, sino también en Cali y Bogotá.

la imitación y la audición, todo esto, mediado por la interacción verbal y la práctica; así pues, podemos encontrar un modelo en el que entran en juego diversos tipos de memoria: visual, auditiva, táctil, emotiva, descritas por Barbacci (Barbacci 1965) (Cuartero S. 2010); no se ha utilizado grafías, ni otro medio distinto al lenguaje oral para preservar estos saberes en el tiempo, por ende, sólo permanecen en las memorias de los poseedores de esta información, corriendo el riesgo de desaparecer con ellos.

Transformaciones y cambios

Parafraseando a Walter Ong (1982), los saberes que son transmitidos mediante la oralidad son muy susceptibles de transformaciones con el tiempo, porque dependen en gran parte de la memoria humana, que por cierto es muy frágil; la transferencia de la información de una persona a otra no siempre es completa y fiel, involuntariamente se pueden omitir detalles importantes, posibilitando nuevas interpretaciones subjetivas, incluso, intervenciones externas.

Las músicas tradicionales del Pacífico Sur colombiano, en particular las de marimba, han sufrido un proceso de transformación que se ha hecho más evidente con la realización del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, dejando claro que el propósito de este escrito no es generar juicios de valor sobre el certamen, las músicas, ni sus procesos de evolución o variación natural.

Analizando el material de recopilado en investigaciones desarrolladas por el Instituto Popular de Cultura de Cali, entre 1960 y 1978, en municipios del Litoral Pacífico se aprecian características muy particulares en los estilos interpretativos de la música tradicional, la afinación de la marimba y las armonías de los cantos, que contrastan con las manifestaciones actuales; sin duda, se debe aclarar, que hay algunos rasgos que aún se mantienen. A continuación se presenta un breve acercamiento comparativo con algunas de los elementos encontrados.

DESARROLLO

LA MARIMBA DE CHONTA: “TIPOS DE AFINACIÓN Y CONTEXTOS MUSICALES DE APLICACIÓN”

Técnicamente hablando, la marimba de chonta⁶ es un instrumento musical de percusión, de altura determinada, de la familia de los idiófonos de placas de madera; su sonido característico se produce al golpear dichas placas de chonta, con unas baquetas especiales conocidas con el nombre de tacos⁷.

⁶ Nombre genérico de la madera que se extrae del tronco de la palma de chontaduro o de otras especies de palmas. Para la construcción de marimbas generalmente se utilizan chontaduro, gualte, pambil y quitasol.
⁷ Tacos: nombre de las baquetas especiales con cabeza de caucho natural, con las que se percute la marimba.

1. La marimba tradicional: aspecto físico

Se distinguen tres grandes partes: el marco, el teclado (o entablado) y los tarros.

El marco: también conocido como mueble o cama, es una estructura o esqueleto de madera de forma trapezoidal alargada, provisto de un sistema de amortiguación sobre el cual cuelgan y descansan los otros elementos constitutivos del instrumento.

El teclado o entablado: es el nombre que se le da al conjunto de tablas⁸ que se extiende y amarra⁹ de manera ordenada¹⁰ sobre el marco. El entablado se puede fabricar con chonta de la misma o de diferentes especies. Por esta razón en algunas marimbas se observan tablas con apariencia distinta, por ejemplo, unas más oscuras o más claras que otras.

Los tarros o canutos: son una especie de tubos de guadua, abiertos por el extremo superior, que se agrupan ordenadamente por tamaño, en forma de hilera, y van colgados del marco por debajo del teclado, haciendo corresponder de manera específica cada tabla con un canuto; técnicamente a los tarros se les conoce con el nombre de resonadores porque cumplen la función de caja de resonancia, amplificando la intensidad del

⁸ Las tablas también se conocen como latas, teclas o tabillitas.
⁹ A esta forma especial de amarre se le denomina tejido y se realiza con una piola.
¹⁰ El orden es de mayor a menor tamaño o viceversa, según la referencia posicional y el sentido que escoja el observador.

sonido. La guadua utilizada para este propósito debe tener unas características especiales en cuanto al grosor, como describe Genaro Torres¹¹: “no es de la guadua amarilla que se da en el Valle... eso tiene mucho ombligo”; esto nos remite, nuevamente a la importancia de la oralidad en la transmisión del conocimiento.

De manera general, la marimba tradicional es sencilla (de un solo teclado), fabricada artesanalmente¹² con elementos del medio; su proceso de fabricación está ligado a un sistema de creencias y a unas técnicas ancestrales muy rigurosas que incluyen detalles tan importantes como la escogencia de la época (fase lunar) para el corte y la preparación de la materia prima (madera, chonta y guadua) entre otros secretos. Su tamaño se determina principalmente por el número de tablas, es decir, por la amplitud de su registro; de este modo se clasifican entonces como pequeñas a las que tienen hasta 16 tablas, medianas entre 17 y 21 tablas, y grandes las que tienen 22 teclas en adelante; en la tradición se dice que “una marimba es completa cuando tiene 24 tablas y está bien coordinada¹³”.

Este instrumento se sostiene a través de unas bases o burros que pueden ser de diferentes estilos, sin embargo, la manera más adecuada y generalmente usada por los viejos es colgada de la estructura de la casa, como se ve en la imagen de la portada del libro del XIII Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez, donde se muestra al reconocido marimbero tradicional Genaro Torres, hermano de “Gualajo” interpretando su marimba.

Afinación

Preámbulo

Desde el punto de vista de las técnicas ancestrales la frecuencia de cada tabla depende de sus dimensiones,

las más importantes son la longitud y el espesor (grosor), así pues, se evidencia una relación inversa entre la longitud y la frecuencia, es decir, a las tablas de mayor longitud les corresponden frecuencias o tonos más bajos (o graves) y a las de menor longitud frecuencias más altas (agudas). Su espesor también hace que el tono varíe; así pues, a menor grosor se tiende a tener sonidos más graves y viceversa. En los tarros o resonadores la frecuencia varía con la longitud de forma similar como ocurre en las tablas, por esta razón a las teclas más largas les corresponden técnicamente canutos más largos. Las anteriores son algunas de las variables que de manera empírica deben controlar los constructores de este instrumento.

Es de destacar que, la afinación tradicional de la marimba no está sujeta a ninguna escala musical como las que se conocen en otros contextos; esta marimba se afina a oído y voluntad del constructor utilizando, mentalmente como referencia algunos fragmentos de melodías tradicionales, requintas, bordones y sonidos de la naturaleza, como el canto de algunas aves. Normalmente este tipo de afinación es realizado por personas con suficiente experiencia o entrenamiento auditivo en el contexto de la tradición, retomando lo descrito anteriormente sobre los procesos de memoria (visual, táctil, auditiva, etc.) que forman parte integral del saber ancestral.

En este aspecto vale la pena detenerse un poco para resaltar algunas ideas:

- La afinación tradicional es subjetiva en el sentido que, cada constructor tiene su manera de establecerla, esto es, dicho de otra manera, escoger libremente el sonido (o frecuencia) inicial de referencia para afinar el resto del instrumento. Por esta razón dos marimbas tradicionales difícilmente tienen de manera exacta los mismos sonidos, a menos que sean afinadas por la misma persona.
- Este tipo de afinación permite que todas las escalas de la marimba sean funcionales dentro del modo tradicional, es decir, a manera de ejercicio, que por cualquier tabla que se empiece a tocar, ya sea el bordón, la requinta o el acompañamiento, el sentido melódico y armónico se

mantiene; en la medida que cambie la tabla de inicio lo que se aprecia auditivamente es que se transporta la tonalidad (dentro del modo tradicional).

- Una manera adecuada de aprender a afinar la marimba tradicionalmente es sumergirse en este universo sonoro y desarrollar un proceso de reentrenamiento auditivo desde la práctica. Esta temática junto con el concepto de armonía de la música tradicional del Pacífico Sur colombiano, serán los temas principales en un próximo artículo.

Los saberes transmitidos oralmente se transforman fácilmente pues dependen de la memoria.

Miñana Blasco (2010) (Ochoa E. y otros) plantea en su estudio la posibilidad de que se dé una relación de afinación iso-heptatónica o equiheptatónica, resultado de comparar la afinación que presentaban nueve tipos de marimba encontradas en el pacífico y, de forma extraordinaria, este modelo era coherente con el planteado por otros investigadores, referentes a la afinación de instrumentos tipos xilófono en África.

Contextos musicales de aplicación.

Por sus características particulares de afinación esta marimba no es funcional en agrupaciones musicales que incluyan otros instrumentos melódicos o armónicos temperados. Sin embargo, es la más adecuada para interpretar las músicas (de marimba) del Pacífico Sur colombiano.

2. Marimba temperada (diatónica): aspecto físico

Parecida a la tradicional (un solo teclado), pero generalmente más pulida en su acabado, incluye detalles de ebanistería.

Afinación

A diferencia de la marimba tradicional, su afinación está adaptada a las escalas musicales convencionales, generalmente la escala mayor (natural), a partir de la cual se obtienen

La afinación tradicional de la marimba no está sujeta a ninguna escala musical occidental; se afina a oído y voluntad del constructor, utilizando mentalmente como referencia algunos fragmentos de melodías tradicionales, requintas, bordones y sonidos de la naturaleza, como el canto de algunas aves.



Archivo Centro de Investigaciones

¹¹ Descripción hecha en el documental “Hugo Candelario Gonzales - Puente”, del Programa Rostros y Rastros. Canal Regional Telepacífico. 2003. Disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ONCs7Wfzz0&t=219s>
¹² Generalmente con pocos detalles en su acabado.
¹³ Se utiliza la palabra coordinada como sinónimo de afinada.

otras escalas u otros modos; esta marimba se afina utilizando como referencia un afinador electrónico o un instrumento melódico como un piano o una guitarra. El proceso de afinación diatónico no tiene mayores exigencias de entrenamiento auditivo, pues el afinador electrónico indica la frecuencia exacta que debe tener cada tabla, por lo tanto no es necesario, incluso, saber tocar el instrumento; En otras palabras, se reduce el proceso de memoria propio del contexto tradicional.

Desde el punto de vista tonal y modal esta afinación les genera dificultades a las cantadoras viejas y experimentadas de la tradición porque se ven condicionadas a cantar casi siempre por el mismo tono, sin que se tenga en cuenta su rango vocal. Dicho de otra manera, con este tipo de afinación no es el marimbero el que se adapta a la voz de la cantadora como tradicionalmente debe ser. Por el contrario, es la cantadora la que se debe ajustar a la tonalidad del instrumento, lo cual es una modificación introducida, tal vez de manera involuntaria, pero que afecta notablemente toda una tradición, y los más preocupante, imponiendo nuevas formas de hacer y nuevos estilos, que se convierten en los referentes para los aprendices de las nuevas generaciones.

Contextos musicales de aplicación

Por sus características de afinación esta marimba se adapta muy bien al formato musical de agrupación libre, pero con algunas restricciones en ciertas tonalidades. También se adapta al conjunto de marimba, pero igualmente, con restricciones, que afectan, como ya se dijo, estructuralmente la práctica musical en el contexto tradicional.

3. Marimba cromática: aspecto físico

Marimba de doble estructura,



Aymer Álvarez Jr.

posee dos teclados uno en la parte inferior y otro en la parte superior¹⁴, generalmente con un buen acabado y un gran trabajo de ebanistería. Este tipo de marimba tiene un aspecto, en cuanto a los dos teclados, cercano al de la marimba sinfónica.

Afinación

Sus sonidos están separados por semitonos. Esta afinación permite disponer de todas las tonalidades, utilizar recursos como cromatismos y otros, que en la marimba temperada diatónica estarían restringidos por la ausencia de las alteraciones. Esta marimba se afina utilizando como referencia un afinador cromático o un piano (o teclado).

Contextos musicales de aplicación

Esta marimba es la ideal para formatos de agrupación libre y de gran orquesta. Además, permite interpretar músicas populares y del mundo; en el contexto tradicional esta marimba le imprime al acompañamiento armónico una caracterización tonal específica que la hace percibir más novedosa y moderna, pero igualmente alejada de las nociones y conceptos ancestrales.

REEXPOSICIÓN Y CODA

Algunas reflexiones finales

La Marimba de chonta: de “instrumento del Diablo” a Patrimonio de la Humanidad. (Patiño. Op. Cit)

¹⁴ Con algunos espacios que dan la sensación visual como si faltaran algunas tablas.

Nuestra reflexión va encaminada a que las músicas de marimba del Pacífico Sur colombiano, actualmente, se están interpretando con un instrumento poco adecuado para el contexto cultural tradicional, lo cual está introduciendo de manera forzada algunos cambios en aspectos tan importantes como las melodías y armonías, propias de estas músicas.

Los saberes culturales que son transmitidos de una generación a otra por medio de la oralidad tienen un dinamismo propio en el tiempo y son susceptibles de transformación, en primer lugar, por la pérdida paulatina de detalles importantes que solo están en la memoria de quienes poseen dichos saberes, propiciando de esta manera nuevas interpretaciones subjetivas.

Son evidentes las transformaciones en las prácticas musicales del Pacífico Sur colombiano. Ahora bien, como se dijo al inicio del escrito, no queremos entrar a dar un juicio de valor. Por el contrario, la mixtura, el mestizaje, no deben verse, necesariamente, como un elemento nocivo o perjudicial; aún más, nos encontramos con casos como el de Carlos Vives y La Provincia, quienes llevaron la música vallenata a un nuevo espacio de producción-creación, derivando de este proceso el estilo musical conocido como Tropi Pop, que otros artistas siguieran después. Así pues, Vives muestra un proceso en cual convergen “un ícono de la industria cultural estadounidense trasplantado a una esquina soleada del Caribe colombiano; el rock como emblema de un referente de modernidad, hombro a hombro con la bullangiería del tró-

pico de los acordeones y los tambores” (Sevilla M. y otros. 2014)

Sin embargo, se hace necesario desarrollar procesos a nivel municipal, en toda la región, enfocados a recuperar la memoria musical de nuestros pueblos de la mano de nuestros viejos, de quienes tienen en su haber el conocimiento de primera mano en torno a la cultura popular y tradicional del sur occidente colombiano. Se deben emprender acciones enfocadas a la apropiación, por parte de las comunidades, de las nuevas generaciones, de los elementos propios de su cultura; es ahí, en ese adueñarnos de las tradiciones, donde radica el que sigan vivas a través del tiempo y no se pierdan en el olvido.

Eventos como los festivales, encuentros, concursos, entre otros, hacen un aporte a la difusión de las manifestaciones culturales, generan espacios de convergencia, permiten el intercambio de información y de conocimientos; los nuevos escenarios deben tener en cuenta estos aspectos de la tradición con el fin de proporcionarles un ambiente más familiar a los participantes y generar acciones de conservación. Reiteramos, no obstante, que también es una responsabilidad social la conservación de la tradición.

Está en manos también de la academia, en entidades como el Instituto Popular de Cultura, las universidades y demás, emprender acciones de investigación, registro y documentación de las diferentes manifestaciones de las culturas populares y tradicionales, acciones éstas que podrán dar fe de la existencia de dichas expresiones y que permitirán, a propios y extraños, comprender el mágico contexto en el que se producen.

La marimba cromática de doble estructura contiene semitonos, ideal para formatos de agrupación libre.



BIBLIOGRAFÍA

- Cuartero S. Marta. (2010) Tipos de memoria, aptitudes y estrategias en el proceso de memorización de estudiantes de piano. Revista Electrónica de LEEME, 26.
- Flick, Uwe. (2004) Introducción a la investigación cualitativa. Marid: Ediciones Morata, S.L.
- Ong, Walter . (1987) Oralidad y escritura: Tecnología de la palabra. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ochoa E., Santamaría-Delgado., Sevilla M. (comp) (2010). Músicas y prácticas sonoras en el pacífico afrocolombiano. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Patiño O. Germán. (2013) Con vose de caramela: Aproximaciones a la música del pacífico colombiano. Santiago de Cali, Alcaldía de Santiago de Cali, Secretaría de Cultura y Turismo.
- Sevilla P., Ochoa J., Santamaría-delgado C., Cataño C. (2014) Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y la Provincia. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Son evidentes las transformaciones en las prácticas musicales del Pacífico Sur colombiano.

Violines, creatividades y resistencia afronorttecaucana

RESUMEN

El presente documento presenta una reflexión en torno a la zona cultural Norte del Cauca-Sur del Valle del Cauca, escenario de haciendas esclavistas en el siglo XVII. A éstas llegaron seres humanos secuestrados en las costas occidentales del continente africano; estos grupos han sido estudiados por la historiografía tradicional simplemente como esclavos o, como los denominaron peyorativamente “negros”. Pero hoy, desde una perspectiva decolonial, estos estudios deben ser replanteados, es decir, estudiar las culturas africanas desde su creatividad, desde sus saberes, desde la imaginación creadora que les facilitó inventar y reinventar un nuevo mundo mediante el contacto creativo que establecieron con los pueblos aborígenes y con la cultura popular europea que llegó a la zona.

Hay una patología colonial que nos ha enseñando a sentir complejos y vergüenzas del componente indígena y afro en la sociedad colombiana; este proceso de descolonización mental nos exige el abordaje de una terminología distinta a la de corte animalista -como estrategia epistemicida- que utilizó el esclavista para dirigirse a las poblaciones de origen africano y a sus descendientes, tales como el término negro, mulato, cimarrón, muleque y amo. Contrariamente a lo que nos ha querido enseñar toda la corriente eurocéntrica y colonialista, sorpresivamente lo que nos muestra la tradición es la creatividad de sus habitantes en la reinención de la espacialidad, establecimiento de familias y parentelas, la creación de una gastronomía, prácticas médicas, crearon la finca tradicional, formas sostenibles de extracción del oro, la ritualización del nacimiento, de la muerte y con ello la música.

Palabras claves: Creatividad, esclavismo, negros, resistencia, violines.

ABSTRACT

This document introduces a reflection about the cultural zone in the North of Cauca-South of Valle del Cauca which is a scenario for the estates used for slavery during the XVII century. Human beings were kidnapped in the western coasts of the African continent and brought to these properties. These groups have been studied by the traditional historiography simply as slaves -or as they were referred to in a derogatory manner: ‘Negros’- but nowadays, from a decolonial perspective, this studies must be reconsidered, meaning that, the African cultures must be studied from their creativity, from their knowledge, from the creative imagination that allowed them to invent and reinvent a new world through the creative contact that they established with the indigenous people and with the European popular culture that arrived to the region.

There is a colonial pathology that has taught us how to feel complexes and shame from the indigenous and African components in the Colombian society. This process of mental de-colonization demands the approach of a different terminology from the animalistic one -as an epistemicide strategy- used by the slaver to address the people of African origins and their descendants, such as the terms negro, mulato, cimarrón, muleque and master. Unlike what the Eurocentric and Colonialist currents have tried to show, tradition shows that the creativity of these people in the reinvention of spatiality, the establishment of families and relations, the creation of a gastronomy, medical practices, the creation of the traditional farm, sustainable ways of gold extraction, the ritualization of birth and death, and with those, the music.

Key words: creativity, slavery, nigger, resistance, violins.



Por Carlos Alberto Velasco D. - PhD (C)¹

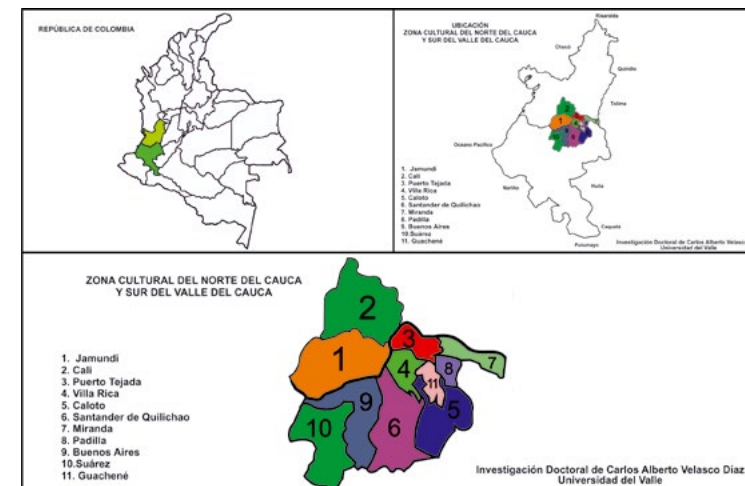
INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación se viene desarrollado en la región del norte del departamento del Cauca en los municipios de Caloto, Guachené, Buenos Aires, Suárez, Santander de Quilichao, Villa Rica, Padilla, Puerto Tejada y el municipio de Miranda; las comunidades del sur del Valle del Cauca pertenecientes al municipio de Cali y el municipio de Jamundí, que representan lo que para el proyecto se denomina zona cultural del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca, hacían parte del antiguo Cantón de Caloto².

Aclaraciones conceptuales

Es necesario para la buena comprensión del estudio, hacer una serie de aclaraciones conceptuales, referentes a la utilización del término negro para referirse a las personas de piel oscura; “había una vez una categoría de seres humanos que la colonización bautizó genérica y peyorativamente como negros: así denominados los africanos, anteriormente miembros de etnias y pueblos de culturas diversas, fueron reducidos al estado de combustible biológico”. (Depestre, 1985, p. 9).

La noción de negro en la época colonial significaba esclavo y animal -no significaba persona de piel oscura-, de allí toda la terminología de corte animalesco para referirse a estos seres humanos, por ejemplo el término cimarrón -voz Taíno que significa flecha salida del arco- pero que el europeo la utilizó para denominar al ganado que se volaba de los potreros; la palabra amo tiene que ver con alguien que está al cuidado de un animal, el término mulato viene de



Comunidades que hacen parte de la región cultural Norte del Cauca-Sur del Valle del Cauca. Fuente: Carlos Alberto Velasco Díaz.

1. Candidato a Doctor en Humanidades, Línea de Historias, Sociedades y Culturas Afrolatinoamericanas de la Universidad del Valle.
2. De acuerdo con el documento del Archivo Histórico Nacional titulado Estado general de las ciudades y pueblos del Cauca en 1771, comienza desde el río Ovejas al del Bolo que confina con la ciudad de Buga por lo largo, que tendrá de situación como cosa de catorce leguas. (Citada por German Patiño en Comunidad, Cultura y Etnoeducación Afrocolombiana, 2011).

mula y se ha utilizado para referirse a la mezcla de una persona de piel clara con una de piel oscura, y mule-que para referirse a los esclavizados africanos cuando tenían entre siete y diez años de edad. Vale aclarar que los europeos ya conocían los avances tecnológicos y científicos del continente africano; en Europa existía una amplia producción editorial sobre el continente africano. De otro lado el término “negro” hace parte de una patología colonial que homogeniza las culturas africanas y afrocolombianas; el otro elemento fuerte es la carga negativa que históricamente le han asignado al término negro, como sinónimo de los malo y aborrecido por la sociedad.

Con estas aclaraciones conceptuales, me adentro al tema que nos convoca al cual el profesor William Mina Aragón ha denominado como la imaginación creadora afrodiaspórica, es decir estudiar a las comunidades afros que se asentaron en los territorios del norte del Cauca, desde las creatividades.

“Llamamos capacidad creadora afrodiaspórica a toda obra de arte, de ideas, pensamientos, valores e inventos técnicos, materiales que el hombre africano y sus descendientes, valiéndose de su imaginación radical individual y de su imaginario colectivo, han hecho en aras del mestizaje cultural, biológico y social-histórico del orbe, para hacer de la autoconstitución de nuestra compleja civilización, algo más que odios, guerras y conflictos” (Mina Aragón, 2014, p 35).

Con estos elementos conceptuales claros los invito a conocer las creatividades de las culturas de esta región de Colombia, quienes aprendieron el español, crearon una basta gastronomía, una agricultura basada en el respeto a la naturaleza, el establecimiento de familias y parentelas, y la estructuración de la finca tradicional. Las mujeres -dedicadas al servicio doméstico en las haciendas- jugaron un papel crucial; en sus trenzas o trisnejas almacenaban el oro para pagar las manumisiones.

La historiografía tradicional ha presentado a las poblaciones africanas como simples piezas y esclavos, y no como seres humanos creativos, porta-



▲ Bailes de la comunidad Nasa en Saakhelu. Tacueyó, Cauca, agosto 20 de 2016. Fuente: Investigación Doctoral de Carlos Alberto Velasco Díaz.

Los africanos traían muchos saberes al llegar a América, y Europa los conocía muy bien. Los Arara eran expertos en agricultura tropical.

dores de culturas, de conocimientos. Estas han sido muy creativas; este argumento de alguna manera puede explicar cómo unos seres humanos en medio de la cruenta esclavización, debieron reinventar casi todos los componentes de su vida cotidiana; en ese encuentro con las culturas indígenas se dieron muchos préstamos culturales; de la cultura europea toman muchos elementos que conforman su espiritualidad.

Los africanos traían muchos saberes al llegar al suelo americano y Europa los conocía muy bien; los Arara eran expertos en agricultura tropical, los Popos grandes navegantes, los Carabalíes grandes guerreros y los Minas expertos en la minería.

Entre el Saakhelu y la juga: momentos de contactos creativos entre indígenas y los afros.

Entre las comunidades indígenas y las afrocolombianas de la región existieron momentos de contactos creativos, que hoy se reflejan en el uso de la terminología que acompaña a la cocina nortecaucana, bailes con referencias indígenas en los rituales de las adoraciones al niño Dios

Hay cinco elementos de la cultura creada en esta zona cultural que se comparten entre afros e indígenas, principalmente con el pueblo Nasa, por ejemplo las formas de danzar y las coreografías del baile en el ritual del Saakhelu³ son idénticas al baile de las Jugas de adoración; ellos utilizan la chonta en sus bastones sagrados de mando; además, es muy curioso, porque las canoas donde depositan la chicha y la chauuasba⁴ llevan un recubrimiento en la parte superior idéntica al tendido de chontas de la marimba del pacífico; el bambuco como ritmo unificador de los pueblos caucanos se interpreta con el mismo toque de tambor; en cuanto al uso de la serpiente -contrario a la demonización que hizo el catolicismo de este ser vivo-, para las comunidades Nasa la serpiente es un animal amigo, que sirve para cuidar sus viviendas, controlar plagas, enfermedades de los cultivos; las venenosas se utilizan en el campo espiritual para combatir

3. Es el ritual de agradecimiento a la madre tierra por los favores recibidos durante todo el año
4. Bebida que elaboran con el maíz que en las comunidades afros le llaman claro de maíz.



◀ Baile de la Juga, Encuentro de Cantoras, Jamundí, Valle del Cauca, mayo 22 de 2010. Fuente: Investigación doctoral de Carlos Alberto Velasco Díaz.

Depósito de chauuasba en el ritual del Saakhelu en Tacueyó. Agosto 22 de 2016. Fuente: Investigación doctoral de Carlos Alberto Velasco Díaz.



Cuadro 1

Ritual	Objeto	Fechas
Refrescamiento de las chontas de autoridad	Descargar energías negativas y repotenciar las positivas	Dos primeras semanas de enero
Apagada del fogón	Equilibrar energías	Marzo
Sekbuy o muerte y nacimiento del sol	Primera etapa: Nacimiento del sol, va del 22 de junio al 22 de septiembre, en esta etapa se preparan los terrenos para la siembra. Segunda etapa: El sol empieza a madurar, va del 23 de septiembre al 22 de diciembre. Tercera etapa: La madurez del sol, va del 23 de diciembre hasta el 22 de marzo. Cuarta etapa: Va del 23 de marzo al 22 de junio donde el sol envejece y muere. Para ellos el año nace el 23 de junio.	23 de junio
Saakhelu	Agradecer a la madre tierra por los frutos recibidos.	17 al 22 de agosto
Cxabpux	Recordar a los seres queridos	

enfermedades, también ayudan a detectar la frialdad y la humedad en las casa; en las comunidades afrocolombianas los médicos tradicionales las utilizan para preparar tomas para el tratamiento de ciertas enfermedades espirituales; los antiguos finqueros afros las utilizaban para cuidar sus fincas -donde había una culebra ritualizada no podía entrar nadie a robar por que la culebra lo sacaba-; se comparte también la utilización del baile en las ceremonias sagradas; desde esta perspectiva quiero plantear que en el ritual de Adoraciones existe el canto de las indias viejas, lo cual es muy probable que sea el componente indígena en el ritual de las comunidades afrocolombianas.

Sin entrar mucho en profundidades en cuanto a la cosmovisión indígena voy a intentar plantear algunos de los aspectos más importantes dentro de su cosmovisión:

“Dentro de la espiritualidad indígena tenemos varios tipos de rituales, pero hay cinco que son los rituales mayores que se están revitalizando, uno de ellos es el Saakhelu, que se puede considerar como un ritual mayor” (Velasco, 2016). Ver cuadro 1.

En las dos cosmovisiones, tanto en la afro como en la indígena, hay un elemento clave para definir las dos filosofías, y es el conocimiento y respeto hacia la naturaleza; este elemento a mi juicio es probable que haya facilitado el surgimiento de una cultura nueva en la región del norte del Cauca; por ejemplo, en las culturas Yorubas cada Orisha tiene una función en la naturaleza, así:

“En el panteón yoruba, cada

uno de los Orichas está encargado de proteger un elemento de los que conforman nuestro planeta: Yemayá cuida las aguas, Oggun protege los metales, las montañas, Eleggua domina los vientos, Ochosi cuida los bosques, Obatalá creador de la tierra y las cosechas y Changó es el dueño del Fuego” (Velasco Díaz, 2008, p 44).

La episteme que se construye sobre la base del respeto a la naturaleza, sirve de soporte de estos dos mundos, el indígena y el afro; al indagar por ejemplo sobre las formas tradicionales de extracción del oro en comunidades afrocolombianas, podemos analizar que ninguno de los métodos pretende acabar con los recursos tal como lo hacen ahora las grandes multinacionales.

CREATIVIDADES SONORAS AFROCOLOMBIANAS

La creatividad de las comunidades afros llevó a construir la música—que hace parte de la memoria sonora- con instrumentos elaborados con materiales de la región; en el caso del tambor, utilizando el arbol de balso y la piel de ganado, de ovejo o de venao; el caranago⁵ y el violín utilizando la guadua; en la comunidad Nasa utilizan un árbol llamado flauta⁶ para construir el aerófono del mismo nombre que simula los sonidos del viento, el tambor que simboliza el trueno; otros afros producían sonidos

5. Instrumento elaborado con guadua y vejiga de bovinos o de porcinos y maíz o achiras en su centro.
6. la flauta es una mata que existe en las montañas del Cauca.



◀ Violines de guadua elaborados por Luis Ofradi Sarta en la finca El Bosque Mágico de Santander de Quilichao. Julio 24 de 2016. Fuente: Investigación doctoral de Carlos Alberto Velasco Díaz.

con una hoja de naranjo; toman el bambuco que nace en el departamento del Cauca y lo convierten en Jugas; el primer documento histórico confiable en el que se cita el bambuco sigue siendo la carta que el general Francisco de Paula Santander fechada el 6 de diciembre de 1819 le escribe al general París que se encuentra en Popayán, donde le dice:

“Refréscale en el Puracé, báñate en el río Blanco, pásate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómale el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco (Miñana Blasco, 1997)”.

Para conservar la memoria sonora de la región, los afros utilizaron no solo la oralidad sino la corp-oralidad.

CORPO-ORALIDAD AFRO-NORTECAUCANA

Las tradiciones culturales de la región están soportadas en la memoria corp-oral, -mas allá de la oralidad-; la palabra, el gesto y el ícono siguen siendo los soportes de la memoria colectiva. Según Hampaté Ba, servían para transmitir el conocimiento sobre las ciencias de la naturaleza, la religión, la sabiduría, la historia, los saberes y oficios, y la recreación (Maya Restrepo, 2016).

En las tradiciones culturales de la región encontramos expresiones corp-orales tales como: la palabra cantada es muy común por ejemplo en ciertas áreas de algunas poblaciones; la palabra recitada se utiliza en el ritual de adoraciones al niño Dios; el cuerpo gestual y danzante -su movimiento en figuras organizadas- cuando bailan un canto de juga o un torbellino tradicional; la gestualidad de las cantoras cuando recitan o cantan una juga; el despliegue iconográfico lo integran instrumentos musicales como el tambor. La memoria en esta región se mantiene no solo por la oralidad sino por estos tres componentes que integran la corp-oralidad nortecaucana.

Con esta imaginación creativa demostrada en muchos frentes de la vida diaria que se reflejan en la corp-oralidad, ponen en diálogo las tres culturas para construir un mundo de sonoridades dentro de las cuales

se encuentra la música y los rituales que la acompañan. Dentro de los rituales que crearon, al principal lo llamaron Adoraciones al Niño Dios -manera como los afros de la región conmemoran el nacimiento de Jesús-; en él combinaron siete creativities, a saber:

Creatividades Musicales: crearon unos cantos a los cuales llamaron jugas, dedicadas unas a la navidad, otras a las actividades cotidianas y otras para el rito de muerte de un niño. Los cantos de jugas y bundes⁷ fueron elaborados en las haciendas del norte del Cauca. Las adoraciones son el resultado de la creación de un rito que formó sus bases en la hacienda (Palau Valderrama, 2007, p 38), cantos de juga como el siguiente:

Amanece y amanece, al amanecer

Al amanecer el día, al amanecer

Y nosotros en la tierra, al amanecer

Alabamos a María, al amanecer

Creatividades dancísticas y coreográficas: crearon e integraron el baile a las actividades religiosas, el baile comunitario en círculos, el hombre y la mujer tienen papeles definidos alrededor de los bailes, el hombre baila con los brazos cruzados atrás y las mujeres produciendo movimientos ondulares con sus faldas largas.

Creatividades interpretativas: las Cantoras cumplen con su doble función de orar y cantar. En las comunidades afrocolombianas no es posible hablar del canto religioso sin hacer referencia explícita al papel que juegan las mujeres en la transmisión de la tradición (Roux, 2009, p 20).

Creatividades teatrales: escenifican muchos de los pasajes religiosos católicos tales como el nacimiento de Jesús, la escena de la mula y el buey -según la tradición fueron los animales que estuvieron presentes en el nacimiento de Jesús-, la escena de las indias viejas en la cual los afros se disfrazan de indígenas y bailan con sus rostros inclinados -mostrando un poco la relación de estos dos grupos étnicos, el mamarón y el preguntante que representa la incredulidad del nacimiento de Jesús; en el bunde del angelito representan el toro pinto,

una escena de diversión en la cual se escenifica el toreo, el platanito biche y la escena de la hormiga.

Dime Blass

Qué has venido a hacer?

Con ese rabo tan largo

Y esos cachos tan agudos

Que me pueden lastimar

Creatividades declamatorias: Se dan tres tipos de manifestaciones lírico-musicales en las Adoraciones: las recitaciones de niños frente al pesebre (loas), los cantos de adoración (jugas de adoración) y las danzas que los acompañan (baile de la juga), estos últimos con participación de miembros de todas las edades (Sevilla, 2009). La recitación de romances hispánicos, loas y recitaciones, el papel de la corp-oralidad en la construcción de romances, por ejemplo:

A dónde vas paloma blanca

Volando tan al compás

Voy a celebrar la fiesta del Santo San Nicolás

Oh santo San Nicolás

Pues todos te agradecemos

Pues solo Dios nos gobierna

En la libertad que estamos



Mayor Nasa, violinista de la Vereda Loma Larga, Jambaló Cauca, 2016. Fuente: Investigación Doctoral de Carlos Alberto Velasco Díaz.

Creatividades etnobromatológicas y elaboración de bebidas: la comida es un hecho cultural que se da en la vida de estas comunidades, el fuego y el fogón son elementos aglutinadores de gran significancia, en tanto posibilita el mantenimiento de la tradición corp-oral en la medida en que las recetas y trucos culinarios han sido transmitidos de madre a hija o de abuelas a nietas. Los más comunes son: el sancocho, manguengue o pipiao, masato, sango de maíz, empanadas de cambray, pan de yuca, pan de horno, cachín, champús, quema pata, chicha de pipilongo y aguardiente casero.

CONCLUSIÓN

Las culturas africanas que llegaron a la región del norte del Cauca y sus descendientes, han demostrado en todo su periplo unos niveles muy altos de creatividad; pudieron armónicamente tomar elementos tanto de la cultura aborigen como de la europea para crear la cultura afronortecaucana-survalluna, utilizando muchos soportes para la memoria como la corp-oralidad para transmitir saberes a las otras generaciones, no solo culturales sino en el campo de la familia, la ciencia, la medicina, patrones de comportamiento, e igualmente logra-

BIBLIOGRAFÍA

- Castellanos, A. y. (1982). *Fiestas de negros en el norte del Cauca: Las Adoraciones al Niño Dios*. Cali: Departamento de publicaciones de la Universidad del Valle.
- Depestre, R. (1985). *Buenos días y adios a la negritud*. La Habana Cuba: Casa de las Américas.
- Jaime Atencio e Isabel Castellanos. (1982). *Fiestas de negros en el norte del Cauca: Las Adoraciones al Niño Dios*. Cali: Departamento de publicaciones Universidad del Valle.
- LLorens Alicea, I. I. (01 de Septiembre de 2016). *Biblioteca Universidad Complutense de Madrid*. Obtenido de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm.t27301.pdf>
- Maya Restrepo, L. A. (15 de Septiembre de 2016). *Brujería y reconstrucción étnica de los esclavos del Nuevo Reino de Granada, siglo XVII*. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/afro/brujeria>
- Mina Aragón, W. (2014). *La Imaginación Creadora Afrodiaspórica*. Popayán: Artes Gráficas del Valle.
- Miñana Blasco, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*, 8-11.
- Mosquera Mosquera, J. (1986). *Las Comunidades negras de Colombia, pasado, presente y futuro*. Medellín: Editorial Lealon.
- Navarrete, M. C. (2012). *Génesis y desarrollo de la esclavitud en*

- Colombia siglos XVI y XVII*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Palau Valderrama, P. (2007). Teis de grado. *Bombarra, tuba y helicón: Música tradicional de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y sur del Valle*. Cali, Colombia.
- Roux, H. P. (2009). *!Para la Gloria Niño! Jugas, Bundes y Salves en la tradición afrocaucana*. Cali: Feriva S.A.
- M. (2009). “No vengo a pedirte nada”: la música en Villa Rica, Cauca, como un espacio donde se hace sociedad. *Revista Colombiana de Antropología*, 399-429.
- Thornton, J. (2012). Religiones del mundo en Africa y la diáspora, 1500 -1800. En M. L. Caicedo, *La diáspora africana: un legado de resistencia y emancipación* (págs. 185-208). Cali: Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Velasco Díaz, C. A. (2008). *Música y Etnoeducación Afrocolombiana: una visión desde Leonor Gonzalez Mina y Esteban Cabezas Rher*. Cali: Artes Gráficas del Valle.
- Velasco, R. (20 de Agosto de 2016). El ritual del Saakhelu. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Wiener, C. (1884). *América Pintoresca, descripción de viajes al nuevo continente*. Barcelona: Montaner y Simon, Editores.

Las culturas africanas que llegaron a la región del norte del Cauca y sus descendientes, han demostrado en todo su periplo niveles altos de creatividad.

ron construir con plantas que encontraron en esta región utensilios para su cocina, instrumentos musicales para acompañar la música lugareña, establecer un sistema de cultivo que respetaba la naturaleza.

Este artículo insiste en que de África no vinieron negros esclavos. Ni eran negros ni eran esclavos. Eran ante todo personas oriundas del continente donde nace la humanidad; esta concepción implica un cambio de enfoques en los estudios sobre afrocolombianos. Referente al abandono a la terminología de corte animalesco que creó el esclavista para referirse al africano y a sus descendientes, por ejemplo el término negro, cimarrón, bozal, muleque, mulato, deben salir del lenguaje académico. No encuentro ninguna justificación para que se siga utilizando los lenguajes del esclavista “colonizador”. Es urgente la valoración y reconocimiento de las

culturas afrocolombianas. Alguien decía que este país debería funcionar como la Selección Colombia, que para su convocatoria no tiene en cuenta ningún tipo de prejuicios. La única exigencia es la excelencia en el campo de juego, no el color de piel, ni el estrato socio-económico. Si este país funcionara así, por ejemplo para escoger los funcionarios del alto gobierno, es muy posible que muchos problemas que no ha podido resolver la élite blancocentrista de pronto ya estarían resueltos.

La historia de este país debe reconstruirse sobre otras bases, reconociendo que los africanos que llegaron aquí son seres muy creativos e inteligentes. A pesar de toda la violencia y maltrato, este grupo étnico no ha respondido ni con odios ni rencores a esta sociedad manejada por los bisnietos y tataranietos de los antiguos esclavistas, sino que han respondido con creatividad y aportando siempre al desarrollo de este país.



Patrimonio musical del Pacífico

RESUMEN

Enrique Urbano Tenorio, "Peregoyo", trajo al contexto urbano la música de los ríos profundos del Pacífico, en medio de un orden orquestal que vinculó trompetas, saxo, timbales y guitarra eléctrica a la cadencia antigua del currulao. Su legado es sólo comparable al de Ignacio Piñeiro en Cuba.

Palabras claves: Patrimonio musical, currulao, marimba.

ABSTRACT:

Enrique Urbano Tenorio, "Peregoyo", brought to the urban context the music of the deep rivers of the Pacific, in the middle of an orchestral order that linked trumpets, sax, timpani and electric guitar to the ancient cadence of the currulao. His legacy is only comparable to that of Ignacio Piñeiro in Cuba.

Key words: Musical heritage, currulao, marimba.

INTRODUCCIÓN

En los procesos culturales se presentan muchas veces circunstancias que escapan al conocimiento general, pero que son determinantes al momento de configurar un perfil estético, una propuesta, un camino.

Fue ese el papel que cumplió Enrique Urbano Tenorio, "Peregoyo", el músico nacido en Buenaventura en 1917. Falleció en Cali a los 90 años, después de una vida prolífica.

Pasaron siglos antes que los costeños del Pacífico pudieran tener una música propia para bailar, en el contexto urbano. Los bailes del marimba, como otro día ocurrió en los barracones de esclavos en Cuba, estuvieron confinados en los espacios cerrados de las minas, de los veneros, de las haciendas cañeras, de las fiestas patronales, pero no configuraban la música de las poblaciones más grandes del litoral -Quibdó, Tumaco, Buenaventura- donde ya a mediados del Siglo XX se contaba con un conglomerado obrero que emulaba, o escuchaba, de lejos, los ecos de la modernidad y el cosmopolitismo.

El currulao, el bambuco viejo, la juga, el alabao, la jota,

Peregoyo o la esencia del currulao



*Por Medardo Arias Satizabal**

Fotografías de Jorge Idárraga

el abosao, los arrullos, eran "el folclor", la ceremonia de carnaval, el rito de clausuras escolares y fiestas patrias. En 1965, Enrique Urbano Tenorio, Peregoyo, prendió fiesta con su primer acetato, al que bautizó 'Descarga Vacaná', con una orquesta integrada por músicos que no interpretaban, tradicionalmente, 'folclor', sino, mayoritariamente, música cubana. El nombre del grupo, 'Combo Vacaná', no hacía alusión a bacanales ni asuntos parecidos, sino que era la sigla de 'Valle, Cauca y Nariño'. Dado que los homenajes al Chocó son múltiples en esa primera producción -véase el tema 'Maximina'- quizá el nombre más adecuado para la orquesta, hubiera sido 'Vacanacho'.

La importancia de Peregoyo en la música del Pacífico, está representada en ese hecho explícito de sacar los cantos del monte, los currulaos que resonaban por todo el litoral como tradición oral y musical, para llevarlos a composiciones orquestales que permitieron el conocimiento de esta música en el interior del país y el exterior. A la manera de Ignacio Piñeiro en Cuba, quien sacó el son de los solares y los barracones para llevarlo a los salones de baile de La Habana, Peregoyo dio parte de un mundo musical inexplorado, y lo

hizo de la mano de Cuba y Puerto Rico. La base rítmica de su 'Descarga Vacaná', es la misma de La Tribu del Beny Moré, y 'Ola de agua' es una bomba de Mon Rivera; así, el tema 'Caravana', donde Peregoyo hace una magistral interpretación de saxo, pertenece al trombonista puertorriqueño Juan Tizol Martínez. (Arias Satizabal, 2015).

METODOLOGÍA

Artículo corto, que realiza un breve recorrido histórico de reconocimiento a Enrique Urbano Tenorio, "Peregoyo", basado en la metodología cualitativa, a través de entrevistas, análisis de videos, partituras originales y notas de campo.

DISCUSIÓN:

Peregoyo incorporó al grupo tradicional de currulao, conformado por marimba, cununo, bombo y guasá, trompetas, saxo, guitarra eléctrica, timbales, en un formato de orquesta caribeña que permitió difundir los aires del litoral profundo, confinados por muchísimos años a la estética exclusiva del folclor representativo. Peregoyo sacó al currulao del monte y lo convirtió en música urbana, en ritmo para bailar en festejos familiares, discotecas, festivales.

En la difusión de la música del Pacífico colombiano, tuvo una gran importancia la presencia del escritor e investigador vallecaucano Germán Patiño, quien en compañía de Juana Francisca Álvarez, hija de Petronio Álvarez "El Cuco" y Medardo Arias Satizabal, echaron las bases para crear el Festival Petronio, desde un evento que a fines de los 90 se llamó "Pacifcanto", al cual fue convocado el músico Hugo Candelario González, con el propósito de fusionar la música del Pacífico con los ritmos del mundo. El fin primordial de esa semilla fue el de internacionalizar el legado musical del Pacífico, al igual que lo hizo la música del Caribe colombiano. Los frutos se ven hoy, cuando varias agrupaciones de esta parte de Colombia -Bahía, Chobquitown, Herencia de Timbiquí, Socavón, Canalón- van por el mundo con éxito.

La tarea de Germán Patiño fue fundamental para sacar esta música del encierro aldeano, del olvido del monte y de los ríos. Cuando aparece Peregoyo en la escena musical, sólo tenía un antecedente: el del tumaqueño 'Caballito' Garcés, quien puso a bailar a los colombianos a inicios de los 60 con 'Mi canalete' y 'La muy indigna'.

LA CLAVE DEL PACÍFICO

Germán Patiño entendía bien a Colombia, su mestizaje, y desde los cargos de poder que la vida le permitió, hizo la tarea que se había propuesto. (Arias Satizabal, 2015)

Entre las investigaciones adelantadas en torno a Peregoyo y su Combo Vacaná, destaca el libro dedicado a esta gesta cultural, con la firma de Hugo Cuevas.

Arias Satizabal, en compañía de su esposa, la etnomusicóloga canadiense Lise Aerinne Waxer, adelantó un trabajo de investigación que incluyó partituras, letras inéditas y diálogos con Enrique Urbano Tenorio. Al respecto, el editor de “Páginas de Cultura” dice:

“La última vez que hablé con Peregoyo aceptó que Lise y yo escribiéramos un libro sobre su vida, el mismo que continúa inédito. Pero, de ese tiempo encantado, quedaron doce entrevistas en video, copias de partituras originales, infinidad de anotaciones al margen, charlas con sus amigos más cercanos del Combo Vacaná en Buenaventura.

El que hubiéramos centrado la atención en su trabajo musical, tenía que ver con la certeza de estar delante de un pionero, un creador original que significó para la música del Pacífico, lo que Lucho Bermúdez

a los ritmos de la costa Caribe.

Enrique Urbano Tenorio, Peregoyo, fue nuestro Ignacio Piñeiro, aquel cubano que estaba convencido que ‘el son el más sublime para el alma divertir...’ Piñeiro hizo del son una música para bailar; lo sacó de los campos de Oriente y lo llevó a los salones de baile de La Habana.

Peregoyo hizo lo propio con su litoral. Tomó las claves del aguabajo, de los alabaos, del currulao, del makerule, del berejú y del abosao, y los llevó a una orquestación moderna, permitiendo a los costeños del Pacífico tener su propia música para bailar.

Si tuviéramos que reconstruir la genealogía de los ritmos del Pacífico, tendríamos que empezar con Petronio Álvarez, ‘El Cuco’, y con ‘Caballito’ Garcés, para continuar con Tito Cortés, La Chaucha, compositor de ‘El Coco’, ‘El Zurdo’, Otto Palma, la orquesta ‘Los jóvenes del Mambo’, creada por el trompetista Alvarito Cifuentes, a la postre Director Musical del Combo Vacaná, y las agrupaciones de los años 50, La Tumbacasa, Perico y Su Combo y Alma Portaña, así como Alí Garcés —de la familia de El Cuco— y su orquesta ‘La Gigante del Pacífico’, Peregoyo y su Combo Vacaná, Washington Cabezas y su orquesta, Julián Angulo y su Combo, el Grupo Niche de Jairo Varela, y Guayacán, la banda de Alexis Lozano.

Antes de la Gigante y de Peregoyo, existió en el puerto una orquesta

llamada ‘La Tumbacasa’, pues despertaba gran agitación y movimiento en esos caserones de madera que ya casi no existen hoy. Peregoyo empezó tocando su guitarra, antes del saxo que aprendió en la Banda Municipal de Buenaventura, creada por el Maestro nariñense Manuel María Burbano, padre del jazzista connotado “El Pollo” Burbano, y de Vicente, quien también tuvo su propia orquesta en el puerto, en los años 70. La Banda Municipal fue creada en 1944 y ahí muchos de los músicos que luego derivaron hacia la interpretación popular, aprendieron a leer el pentagrama. Siendo muy joven, Peregoyo aprendió viendo tocar al Trío Meléndez, aunque sus hijos admiten, era un “músico de oído”, alguien que tenía el ritmo por dentro y podía, fácilmente, crear una nueva canción en su guitarra.

Una de las últimas grandes casas construidas en madera, en el puerto, fue la de la familia Posso, con casi 100 años de historia. Los porteños la llamaban ‘El Arca de Noé’. Levantada en la parte más alta de la isla, sirvió un tiempo como atalaya para ver la entrada de los navíos. En una mañana de aguacero, se vino abajo lo que quedaba de ella. Hice un documental para Telepacífico, entonces, y Peregoyo con su saxo tocó ‘Maximina’ sobre las ruinas de la casa.

Durante el sepelio de Alvarito Cifuentes, el 13 de abril de 1998. En primer plano Markitos Micolta y Peregoyo. Al fondo, “Pacho” Peña con su trompeta.



Por sobre todo, Peregoyo fue nuestro profesor de dibujo y caligrafía en el Pascual de Andagoya. Aprendimos, con él, a dibujar bajo la misma perspectiva que empleaba Da Vinci, y a recrear las letras, como si pertenecieran a un tratado de música. Muy joven, se había hecho experto en el estilo Palmer, el cual marcó la escuela suramericana en muchas regiones. Varias generaciones de porteños le deben su ‘buena letra’, a Don Pere, como lo llamábamos cariñosamente.

Cuando trabajábamos para el libro, nos confesó que había sido también ciclista y cartelista de los teatros del puerto, cuando ahí se contaban cuatro salas de cine; el Teatro Caldas, el Morales, el Junín, y el Buenaventura. Aprendió a ‘iluminar’ letras para anunciar los estrenos filmicos. Cuando corría en su bicicleta por la vieja carretera que de Cali llegaba al mar —tomaba más de seis horas— a Enrique Urbano lo llaman entonces ‘Mantequilla’. Paraba en los ríos para darse un chapuzón. Su hermano Adelmo fue portero de la Selección Buenaventura y gran seguidor de los tangos de Gardel. Era de los pocos que en el puerto llevaba sombrero y bufanda, a la manera de los cantores gauchos. Más, uno de los más destacados miembros de su familia fue el político liberal Néstor Urbano Tenorio, creador del Colegio Pascual de Andagoya. Dos de los hijos de Peregoyo fallecieron de manera trágica: Jonás, en un accidente de moto, y Enrique, periodista, asesinado, después de denunciar de manera insistente la apropiación del espacio público por parte de vendedores ambulantes en el parque central de la ciudad.

Los porteños debemos buscar recursos para abrir un gran conservatorio que lleve su nombre...”, concluyó.

SAN BUENAVENTURA BAILA CURRULAO

Los porteños mayores de 30 años guardan en la memoria escenas que hacen honor al músico: Cada 14 de julio, Peregoyo, Gonzalo Arias y Wilfrido Peña, el violinista, iban detrás de la imagen del santo italiano, letrado además, San Buenaventura, cuya indumentaria en blanco y rojo, está signada por una pluma en la



mano, al igual que Santa Teresa de Jesús, patrona de los escritores. Después de los acordes clásicos en el saxo de Peregoyo, venía la parte que más gustaba a los porteños, esto de “hacer bailar” al santo. Empezaban entonces los aires de currulao, y los cargueros, literalmente, ponían a danzar a San Buenaventura. Bailaba no sólo currulao, sino también juga, abosao, berejú, caderona, bámbara negra, bambuco viejo, para culminar después en la bahía, en la cubierta de un remolcador, entre los fuegos de la fiesta patronal.

Peregoyo, como el mismo gustaba repetir, era “hijo del indio Feliciano y la Negra Eustaquia”, quienes llegaron a Buenaventura procedentes de Timbiquí. Fue el quinto de ocho hermanos. Su madre falleció en el último parto cuando Enrique contaba sólo ocho años de edad. A partir de ese momento vivió siempre con Lidubina, su hermana mayor. Su esposa Inés Sánchez de Urbano, falleció un mes antes que el músico.

Con respecto al significado de la palabra “Peregoyo”, decía: “En el Pacífico cuando alguien se arreglaba demasiado, no se decía que se “empe-

rifollaba”, sino que se “emperegoyaba”. Me gustaba usar esa palabra, “emperegollarse”, y por eso me bautizaron Peregoyo”. Caballito Garcés, el juglar tumaqueño, hizo que este nombre fuera por el mundo en los primeros currulaos que grabó, un sencillo que recibió premio por ventas en Colombia. Por un lado traía “La muy indigna” y por el otro “Mi canalete”. Se recuerda el verso que decía: “Yo me voy pa’ Pueblo Nuevo -el mercado de Buenaventura- a comprar carne barata/ muchachas a tres por cinco/ y las viejas van de ñapa...”. Y el coro repetía “¡Ay, mi Peregoyo!”. Esta melodía también la interpretó Tito Cortés.

En su juventud había sido también ayudante del maquinista de una draga y locutor, en reemplazo de su hermano Néstor, en el programa “Mensajes Portuarios”, de una emisora de los Ferrocarriles Nacionales. Fue así el primer locutor con licencia en Buenaventura. Como profesor, trabajó durante 35 años en el Colegio Pascual de Andagoya.

Su conocimiento de otros instru-

Peregoyo tomó las claves del currulao, y los llevó a una orquestación moderna, permitiendo a los costeños del Pacífico tener su propia música para bailar.

Quizá la última vez que el Combo Vacaná se presentó en vivo con Peregoyo, durante el octavo Petronio en el Teatro al Aire Libre Los Cristales, en Cali. Los metadatos de la foto indican que fue el 16 de agosto de 2004.

mentos de cuerda como la bandola, el violín y la guitarra, permitieron que fuera pionero de lo que hoy se llama “Misas Inculcuradas”, las mismas que animaba en la Catedral de San Buenaventura.

Peregoyo tenía clara la fusión entre los ritmos del Caribe y el Pacífico. De la misma manera que interpretaba un aguabajo, concibió su “Descarga Vacaná”, la que le dio nombre a su primer larga duración, ritmo adaptado de la melodía “Qué bueno canta usted”, de Benny More con La Tribu.

La aparición de ese primer disco fue todo un acontecimiento en el puerto. Al volver de grabar en Medellín con Discos Fuentes, fueron recibidos con una máquina de bombos que los paseó triunfantes por toda la ciudad. Ahí, entre otros, Markitos Micolta, el cantante; el Che Benítez, el hombre de “La guitarra mágica”, el timbalero, el famoso “Chunco Emilio”, Alvarito Cifuentes con su “trompeta de plata”. La invocación de Markitos, todavía se escucha en Buenaventura, para anunciar la histórica descarga: “¡Ajá, de Buenaventura a Medellín, y en Discos Fuentes, aquí llega Peregoyo y su combo Vacaná!”

Entre las canciones que aparecieron en ese álbum estuvo la creación “Cariño” de Alvarito Cifuentes, al igual que “Caravana” del puertorriqueño Juan Tizol. Los primeros toques del Combo Vacaná se dieron para amenizar las fiestas de la Virgen del Carmen en el mes de junio. Grabaron inicialmente un sencillo con los temas “Mi Peregoyo” y “Mi San José”, con la voz de Leonor González Mina, a quien Esteban Cabezas bautizó como “La Negra Grande de Colombia”. Al momento de realizar su primera gran producción, se presentó una disputa entre Sonolux y Fuentes. Esta última disquera ganó el pulso, pues ofreció \$18 mil pesos. Su interpretación de “Mi Buenaventura”, el tema inmortal de Petronio Álvarez, acabó por granjearle el cariño de todos sus paisanos porteños.

Componía e imaginaba letras a diario, en sus últimos años. Quería, al igual que Pacho Galán que inventó el merecumbé, esa mezcla de cumbia con merengue, patentar la

“currumba”, ritmo que hermana al currulao con la rumba cubana.

En silla de ruedas recibió sus últimos homenajes. Al morir, dejó como legado cinco larga duración con los temas fundamentales del folclor del Pacífico. Falleció el 18 de octubre de 2007 en la Clínica Rafael Uribe Uribe de Cali, ciudad donde vivió la última etapa de su vida.

CONCLUSIÓN

Para la música del Pacífico, Peregoyo representó lo que fue Ignacio Piñeiro para la música cubana, cuando convirtió el son campesino, que otrora se tocaba con quijada de burro y botijuela, en un “baile de salón”. La música folclórica del Pacífico sólo se tocaba en eventos patronales, en la “urbe”. Buenaventura, y/o a propósito de conmemoraciones especiales, como una postal folclórica que se quedaba en las tarimas, con sus acentos propios de atavío, pasos de baile, rutinas. Peregoyo convirtió la música “folclórica” en música urbana, para bailar en las fiestas de los barrios por todo el litoral. Curiosamente, en un época en la que hubiera sido más fácil integrar marimba a un conjunto orquestal, como base sonora, Peregoyo optó por la guitarra eléctrica—interpretada por el Ché Benítez—y convocó al cantante Markitos Micolta, a músicos como Aristarco Torres, el “Chunco” Emilio, y a la trompeta más sonora y brillante del Pacífico, ejecutada por Alvarito Cifuentes.

Peregoyo, con el Combo Vacaná, fusionó los aires del litoral como juga, abosao, berejú, bambuco viejo, alabao, con los ritmos que llegaban al puerto provenientes del Caribe, tales como son montuno, pachanga, bolero, bomba y plena. Una de las influencias que recibió estuvo demarcada por La Tribu, la orquesta gigante de Benny Moré, la banda de Cortijo y su Combo, de Puerto Rico, así como la de Mon Rivera, también puertorriqueño, conocido en Nueva York como el Rey del Trabalgua.

De Mon Rivera, Peregoyo toma el ritmo para interpretar “Buenaventura se quema” y de La Tribu, la banda sonora de la “Descarga Vacaná”.

Entre los cantos tradicionales que fueron llevados a un formato de baile, se contaron en su estro “Maximina”, “Facunda”, “Marucha”, “La palma

de chontaduro”, “Mi canaleta”, “Mi Buenaventura”, “Linda porteña”, además de un tema brasileiro conocido como “Caravana”.

Dieciséis años después de la abolición de la esclavitud en Colombia, en 1851, apareció la que es considerada la primera novela romántica de América: “María”, de Jorge Isáacs, en la que se dan a conocer, en los entornos bucólicos del Gran Cauca, los usos y costumbres de los descendientes de esclavos en las haciendas cañeras.

Aparece ahí la mención del baile “bambuco viejo”, el cual alude, en las riberas de los ríos del litoral del Pacífico, al “currulao”, el ritmo que, así se deduce de estudios históricos, llegó hasta aquí en el lomo de la marimba, traída en los barcos negreiros desde África occidental.

Aún, en el Pacífico colombiano, los músicos viejos, las cantadoras, los tocadores de bombo o cununo, mayores de 70 años, hablan de “bambuco viejo” para denominar este ritmo que se toca con marimba, cununo, bombo y guasá, y que tiene en sus notas líquidas mucho de la candencia africana, particularmente de la zona de Zimbabwe.

De acuerdo a los estudios realizados por Jaime Arocha y Nina S. de Friedemann, se tiene que la marimba del Pacífico colombiano llegó de África Occidental. En Zimbabwe pervive, dentro de la música tradicional, una pequeña marimba que a diferencia de la que es elaborada con chonta en los ríos del litoral colombiano, tiene teclas de metal, sobre una base de madera, a la que se adhieren también tapas de cerveza, las mismas que hacen las veces de pequeños cencerros, por queda libres en la madera. A medida que el músico toca con los dedos, no con palos que tienen en sus puntas bolas de caucho, como en el Pacífico, estos cencerros producen una armonía especial. El instrumento recibe el nombre de M’Bira, y tiene en su compás la misma armonía líquida de la marimba Pacífica.

Después de la esclavitud, la población afrocolombiana se replegó en la selva profunda del Pacífico, junto a los ríos, en esta, una de las costas más grandes e inexpugnables del mundo.



▲ Durante sus últimos años, solía sentarse en la esquina de la Calle Sexta con la Calle La Loma, en Buenaventura. Parecía embriagado en sus recuerdos.

Esta costa se extiende por 1.300 kilómetros desde Punta Arditá, en límites con Panamá, hasta Cabo Manglares, en cercanías de Esmeraldas, Ecuador. Zona de ríos caudalosos, con un bosque rico en maderas como chanul, chaquiro, sajo, otobo, guayacán, chachajo, tangare, además de enormes manglares, vivienda de cangrejos, peces y caracoles.

El currulao es una danza de seducción, en la que el hombre busca afanosamente la aprobación, el amor de su pareja. Él la corteja con el pañuelo, la llama con ademanos galantes, y ella inicialmente rehúye estas galanterías, da la vuelta, para expresar que no acepta, y luego cede a la invitación amorosa. Es cuando se trenza con el parejo en un baile circular que en ocasiones tiene la cadencia de una ola. Va y viene, suavemente, en señal de aceptación y de armonía. Así, el currulao tiene dos pasos básicos; uno, transversal, y otro circular.

Se baila agitando el pañuelo arriba, en un giro muy parecido al de la marinera peruana, mientras ella

toma su falda de las puntas, de manera coqueta. Los bailarines ejecutan esta danza, descalzos. Él, vestido de blanco, con los pantalones arremangados a media pierna, como lo llevan los pescadores, para evitar mojar el ruedo de la prenda cuando desembarcan de sus lanchas o canoas, con pañuelo rojo o de otro color, anudado al cuello, y sombrero.

El faldón blanco de las mujeres, prevalece también en la vestimenta típica panameña, propia para bailar tamborito, herencia de los tiempos en que este territorio perteneció a la costa pacífica colombiana.

El currulao tiene unas variantes que son conocidas como abosao, berejú, bámbara negra, caderona; un ritmo del Perú negro, el Landó, se parece mucho a esta danza, en su estructura rítmica.

Además de algunas regiones de África, la marimba que se conoce en el litoral Pacífico colombiano, tiene

equivalentes en el Golfo de México, en Veracruz. En Indonesia, particularmente en Bali y Java, una marimba cuyos percutidores no son de guadua, sino de calabaza, es conocida como gamelán.

**Escritor y periodista. (Buenaventura, 1956). Finalista del Premio Latinoamericano de Novela, es Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia (1987) y Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (1982). Es columnista del diario EL PAÍS de Cali y Editor de “Páginas de Cultura”.*

OBERTURA A MANO E’ CURRULAO (Medardo Arias Satizabal)

De la luna verde de las chontas
En la noche de las nieblas,
La luna tocó las hojas de la llovizna
Candela saltó en el bosque
Y una flor de cristal
Se instaló en la copa de los árboles
Del África se desgranaron las semillas
Gavilla de loros parleros
Que horadó la piel de los bosques
Y la noche puso brea en las baquetas
Brea de noche coagulada
Entre bordón y requinto
Brea con polvo de estrellas
Atabales secos de árboles y fuego
Hicieron los cununos.
Los bombos que recuerdan el tiempo
La edad de viejos guayacanes, los sueños
Del antílope en la tierra nueva de América.
En la noche profunda las mujeres
Cantaron arrullos de la misma estirpe del aguacero
Para mecer en sus faldas al recién nacido
Entre los ríos y el vaivén del mar
Bautizo de cocoteros y caimitos
Nació el currulao.
Ola que va, ola que viene
¡Una mano e’ currulao!

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Satizabal, M. (22 de Enero de 2015). Los Rios Profundos. El País - Sec Opinión .
- Arias Satizabal M. – Obertura de Mano e’ currulao.
- Ministerio de Educación Nacional - Colombia Aprende. (s.f.). <http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83221.html>
- Zapata Olivella Manuel, Por los senderos de sus ancestros, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura de Colombia, p.128.

Una saga vista desde 1937

Acercamiento a la historia de las artes plásticas en Santiago de Cali

"La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella".
Martin Heidegger

Por Anthony Echeverry Díaz*

RESUMEN

Se hace evidente la importancia que han tenido las instituciones de enseñanza artística en la ciudad de Santiago de Cali, en la producción artística desarrollada desde 1937. El Instituto Departamental de Bellas Artes, el Instituto Popular de Cultura y El Museo de Arte La Tertulia, las tres instituciones más visibles de la ciudad, hablan del desarrollo y presencia de las artes plásticas y visuales, y evidencian la importancia que han tenido en dicho proceso, haciendo hincapié en sus tendencias y su presencia institucional histórica, porque en ellas se ha gestado el relevo generacional entre maestros-discípulos, que se encargan de entamar el hacer de las artes plásticas y visuales del departamento del Valle del Cauca.

Palabras claves: Instituciones de arte, memoria, legado, artes plásticas, artes visuales, Santiago de Cali, tendencias artísticas, relevo generacional, maestros y discípulos.

ABSTRACT

In the city of Santiago de Cali, the importance of artistic educational institutions has been demonstrated locally by their artistic production that has developed since 1937. The three most visible institutions in the city are: the Instituto Departamental de Bellas Artes, the Instituto Popular de Cultura and The Modern Art Museum La Tertulia. These institutions exhibit plastic arts that have been produced in the city and have shown their development, thus demonstrating their importance in the aforementioned process; emphasising artists' trends and their historical institutional presence. These institutions have produced a generational change of masters-disciples that will be in charge of the framework to create visual and plastic arts in the department of Valle de Cauca.

Key words: Art institutions, memory, legacy, plastic arts, visual arts, Santiago de Cali, artistic trends, generational change, masters and disciples.

Frecuentemente, el arte se piensa desvinculado de la sociedad y de la historia y, en general, es visto con prevención, como algo extraño que requiere de una traducción experta para ser comprendido. Este sesgo es comprensible, si se tiene en cuenta la escasa agenda de las artes plásticas, en comparación con las otras actividades artísticas, en Santiago de Cali.

Sin embargo, y pese a estas dificultades, el arte reafirma su importancia, en cuanto que a través de la historia de la humanidad ha demostrado que puede proporcionar una experiencia afectiva—comunicativa—pedagógica de especial valor, porque encierra un potencial para crear, ampliar, flexibilizar y resignificar las maneras en que los seres humanos se relacionan entre sí y devienen en su contexto social.

Resulta evidente la importancia que han tenido las instituciones de enseñanza artística en el contexto local y en la producción artística desarrollada desde 1937, cuando fue creada la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes. Diez años después se crea el Instituto Municipal de Cultura Popular (hoy Instituto Popular de Cultura-IPC). Estas instituciones han construido conocimientos y saberes artísticos, mediante procesos de investigación e innovación, proyección y transformación social que involucran la reflexión crítica, propositiva, transformadora y actuante, promoviendo el desarrollo artístico y cultural, específicamente en el campo de las artes plásticas.

Una revisión teórica, histórica y documental sobre las propuestas artísticas, escuelas, instituciones, artistas del medio cultural y académico dentro del cual se han desarrollado el trabajo y las dinámicas de su difusión, son parte de los aspectos fundamentales para abordar y comprender lo valioso de construir y divulgar una memoria de los artistas, maestros y discípulos que fueron protagonistas de

dicho proceso; sobre todo reflexionar acerca de sus implicaciones sociopolíticas, económicas y culturales.

La historia es un entramado relacional constitutivo de la experiencia del sujeto inmerso dentro de un espacio-tiempo, con su inevitable movimiento cíclico, que permite recordar, reflexionar y enfrentar el desafío que implica la búsqueda de otras posibilidades, de otras alternativas en la pluralidad de acontecimientos y movimientos artísticos. Sin embargo, esto sólo es posible recogiendo y recordando la historia de quienes han construido el devenir del arte desde una producción propia.

En consecuencia, para reconocernos y comprendernos dentro del amplio e indefinido terreno del arte, es necesario reconocernos en el terreno de la sensibilidad, hacer una pesquisa de los artistas que expresan a través de su oficio su pensamiento crítico frente a la sociedad.

Por tanto, se hace necesaria una revisión documental de los centros de enseñanza artística especializada en la ciudad de Santiago de Cali, con la finalidad de evidenciar la importancia que han tenido en dicho proceso, haciendo hincapié en sus tendencias y su presencia institucional histórica, porque de ellas sale el compendio del relevo generacional entre maestros-discípulos. Ellos se encargaron de entamar el hacer de las artes plásticas y visuales del departamento del Valle del Cauca.

MEMORIA Y LEGADO

En 1934, el maestro Antonio María Valencia Zamorano, pianista y compositor de renombre, quien dirigía el Conservatorio de Cali, propone iniciar una Escuela de Bellas Artes. Para ello decide llamar al joven maestro Jesús María Espinosa, quien regresaba de París, después de cursar estudios de artes plásticas en uno de los famosos centros artísticos franceses de la época, La Academia Julien, dirigida por el maestro Paul Albert Laurent.

Poco tiempo después el artista yugoeslavo Roco Matjasic se traslada de Chile a Bellas Artes para atender la cátedra de mural y teoría del color. Antes de viajar a París el maestro Espinosa realizó estudios de pintura en Bellas Artes de Bogotá, bajo



la dirección del maestro Roberto Pizano. Estando allí, en 1929 ganó por concurso una beca otorgada por el gobierno, la cual lo llevo a París, donde conoció a numerosos artistas destacados y tuvo la oportunidad de convivir por un tiempo con el pintor Andre Derain maestro del movimiento Fauvista.

Espinosa dedica treinta años de su vida al proceso docente en Bellas Artes de Cali. La Escuela recibe su aporte en manifestaciones del arte clásico, impresionista, fauvista y expresionista, con influencia fuerte de la escuela francesa en conexión con la escuela española de artes; lo cual deviene en innovadoras tendencias en la formación académica de la ciudad. Espinosa muere en Cali, el 14 de julio de 1995 a los 86 años de edad.

El legado del maestro Espinosa suscita en las siguientes generaciones permanentes reflexiones para construir unas estructuras académicas integradas al desarrollo político, social y económico del país, lo que va más adelante a permitir que los centros de enseñanza artística trasciendan a una concepción filosófica moderna.

En 1947 se crea el Instituto Popular de Cultura bajo el nombre de Institución Municipal de Cultura Popular. El maestro Luis Aragón Varela, vinculado también a Bellas Artes, quien había obtenido uno de los premios del Salón de Pintura de 1946,

asume el cargo de primer director de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura. Tenía una tendencia cercana al realismo socialista derivado del muralismo y el arte mexicano de su tiempo.

En sus inicios, el IPC fundamentó los procesos de la formación artística con base en la manifestaciones populares y dirigida al proletariado a través de programas educativos que elevaran el nivel cultural y la capacidad crítica en obreros, empleados y trabajadores en general, brindando la posibilidad de estudiar en horarios nocturnos.

La influencia del proceso artístico posrevolucionario de México en la cultura y las artes, marca significativamente a América latina. El Muralismo mexicano influye a gran parte de los artistas colombianos. El Movimiento Bachué, constituido por artistas principalmente de Medellín como Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, y de Bogotá, como Rómulo Roza, Gonzalo Ariza, Luis Alberto Acuña, evidencia grandes cercanías con las preocupaciones estéticas y conceptuales de los muralistas mexicanos. Así mismo sucede con Carlos Correa, Lucy Tejada, Hernando Tejada y Gustavo Mahecha, artistas docentes en la ciudad de Cali.

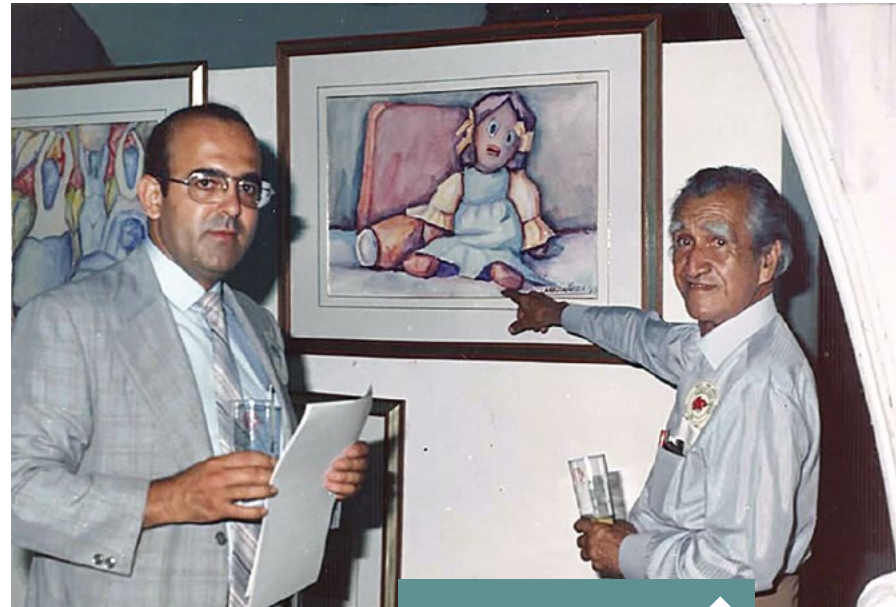
Figura clave, cercana al movimiento Bachué y a México, es Débora Arango, artista que además fue muy allegada a Jorge Eliécer Gaitán, el líder liberal. Las décadas de los sesenta y setenta remiten a la rebeldía social.

Generación de maestros discípulos de Jesús María Espinosa, vinculados a Bellas Artes y al IPC. De izquierda a derecha: Martín Tascón, Carlos Correa, Pablo Galvez, Valmiro Tascón, Jesús María Espinosa y Bernardino Labrada (1982, en el Club de Ejecutivos). Archivo particular de Bernardino Labrada.

Estos esquemas y tendencias marcaron también la producción del arte en Bellas Artes y en el IPC. Es el caso de los maestros Daniel Romero Lozano, Gustavo Rojas, Julio Abril, Bernardino Labrada, Lucy tejada, José Mina, Hernando Tejada, Juan Fernando Polo, Ernesto Buzzi, Edgar Álvarez, Jose Krashtz, Camilo Isaza Torres, Adriano Moreno, Arturo Peñaranda, Gaby Laverde, Luz Helena Villegas, Gustavo Mahecha, Gipsy Arroyo, Luz Elena Guerra, Phanor León, Enrique Sánchez, Jairo Rosas, Walter Tello, Cesar Santafé, Mario Gordillo, Homero Aguilar, Braulio Lucumi, Gustavo Londoño, Marino Tenorio, Jorge Montealegre, Tulio Vergara, William Castaño, Fabio Delgado, Guillermo Caicedo, Guillermo Orozco, Horacio Erazo, Rigumberg Vélez, Fabián Hoyos Carvajal, Leonardo Aranda y Jimmy Lennis.

Durante la década del treinta y hasta los años cuarenta, los artistas llamados nacionalistas buscaron contribuir a través del arte a la construcción de un ideal de nación. Este dato nos permitirá comprender cómo entre los años cincuenta y hasta la década del setenta, algunos artistas fueron optimistas ante la consolidación de dicho proyecto, paralelamente a los discursos del proyecto moderno, que concebían el arte como un lenguaje universal a través del cual era posible superar los límites y las coyunturas políticas nacionales. La abstracción lírica y geometría, encarnaron estas aspiraciones. Los artistas entonces asumieron una posición que pasó por la desesperanza e incertidumbre frente a las realidades del país, expresándose con provocación y crítica, hasta las proposiciones de un arte vanguardista basado en los efectos visuales.

Para los años ochenta y noventa, se intensifica en la ciudad una producción de arte moderno. Proceso que generó un cambio de dinámica en la representación y en la forma de entender el arte. Nuevos argumentos



Luis Aragón Varela (derecha), primer Director de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura. En la gráfica, última exposición del maestro (1985) en la Fundación de Egresados del Colegio Santa Librada de Cali. A la izquierda, el doctor Carlos Villamarín. Archivo particular, Colegio Santa Librada.

que desembocarían en el auge del arte contemporáneo en nuestro País.

LA CIUDAD COMO CALEIDOSCOPIO

Santiago de Cali se convierte en un caleidoscopio, una historia contada a muchas voces con historias particulares que dan testimonio de las complejas realidades del país y de las adaptaciones de variadas tendencias de exploración artística, donde la investigación y los argumentos del arte, la construcción de espacios compartidos o colectivos, la investigación estética, la docencia artística, la crítica en arte, los intercambios y convocatorias, residencias artísticas, la curaduría, la museografía y el montaje museográfico, vislumbraron un devenir en el arte que se piensa en el nuevo milenio con énfasis en el humanismo. Propone la capacidad de formularse problemas reales en los campos de lo social, ético, político, estético y ecológico, con las cátedras de estética, historia del arte, semiología, antropología y literatura entre otras.

Se publican producciones intelectuales de gran valor y contenido en torno al desarrollo de las artes plásticas y las artes visuales en Colombia y en el Valle del Cauca por la crítica de arte especializada, donde se destacan Martha Traba, Eugenio Barney

Cabrera y el crítico, curador y maestro Miguel González. La ciudad vive un apogeo de público y patrocinio artístico, gozando de la apertura de variados espacios expositivos.

No mucho tiempo después, la Ciudad de Cali caería en un proceso contrario: se comienzan a cerrar los espacios de exposición y se produce una falta de apoyo para las actividades artísticas. El Instituto Departamental de Bellas Artes, el Instituto Popular de Cultura y el Museo de Arte Moderno La Tertulia, las tres instituciones más visibles, sufrieron un recorte presupuestal, que afortunadamente en este momento ha sido superado, lo cual ha permitido vislumbrar un crecimiento de actividades artísticas, que muy seguramente redundarán en el fortalecimiento del desarrollo social de la comunidad en general.

Hoy, las artes plásticas generadas en la ciudad, encierran un potencial para crear relaciones interpersonales con el entorno social y representan un reto cognitivo, al estimular procesos de creación de significados que implican el adentrarse en la búsqueda de interpretaciones y respuestas individuales, para las que no hay soluciones preestablecidas, debido al orden

subjetivo de las mismas.

UN PROBLEMA POLÍTICO ESTRUCTURAL

Sin embargo las instituciones de enseñanza en Artes Plásticas y Visuales y el medio artístico en general, continúan afrontando grandes retos de sostenibilidad, a causa de la incipiente política de estímulos para la inversión en cultura, a la fragilidad de una agenda internacional de promoción del arte plástico y visual en la ciudad, a la búsqueda de recursos de cooperación internacional y a la falta de una plataforma de mercadeo e intercambio a nivel nacional e internacional.

El problema de la valoración y el fortalecimiento de la producción artística en Colombia obedecen a razones estructurales. La mayoría de los artistas producen de manera independiente, de modo que sus voces, sus imágenes, sus pensamientos, sus manifestaciones artísticas alcanzan una visibilidad local efímera; se necesita un contexto y una trama de interrelaciones que permitan reconocer y valorar actividades basadas en la creatividad, el talento y las habilidades individuales, lo mismo que de una mayor organización para promover y divulgar.

En este contexto, las vocaciones artísticas en Colombia tienen dificultad para desarrollarse, y aunque algunos de los artistas del país han logrado proyectarse tanto nacional como internacionalmente, son todavía muy pocos en relación al flujo del creciente acercamiento a las artes plásticas y visuales en los espacios de formación artística.

**Maestro en Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Docente del Instituto Popular de Cultura, en las asignaturas de Historia del Arte y trabajo de grado. Museografía y Montaje Museo La Tertulia y Centro Cultural Comfandi.*

BIBLIOGRAFÍA:

- BARNEY CABRERA, Eugenio, Geografía del arte en Colombia 1963, Imprenta Nacional Bogotá D.E. segunda edición 2005.
- BARNEY CABRERA, Eugenio, reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura, N° 3 Volumen 2 Bogotá 1965.
- BALDOMERO SANÍN CANO El impresionismo en Bogotá revista contemporánea volúmenes de 1904 y 1905.
- GONZÁLEZ MIGUEL, Cali Visiones Y Miradas, impresora Feriva 2010.
- RAMÍREZ PÉREZ, Paola Andrea, TOBÓN, Daniel Jerónimo. Repertorio bibliográfico Arte, estética e historia del arte en Colombia 1870-1929. En: Revista Interamericana de Bibliotecología. Vol. 29 No. 2 jul.-dic. 2006.
- TRABA MARTHA, Historia abierta del arte Colombiano Ediciones Museo la Tertulia.
- 50 AÑOS INSTITUTO POPULAR DE CULTURA, ediciones IPC Feriva 1997.



Jesús María Espinosa (Belalcázar, Cauca, 1908-1995), fundador de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes. En 1985 fue condecorado por Colcultura con el Calima de Oro.



De izquierda a derecha los maestros Daniel Romero Lozano, Hernando Tejada, Jesús María Espinosa, Juan Fernando Polo y José Claros Caicedo (1985). Archivo particular de Juan Fernando Polo.

Durante la década del treinta y hasta los años cuarenta, muchos artista buscaron un perfil nacionalista.

EL ARTE COMO CAMPO INTERDISCIPLINAR

Por Liliana Hoyos Molina
Profesora Escuela de Artes Plásticas

La preocupación por el problema de la enseñanza de la investigación, no es nueva. Sin embargo, la aparición de un modelo contemporáneo de institución educativa en el que la interdisciplinariedad es un elemento rector del modelo pedagógico, sobre todo en las instituciones dedicadas a la educación artística, permite avanzar de manera esperanzadora hacia la posibilidad de generar modelos de investigación, creación e innovación que reconozcan las conexiones entre disciplinas y saberes. Al final, se espera transformar al Ser y al contexto en el que éste deviene como sujeto social y político.

Es en esta nueva línea del modelo pedagógico de la enseñanza de la investigación, que el Instituto Popular de Cultura (IPC) fundamenta su eje académico. De esta forma rompe el viejo marco de una práctica reiterativa de clase magistral, lo que claramente potencia el aprendizaje de la investigación desde un enfoque que le permita a través de la aplicación práctica de las teorías metodológicas, generar propuestas creativas e innovadoras en pro de la crítica prospectiva acerca de los problemas sociales, políticos y culturales de la región, el país y el mundo.

En consecuencia, este modelo de investigación y de enseñanza le ha permitido como Instituto de educación para las artes, avanzar hacia la producción y puesta en escena de eventos de la categoría y valía en términos de afectación social, tales como el Encuentro IPC y las Culturas Populares, el Festival IPC Danza con Colombia, el Carnaval del Agua - ¡Agua Viva Soy!, la Exposición Colectiva Semilla, Herencia y Color y el espectáculo folclórico Mano e' Currulao, los cuales referimos a continuación.

RÍOS DE ESPERANZA



Por: Ángela Tello González
Coordinadora del Programa Cultura del Agua, ¡Agua Viva Soy!

"Quiero volver a tierras niñas;
llévenme a un blando país de aguas.
En grandes pastos envejezca
y haga al río fábula y fábula.
Tenga una fuente por mi madre
y en la siesta salga a buscarla,
y en jarras baje de una peña
un agua dulce, aguda y áspera."

Gabriela Mistral
(Versos del poema "Agua")

Las personas mayores, nacidas o residentes desde sus primeros años en la ciudad, saben que Santiago de Cali ha sido "la ciudad de los siete ríos"; "la ciudad de las aguas". La gran riqueza hídrica que tiene aún Cali, junto con la alegría y la espontaneidad que caracteriza a su población, la tornó singular frente al resto del país. Los niños y los jóvenes, generalmente, cuentan con poca o ninguna información sobre el tema, aunque muchos todavía gozan y han gozado de los baños en las aguas del río Pance o del río Meléndez en sus paseos familiares.

Uno de los primeros temas que el grupo de docentes del Programa Cultura del Agua comparte con los

grupos de participantes de los procesos de transferencia, es el de la presencia de esos siete ríos en la ciudad. Dónde nacen, en dónde desembocan; el valor que tienen al interior de los territorios que atraviesan y el estado en que se encuentran actualmente. Los asistentes a los talleres de capacitación y a las jornadas creativas, usualmente quieren, -como la poeta Mistral propone en sus versos-, volver a tierras niñas; retornar a esa blanda ciudad de las aguas; envejecer en grandes pastos; beber del agua dulce. En suma, sueñan con volver a contar con esas fuentes de agua como madre, es decir como origen y sostén de la vida.

El crecimiento de la población; la contaminación; la inconciencia; el mal uso; el desperdicio; la poca reforesta-

El Instituto Popular de Cultura realizó el III Carnaval del Agua, "Ríos de Esperanza". Las Comunas menos favorecidas de la ciudad, con esta pedagogía festiva, aprenden a preservar este valioso recurso.

▶ Bajo la dirección del maestro William Ruano, promotor del Teatro Vivo en el IPC, se crean las figuras emblemáticas del Carnaval, en comparsas que avanzan por el Bulevar del Río.



ción; el inadecuado manejo de los desechos de la ganadería, de la minería, del sector industrial y de los residuos sólidos de las viviendas, entre otros, han deteriorado y continúan deteriorando los siete ríos de la ciudad. Siete ríos con sus siete nombres que aún dejan huella en la ciudad; que aún están presentes en la geografía de Cali, pero que viven en continua amenaza, -unos mas afectados que otros-. Estos siete ríos son: El río Cañaverelejo, el río Meléndez, el río Lili, el río Pance, el río Cali, el río Aguacatal y el río Cauca. Los tres primeros nacen en el Parque Nacional Natural de los Farallones, a diferentes alturas sobre el nivel del mar (1800 metros, 2800 metros, 4200 mts y 2100 mts, respectivamente) y desembocan en el canal Interceptor Sur. Con el paso del tiempo se han convertido sus cauces en caños de aguas lluvias y residuales, llegando incluso a nombrarse jocosamente al río Cañaverelejo como “río Cañoveralejo”. El río Meléndez en la parte alta alimenta el acueducto de La Reforma. El río Pance, es el más alejado del perímetro urbano y nace también en los Farallones, siendo considerado el de mayor caudal. Desemboca en el río Jamundí, alimentando antes algunos acueductos del sur de la ciudad. El río Cali alimenta el acueducto de San Antonio y desemboca finalmente en el río Cauca. El río Aguacatal nace también en la cordillera Occidental, a la altura del corregimiento de La Elvira, y es

alimentado por diversas quebradas en su recorrido. Sus aguas se utilizan para el consumo de la población en la zona de La Elvira y desembocan al río Cali. Y, por último, el río Cauca, que nace en el Macizo Colombiano, al sur del país, y desemboca en el río Magdalena, al norte del país. Recorre aproximadamente 1350 kilómetros, a través de los cuales alimenta a diversas poblaciones con sus aguas, entre ellas a la ciudadanía caleña.

La consigna del IPC y de Vallecaucana de Aguas, es sensibilizar, formar y transformar los imaginarios existentes frente a la cultura del agua.

dos sólidos al interior de los hogares y del sector industrial. Desde esta perspectiva, el Instituto Popular de Cultura-IPC- y Vallecaucana de Aguas S.A. E.S.P., al reconocer que la suerte de esos siete ríos depende fundamentalmente de la conciencia de todos los pobladores de la ciudad frente a la realidad oscura que actualmente los afecta y del compromiso que asuman frente al cuidado, el ahorro y el uso eficiente del agua, se propusieron llevar este conocimiento a las comunidades locales posibilitando una mayor valoración de esa gran riqueza hídrica. Las dos entidades tuvieron claro desde un principio que era la fuerza del conocimiento técnico y la fuerza del quehacer lúdico-artístico, lo que podría ponerle un sello especial a este proceso formativo. La propuesta ha sido incidir en las dinámicas culturales en relación con el agua y se viene consolidando este propósito para la ciudad.

En este cuarto año, después de un proceso formativo y creativo en los grupos, escolares, comunitarios y del sector de agua potable y saneamiento básico, el trabajo mancomunado de estas dos instituciones permitió presentar ante la ciudadanía caleña el III Carnaval del Agua ¡Agua Viva Soy! El desfile se realizó el pasado 18 de Noviembre en el Bulevar del Río, contando con una gran participación de artistas y de espectadores.

El realizarlo por tercera ocasión ha contribuido a que cada vez este carnaval se constituya en un proyecto de ciudad que merece mantenerse y consolidarse, como parte de las acciones de sensibilización frente al cuidado del agua. El resultado de cerrar el año con este desfile construido por diversidad de grupos, ha posibilitado durante los tres desfiles dejar en la memoria de la ciudadanía este compromiso vital por la recuperación de los siete ríos y por el cuidado del agua en su totalidad.

La consigna de las dos instituciones ha sido educar, sensibilizar, formar y transformar los imaginarios existentes frente a la cultura del agua. En estos cuatro años de presencia en la ciudad, se han atendido grupos escolares y comunitarios en diversas Comunas y Corregimientos. Se ha logrado involucrar a las Comunas 13, 14, 15, 16, 18, 20 y 21 y al Corregimiento de Pance, e indirectamente al Corregimiento de La Sirena, a través de la integración de la sede escolar Santa Luisa, perteneciente a la Institución Educativa Multipropósito. En este proceso se han sumado mujeres, jóvenes, hombres, niños y niñas, docentes, profesionales, estudiantes, técnicos, líderes comunitarios, gestores culturales, artistas, indígenas, afrodescendientes, instituciones educativas, organizaciones sociales y culturales, entre otros. El fomento de un mayor compromiso con el cuidado, el ahorro y el uso eficiente del agua se logra manifestar cada año en la definición de las comparsas y de las historias que quieren contar los grupos. Las miradas se han ido transformando en la medida en que se comprende más el sentido de la propuesta en la vida individual y comunitaria. Siempre se ha dicho, y es fundamental repetirlo: El proceso de transformación de esos imaginarios frente al manejo de los recursos hídricos requiere tiempo, continuidad, sostenibilidad y compromiso. El Programa Cultura del Agua y su III Carnaval del Agua han logrado ser coherentes con este cometido. Y por eso esta “GRAN PARADA DE COMPARSAS ¡AGUA VIVA SOY!”, con la que han concluido las actividades de transferencia en el Corregimiento de Pance y los procesos creativos en las Comunas mencionadas, sigue integrando nuevos ríos de gente y sigue contando nuevas y mejores historias.



▶ La comunidad participa activamente del Carnaval del Agua, como una interacción viva frente a la responsabilidad de preservarla. Este Río de Esperanza es también un río de gente.

La Gran Parada de Comparsas ¡Agua Viva Soy! presentó este año el concepto “Ríos de Esperanza”, en el desfile alrededor del Bulevar del Río y del sector del Paseo Bolívar y del Centro Administrativo Municipal-CAM. En esta muestra de cinco bloques, dieciséis comparsas y de aproximadamente 1000 participantes, -entre directores, coordinadores, monitores, actores, músicos, danzarines, zanqueros y portaestandartes-, se logró contar una historia bajo la dirección artística del maestro William Ruano, docente del IPC, y del director escénico, Jhon Jairo Perdomo, reconocido artista de la ciudad.

BLOQUE 1: EL NACIMIENTO.

Del encuentro de un lucero y un ojo de agua nació la vida, que se manifestó en un capullo acunado entre luces amarillas. Transformado en mariposa danzó al ritmo de la

música y continuó sembrando la vida por los caminos recorridos. Enraizado en un árbol que surgía de esos siete ríos y que era conducido por las ranas, las aves, las plantas. Se manifestó entre los seres acuáticos y entre los siete dioses que cuidan y protegen las aguas. Y por encima, las nubes, que viajaron, que se hincharon, que bañaron con sus aguas la tierra, dando nacimiento a otros seres del agua y de la luz; propiciando el vuelo permanente de los peces y de las mariposas.

BLOQUE 2: INVASIÓN

Y en medio de esa vida llegó también el hombre. Llegó con su inconciencia, con su intuición dormida, a contaminar, a destruir los ecosistemas, a talar, a invadir los bosques y a deteriorar las aguas. Y con ellos llegaron las abuelas, las madres; aquellas que tenían claro que era necesario un nuevo nacimiento. Con estos hombres



▲ La pedagogía para la conservación del agua incorpora a los niños en los colegios, a los líderes comunitarios, en medio de una acción promovida por Vallecaucana de Agua S.A. E.S.P. y el Instituto Popular de Cultura.

y mujeres, avanzaron también los campesinos, los desplazados y los niños afectados por la escasez de agua. Avanzaron también las máquinas que destruyen, que oscurecen la tierra y las fuentes de agua. Trajeron enfermedad y muerte.

BLOQUE 3. LA FURIA

Entonces se observó la carroña cubriendo el río; los gallinazos rodeando esa carroña; la moto-sierra, cerrando el bloque de la muerte y de la desolación. Fue un lúgubre paisaje que provocó tristeza, porque ya no había agua sobre la tierra; sólo se encontraron piedras a su alrededor. Vino el baile de los zombis; vino la danza de las telas negras y llegó la marcha de las aguas negras. Vino la reacción de la tierra con sus vientos y remolinos, arrasó todo a su paso. La imagen de la tierra a punto de explotar, llegó con un termómetro en su boca, informando que se ha llegado al límite. Y en medio de esa furia emergieron los protectores del agua, con la promesa de traer un nuevo orden al caos.

BLOQUE 4: MUERTE Y DESOLACIÓN

Y los zombis continuaron apropiándose de la tierra; llegaron con ellos las empresas y sus empresarios; llegó la ambición que no tiene límites. Unas gotas de agua negra destruyeron lo que quedaba en respuesta a la agresión del hombre sobre la tierra. Muerte, oscuridad, desolación, es lo único que quedó al final de esta escena.

BLOQUE 5: ESPERANZA Y PAZ

Entre sombrillas blancas se danzó convocando a la lluvia para que renovara los campos, los bosques, la selva. El color blanco invadió el espacio; con los blancos llegaron la paz y la alegría al escenario. La danza blanca convocó a la naturaleza a reemprender el camino en una nueva alianza con los hombres. Y de ese movimiento surgió una figura de esperanza: El Cóndor Blanco, que llegó con nuevos vientos, con otro orden y una nueva historia; llegó con un tiempo de paz. Y el ave danza y vuelve a descomponerse para reiniciar el ciclo de la renovación, que siempre estará presente en la tierra. Y fina-

lizando, los sapitos de la paz, que cargan diversos iconos de la ciudad: El gato y sus enamoradas; las cometas. Y el viento, invitando a cuidar el agua, cantando con el coro: “Ya nací, estoy creciendo, dame tu mano para seguir corriendo.”

La imagen del Cóndor Blanco, al igual que las demás imágenes del desfile del carnaval, sigue volando en las mentes de todos los que asistimos al evento. En medio de sus grandes alas se encuentra esa paz añorada por todos los colombianos; esa paz que también requieren hoy la tierra y las fuentes de agua. La Rectora del IPC, doctora María del Pilar Meza Díaz, y el Gerente de Vallecaucana de Aguas S.A. E.S.P., doctor Carlos Eduardo Calderón Llantén, han tenido la decisión clara de persistir con el Programa Cultura del Agua durante cuatro años; ellos mantienen la esperanza de que este cada vez más sentido Carnaval del Agua que le canta a los siete ríos de la ciudad, se consolide como proyecto de ciudad. Como dice la poeta Mistral, es esencial retornar a tierras niñas; es fundamental recuperar la bella ciudad de los siete ríos cristalinos y claros; es un compromiso con la vida recuperar la ciudad de las aguas.

CONVERGENCIAS DIALECTICAS SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS

Evento unido a la exposición colectiva Semilla, Herencia y Color, brindó este año talleres y conferencias a un público ávido de conocimiento en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Se constituye ya en una cita anual en torno al arte popular.



▲ La maestra Maria Thereza Negreiros ofreció su conferencia “La importancia del oficio en las artes”.

El Instituto Popular de Cultura, como institución social de carácter público, en su política de investigación, concibe esta como un eje articulador del currículo, que propicia la dinámica de los procesos de aprendizaje, construcción y circulación del conocimiento, así como el medio de participación, desde el arte y la cultura popular, en la construcción de una sociedad más justa y democrática.

Por lo anterior, el plan estratégico 2014 - 2018, dentro de sus ejes estratégicos contempla “el afianzamiento del desarrollo investigativo”, teniendo como base la organización de un plan de investigaciones, que posibilite fortalecer los procesos académicos y administrativos para hacer posible el desarrollo investigativo en el IPC.

En este sentido, el IV Encuentro IPC y las Culturas Populares, Convergencias dialécticas sobre las artes plásticas tuvo como objetivo dinamizar la reflexión en el área artística - cultural del Instituto Popular de Cultura a partir de la formación en el proceso investigativo-metodológico, mediante un recorrido por la experiencia, la revisión epistemológica de lo popular, y el reconocimiento en las tendencias contemporáneas de investigación en arte y cultura popular y tradicional.

Es así que para esta cuarta edición, el Instituto tuvo como propósito abordar el tema de “las artes plásticas en la ciudad de Santiago de Cali”, en articulación con la Exposición Colectiva Semilla Herencia y Color, un evento que ha marcado la historia del arte plástico en la ciudad, pues busca dar realce a la tradición plástica de la región. Muchos de los maestros convocados, son egresados de la institución

Este año el evento se realizó entre los meses de octubre y noviembre y contó con la participación de renombrados personajes como la maestra colombiana — brasilera Maria Thereza Negreiros, los maestros Perucho Mejía, Walter Tello, Liliana Hoyos, y Anthony Echeverry, entre otros, quienes respondieron a la expectativa de los asistentes, con charlas, conferencias y talleres. Desborde de talento y creatividad.

**DESDE
LA SEMILLA,
LA HERENCIA
Y EL COLOR**

SEMILLA, HERENCIA Y COLOR

**INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA**



EXPOSICIÓN COLECTIVA

57 artistas
Más de 120 obras
Pintura - Escultura - Fotografía
Serigrafía - Grabado - Cerámica

Oct. 5 a Nov. 25 / 2016

Domo Biblioteca Departamental
Jorge Garcés Borrero

www.institutopopulardecultura.edu.co





ALCALDÍA DE SANTIAGO DE CALI

Biblioteca departamental
Jorge Garcés Borrero



Desde los días del Festival de Arte de Cali, no se vivía en la capital del Valle un fervor como el que acaba de expresar la ciudad por la exposición colectiva 'Semilla, herencia y color', inaugurada el pasado 5 de octubre, con 57 artistas de esta parte de Colombia y más de 150 obras.

La iniciativa de reunir a estos maestros, iniciativa del maestro Anthony Echeverry, congregó a la rectora del Instituto Popular de Cultura María del Pilar Meza Díaz y a los maestros Carlos Ramírez Polo y Liliana Hoyos. Se dieron a la tarea de organizar y colgar esta exposición histórica en el domo de la Biblioteca Departamental, y quisieron que la ventana abierta al arte fuera no solo de pintura y escultura, sino también consagrada a la serigrafía, la fotografía, el grabado y la cerámica.

La muestra fue visitada con fervor hasta el 25 de noviembre pasado por más de 3.500 personas. De cara a la ciudad, se pudo apreciar la obra de María Thereza Negreiros, Jesús María Espinosa, Jorge Montalegre, Homero Aguilar, Édgar Álvarez, Mauro Phazan, Mario Gordillo, Diego Pombo, Lucy Tejada, Walter Tello, Herney Ocoró, Bernardino Labrada, Pedro Alcántara, Luis Aragón Varela, Jan Bartelsman, Leonardo Aranda,

Rodrigo Beltrán, Ernesto Buzzi, Juan Fernando Polo, Guillermo Caicedo, Obander Ceballos, José Claros, César Correa, Anthony Echeverry, Horacio Erazo, Domingo Fernández, Luz Elena Guerra, Mónica Herrán, Fabián Hoyos Carvajal, Jorge Idárraga, Carmen Elisa Jiménez, Fredy Jiménez, José Jesús Krathz, Jimmy Lenis, Phanor León, Óscar Esteban Martínez, Gabriel Meneses, Roberto Molano, Juan Diego Monsalve, Carlos Humberto Murillo, Ricardo Ordóñez Ortiz, Arturo Peñaranda, Martha Posso, Carlos Hernán Ramírez Polo, Robinson Ricaurte, Hernando Rojas, Jairo Rosas Miranda, César Santafé, Martín Tascón Espinosa, Hernando Tejada, Pablo Valderrama, Rigumbert Vélez, Fernando Vera, Luz Elena Villegas, Darío Zapata y Sergio Zapata.

Cada uno de estos maestros con su personalidad estética, su sello distintivo. La inauguración contó con las palabras de María Thereza Negreiros, una de las primeras artistas latinoamericanas que denunció en su paleta el desastre ecológico del Amazonas. Hace más de 30 años, ya María Thereza avizoró la depredación que haría el mundo. Pintó el fuego en medio del verde intenso que conoció desde niña en su Brasil natal.

La importancia de esta exposición se mide también por la agenda académica.

mica y pedagógica que la acompañó. El 19 y 21 de octubre, a las tres de la tarde, Walter Tello, residente hoy en Alemania, disertó acerca de la representación de la figura humana en el arte de los siglos XX y XXI. El día 20, en el auditorio Jorge Isaacs de la misma biblioteca, Freddy Jiménez realizó un seminario-taller sobre 'La experiencia de pintar', y Homero Aguilar, el excepcional pintor nariñense que viviera tantos años en París, dictó su taller de Perspectiva, el 24 y 28 de ese mismo mes. Pero, octubre fue también para explorar el color en la acuarela, con Martín Tascón Espinosa, el día 25 a las diez de la mañana en el Salón Múltiple. 'Un currículum estético para la realidad social', fue el título de la disertación de Guillermo Fabián Hoyos Carvajal, en compañía del poeta Marco Fidel Chávez, la cual fue programada para el 8 de noviembre. Este fervor por el arte, renovado hoy en Cali, fue recompensado con el taller 'Los legados perdidos, el oficio de la restauración y la conservación', a cargo de Henry Fernández, el 22 de noviembre a las dos y media de la tarde.

COMPROMISO Y VANGUARDIA

En la noche de inauguración de esta magna exposición, la rectora del Instituto Popular de Cultura, María



▲ Con la directora María del Pilar Meza Díaz a la cabeza y la coordinación del maestro Anthony Echeverry, se logró realizar el que sin duda fue el evento plástico del año en Cali.

del Pilar Meza Díaz, expresó: “En el próximo 2017, el Instituto Popular de Cultura cumplirá 70 años, un tiempo en el cual ha sido pionero y fundador de una visión estética a través de las artes plásticas y otras disciplinas del arte. Desde su fundación en 1947, asumió la responsabilidad de ser un centro de pensamiento, de ideas, una vanguardia; la misma que estuvo representada por los maestros que hoy participan en esta muestra, junto a los más jóvenes.

Quiere el Instituto armonizar una visión envolvente de las artes plásticas en la ciudad y la región, con una convocatoria amplia que incluye a maestros que proponen sus visiones personales en pintura, escultura, dibujo, fotografía y cerámica. Nuestra invitación fue generosa y no abarca solamente a los maestros que en algún momento pertenecieron a la institución, sino a todos aquellos que desde su magisterio y sabiduría, contribuyeron a la germinación de la semilla.

En la formación del corpus de una ciudad como Santiago de Cali, de su pensamiento hacia el futuro, el arte ha sido desde siempre ese espectro que subyace en las formas culturales más nimias de su población. En esos gestos que dan molde a la conducta colectiva, nos reconocemos. Desde el canto y el baile, desde la dramaturgia y las manifestaciones del sueño a través de la pintura y otras expresiones plásticas,



▲ Paralelo a la exposición se llevó a cabo una nutrida agenda académica, donde maestros como Homero Aguilar, Walter Tello y Freddy Jiménez, entre otros, compartieron sus conocimientos con el público.

desde la formación de niños y jóvenes en disciplinas que les permiten imaginar un mejor país, artistas populares e investigadores se dieron a la tarea de trazar, desde el Instituto Popular de Cultura, esos caminos que hoy recogemos como el carácter de una herencia, de un color que al inicio y al final nos distinguirá en el concierto del mundo.

Debo agradecer de manera especial a los maestros Anthony Echeverry, Carlos Hernán Ramírez Polo, Liliana Hoyos, Jorge Idárraga y Análida Campo; por su perseverancia, su compromiso, que es amor al tiempo, al permitirnos abrir esta ventana a la historia plástica que nos toca. Ellos, como nosotros, hemos pasado por encima de todos los obstáculos para poner delante de ustedes esta exposición magnífica, este gran salón de las

artes. Y decimos que llegamos a buen puerto, sin reparar en lo difícil que resulta hoy reunir a tantos artistas, en una liturgia donde no han mediado los imperativos económicos, sino el deseo de estar aquí, cobijados bajo el mismo cielo, diciéndole a Colombia y al mundo, fuimos y somos expresión viva del arte y la cultura.

Este reconocimiento va también para la Biblioteca Departamental ‘Jorge Garcés Borrero’ en la persona de María Fernanda Penilla Quintero y otros entes rectores de la actividad cultural en nuestra ciudad, siempre atentos a lo que nos mueve desde el Instituto Popular de Cultura: Una vocación real, visceral, por la educación y la formación en las artes, desde una visión popular y universal, con espíritu latinoamericano”.

XIV Festival IPC Danza con Colombia 2016

UN ENCUENTRO CON LATINOAMERICA



Unido ya al Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y Artes Tradicionales, CIOFAT, el Instituto Popular de Cultura mostró este año en Cali la danza internacional, con invitados de México, Perú, Chile y Ecuador, junto a destacados grupos nacionales. El Yolo de Oro fue para el investigador quapireño Baudilio Revelo Hurtado y para el profesor Wilfredo Guerrero Moreno.

▲ El Grupo Mai Hiva de Chile hizo las delicias del público con su danza de Rapa Nui o Isla de Pascua, y su acento en los danzantes masculinos.

Por primera vez el Instituto Popular de Cultura realizó en Cali su evento tradicional “Festival IPC Danza con Colombia”, con un carácter internacional, programa que llegó a la comunidad con un aplauso que todavía resuena en el Teatro Municipal.

Para esta ocasión, fue invitado el Grupo Ballet Tierra Joven, de Tlaxcala, México, el cual fue fundado en el año 1990 por el profesor José Fabián Molina, con la ferviente inquietud y convicción de mantener las tradiciones del folclor de esta parte del mundo. Recorrió más de 20 estados, en la búsqueda de las expresiones más puras de la danza mexicana. Este grupo realiza hoy giras por todo el continente americano, visita también Asia y Europa. Está conformado por 30 Jóvenes entre 12 y 25 años. En el año 2010 El Ballet Tierra Joven se integró al Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y las Artes Tradicionales (CIOFF), organismo al cual pertenece hoy el grupo representativo de danzas del IPC, “Colombia Folclórica”.

DESDE LA SIERRA PERUANA

El grupo Universidad Cayetano Heredia, de Lima, recoge los sentimientos más puros de la sierra de ese país, para hacerlos danza.

La Universidad Peruana Cayetano Heredia como ente difusor de investigación, ciencia y cultura, en el contexto de una sociedad cada vez más exigente en la formación de profesionales que contribuyan a su desarrollo, no puede ser ajena a las vivencias y costumbres de su pueblo, razón por la cual un grupo de alumnos se unió hace 29 años, y desde ese entonces participa en la hermosa tarea de revalorar y difundir el folclor.

El Centro de Folklore de la Universidad Peruana Cayetano Heredia, se gesta principalmente a partir del entusiasmo y dedicación del alumnado para conocer costumbres ancestrales. Ellos abren su alma a lo que es disciplina y expresión de arte, estudiando, aprendiendo y gozando con esta grata tarea que permite ejercitar los valores culturales, como una fuerza moldeadora de la formación académica.

EL MAI HIVA DE CHILE

Con 36 años de trayectoria, el Grupo Mai Hiva de Chile, ha ido recopilando y trabajando para mostrar en el mundo la música y danza de Rapa Nui, popularmente conocida como Isla de Pascua. La agrupación está conformada en su totalidad por gente nacida y criada en Santiago de Chile, quienes desde temprana edad han desarrollado un cautivante interés por esta cultura.

Exhibe gran sensualidad, la misma que remite al mito de los nativos que habitaban esta isla, al parecer gigantes. Los varones ejecutan bailes llamados “Hokos”, que representan las guerras que se dieron ahí en Pascua.

DANZAGUA, DE GUARNE

La Agrupación Folclórica de Danzas de Guarne, Antioquia, “Danzagua”, le hace en su nombre un gran homenaje al líquido primordial de la vida. Creado en diciembre 7 de 2005 por John Fredy Ruiz Jaramillo, quien se reunió con un grupo de talentos y entusiastas bailarines, teatreros, músicos y amigos, para la convocatoria del desfile de Danzas mitos y leyendas de Medellín de ese año.

La agrupación resultó ganadora de la convocatoria. Después de 2006 abrió inscripciones para jóvenes de los diferentes establecimientos de educación secundaria, con el propósito de rescatar y proyectar los bailes y aires folclóricos de ese departamento y Colombia.

En la actualidad lo conforman 10 parejas de adolescentes, 10 parejas de jóvenes, 10 parejas de adultos y 10 parejas de Adultos mayores, que se han dedicado a través de estos años a entregar lo mejor de sí. Ha realizado innumerables presentaciones en diferentes eventos del ámbito municipal, departamental y nacional (con índole internacional). Su gran participación en destacados desfiles de trayectoria y su creatividad han hecho que la cultura de Guarne y Antioquia dejen huella en toda Colombia.

ASHPA MAMA DE QUITO

Para esta ocasión, fue invitado el Grupo Ballet Tierra Joven, de Tlaxcala, México, fundado en 1990 por el profesor José Fabián Molina.

El acercamiento de la juventud hacia las expresiones artística indoamericanas, se evidencia en la inquietud permanente por la búsqueda de una identidad de lo étnico. Implica madurez, investigación seria y permanente, aplicación científica en el estudio de los signos y los símbolos latentes de todo vestigio y evidencia.

Desde 1962, Luis Moreno Viteri, gracias a la apertura democrática suscitada en la Casa de la Cultura, se ve inmerso en un movimiento generado por la juventud plena de buena voluntad, de idea, de seriedad, que paulatinamente va dando forma a una generación de grandes frutos en el arte.

En 1979, Moreno Viteri se decide a conformar el Grupo Ashpa Mama, (MadreTierra), con independencia de acción respecto de las instituciones. El mismo asume la disciplina dancística con mucha mística y desde entonces, día a día, incansablemente, va creando un patrimonio coreográfico que ha sido mostrado orgullosamente a lo largo y ancho del país y América.

El grupo ha sido invitado a participar en diferentes festivales internacionales de folclor en los países de Bolivia, Chile, Argentina, Perú, Colombia, Costa Rica, Canadá, siendo sus actuaciones elogiadas y reconocidas.

Está dirigido por el coreógrafo Luis Moreno, quien trabaja intensamente con miras a realizar en los próximos meses una gira internacional por Colombia, Perú, Bolivia y Chile.

La agrupación está integrada por jóvenes de los diferentes estableci-



Arriba: Colombia Folclórica, grupo anfitrión del evento, en la noche de gala en el Teatro Municipal Enrique Buenaventura, con su espectáculo Mano e' Currulalo. Abajo: El grupo Tierra Joven de Tlaxcala, México, trajo hasta nosotros los rituales de las danzas populares de esta gran nación.



mientos educativos, así como por profesores de colegios y universidades.

EL MAKE UP GROUP DE SAN ANDRÉS

Este grupo causó sensación en el Teatro Municipal, con sus instrumentos exóticos, entre los que se cuenta una quijada de burro y una tina con cuerda que hace las veces de bajo.

Hacia los años 80, llegó a San Andrés Islas, Conceição de Cristo, actriz y coreógrafa brasilera, quien dio inicio a un trabajo de creación con niños, del sector de San Luis, cuyo nombre inicial fue San Luis Expressive Work Shop. Este trabajo perduró durante varios años, hasta que su mentora regresó a Brasil. A su regreso, en 1995, retomó su trabajo, como semillero artístico del Colegio Antonia Santos, bajo el nombre de “El Rancho”, también del sector de San Luis. Conformó el grupo de danzas tradicionales de esta institución. Varios fueron los reconocimientos a nivel local y nacional que recibió. En

el año 2001, con el apoyo de la Casa de Cultura de Centro y el Fondo Mixto de Cultura de San Andrés, del Archipiélago, se independizó, para dar paso a una nueva fase y de esta manera proporcionar más espacios a que otros niños, jóvenes y adultos, se vincularan. Así, el 3 de agosto de ese mismo año, asumió el nombre de Make Up Traditional Group. Una actividad que en principio fue un pasatiempo, hoy es una alternativa de trabajo; buen empleo del tiempo libre y prestación, también, de las 80 horas de trabajo social para estudiantes de 10 y 11 grado.

FUNDACIÓN CULTURAL AIRES DE PUBENZA DE POPAYÁN

El grupo de música y danzas “Aires de Pubenza” tiene una trayectoria de 42 Años aproximadamente, conformado por estudiantes, trabajadores y profesionales, cuyos objetivos son los de la investigación, promoción y difusión del arte y la cultura en sus diferentes manifestaciones.

Aires de Pubenza se inició con la conformación de un grupo musical de chirimía y posteriormente creó el grupo de danzas. Participan en encuentros y concursos a nivel local, nacional e internacional.

Ha grabado dos discos, además de conformar el grupo de danzas que complementa el objetivo fundamental de la organización, cual es permitir la ilustración coreográfica de las danzas del país, como aporte al repertorio nacional.

Posteriormente se constituyó como Fundación Cultural para brindar capacitación y asesorías a grupos de Escuelas, Colegios, Universidades, empresas, barrios, veredas, Casa de la Cultura del Departamento del Cauca; además de Crear la Escuela Popular de Formación Artística, brindándole capacitación a la comunidad en las áreas de Música y Danzas.

AGRUPACIÓN MUSICAL YULDAMA

Desde el Tolima, esta agrupación se llevó también el aplauso de los caleños. Con una gran trayectoria, ha participado en el Encuentro Nacional



▲ Los maestros Baudilio Revelo Hurtado (izquierda) y Wilfredo Guerrero recibieron el YOLO de Oro por toda una vida dedicada a la cultura.

de Danza y Concurso de Parejas Bailadoras de Cumbia, en Tenerife, Magdalena.

Ha hecho presencia también en los siguientes eventos: Festival Folclórico Colombiano. Ganador del Encuentro Departamental Festival de Festivales Adrián Tribín Piedrahita, de Ibagué.

Festival Folclórico Colombiano, Encuentro Nacional Festival de Festivales Guillermo Giraldo Rengifo de Ibagué. Encuentro Nacional de Danza “Danza Viva”, La Dorada, Caldas. Encuentro Nacional de Danza Folclórica Melgar, Tolima. Encuentro Departamental Venado de Oro, Venadillo, Tolima.

GRUPO TRIETNIAS

DE PEREIRA

Es un grupo conformado desde hace 24 años, con el objeto de trabajar en el mantenimiento, la difusión y la conservación de nuestras tradiciones en lo concerniente a la música y la danza tradicional. Basados en la recopilación, investigación e intercambios de saberes con otras entidades de similares objetivos, Trietnias UTP ha recorrido la geografía Nacional y algunos países llevando la representación de Colombia y abriendo el camino de intercambio con otras instituciones.

GRUPO REPRESENTATIVO IPC, COLOMBIA FOLCLÓRICA

El Grupo Trietnia de la Universidad Tecnológica de Pereira, con su alegría y energía desbordadas, adelantaron las fiestas decembrinas.



Es la bandera de Colombia desde el Instituto Popular de Cultura, en el exterior. En medio de representaciones de diferentes danzas del país, tiene hoy como acto central, “Mano e Currulao”, espectáculo que tiene una invocación poética escrita por Medardo Arias Satizabal, declamada por la rectora de la institución, María del Pilar Meza Díaz, entre los acordes lentos, inicialmente, del tema mayor de Petronio Álvarez El Cuco, “Mi Buenaventura”

El grupo fue creado en 1965 por la Licenciada Yolanda Azuero de Bolívar. Tuvo como directores a la excepcional folclorista costeña Delia Zapata Olivella, y al Maestro Lorenzo Miranda, por mucho tiempo su bailarín principal. De gran reconocimiento nacional e internacional por su trayectoria en el campo de las danzas folclóricas tradicionales, se ha presentado en países como Estados Unidos, Cuba, México, Nicaragua, Costa Rica, Honduras, Guatemala, Panamá, Venezuela, Ecuador, Perú, España y Chile. Las diversas manifestaciones musicales y danzarias de Colombia, son base fundamental del repertorio artístico de esta agrupación.

Son ya 61 Años de historia y tradición, de cara a Colombia y el mundo.

EL YOLO PARA BAUDILIO

El trofeo que recuerda en su nombre a Yolanda Azuero de Bolívar y a Lorenzo Miranda, el Yolo de Oro, fue este año para el investigador del Pacífico, Baudilio Revelo Hurtado.

En el acto de entrega en la Biblioteca Departamental, la Rectora del Instituto, María del Pilar Meza Díaz, dijo:

“Con sumo orgullo tenemos el honor de entregar esta noche el Yolo de Oro, el mismo que en su nombre hace homenaje a los fundadores e inspiradores de nuestra Escuela de Danza del Instituto Popular de Cultura, Yolanda Azuero y Lorenzo Miranda, al distinguido jurista y escritor del Pacífico, Baudilio Revelo Hurtado.

Profesor de Derecho Constitucional Colombiano, Fiscal Delegado ante los Jueces del Circuito de Cali, Jefe de Asesoría Jurídica de la Gobernación del Valle del Cauca, Baudilio es



▲ Arriba: Grupo Ashpamama de Ambato Ecuador.



Abajo: Grupo Universidad Cayetano Heredia de Lima, Perú.

egresado de la Universidad Libre de Bogotá, y cofundador de este claustro en Cali.

Enamorado del litoral donde nació, vio la luz en Guapi, costa caucana, ese mismo lugar donde naciera el poeta Helcias Martán Góngora, aquel que no sólo escribió el Himno de Santiago de Cali, sino que nos enamoró para siempre con su Declaración de Amor, el poema que puso al mar inmenso como testigo.

Baudilio Revelo Hurtado suma ya 27 años de incesante investigación en torno a la cultura del Pacífico colombiano. En esta criba de todos los días, nos ha regalado bellísimos trabajos, como su “Diálogo de Aguas”, con la coautoría de su hermano, el médico

y poeta Hernando Revelo. Pero también conocemos de él “Cuentos para dormir a Isabella”, libro que hizo parte de la Biblioteca Afrocolombiana publicada por el Ministerio de Cultura. En su haber también, y el de nosotros, “Por los esteros de al afrolidad en el Pacífico”, “Voces e imágenes del Litoral Pacífico”, y uno de sus libros más recientes, “Entundamientos del Pacífico Negro”.

Apenas hoy empezamos a reconocer el valioso aporte de un estudioso como él, quien, con libreta y grabadora en mano, va por Tumaco, Buenaventura, Guapi, Timbiquí, Quibdó y Bahía Solano, entre otros lugares, en busca de pescadores, de contadores de historias, de parteras

y curanderos con los que ha nutrido este legado.

Conversar, dialogar, estar de pronto sentado en un tronco de chaquiro, mientras un pescador refiere una antigua historia; traer hasta aquí el frescor de esas palabras, la originalidad de un momento sublime en el que vuelve a nacer el fantasma, la aparición, el encanto. Mucho valor tienen estos libros que nos aproximan al aire yodado del Pacífico.

Baudilio nos recuerda que el río tiene alma y si no tiene empatía con el minero “no se deja jugar”, como una obertura en la que comprendemos otra forma de comunicación con la naturaleza, ente “vivo”, circunstancia que afortunadamente sobrevive en el Pacífico colombiano. Está ahí, entre connotaciones “mágicas”, atavismos y tradiciones tan viejas como la lluvia.

Independiente de la literatura, la existencia del litoral del Pacífico colombiano en sus rituales culturales, sus usos y costumbres, se abre al investigador, al sociólogo y el antropólogo, así como al musicólogo, en un compás que no va más allá de 50 años, en retrospectiva, una veta si se quiere, joven, comparada con las sagas del Caribe, con la hagiografías de la mar Atlántica, determinante en los últimos siglos de la historia del mundo.

El Atlántico fue cantado en su nacimiento americano, por la poesía de Whitman, y tuvo en Thoreau, en Milton, en Stowe o Twain, en Faulkner y Hemingway, en Aimé Césaire o Saint John Perse, sus epifanías necesarias.

Las épicas del Pacífico americano, aunque no suficientemente narradas,

buscaban desde la primera mitad del siglo XX su contexto teórico, esta visión que ilustrara acerca de su génesis, desde las formas más impositivas de explotación —oro, platino y maderas en el litoral colombiano— hasta la descripción de las formas verbales, de esta etnolingüística que busca en sus meandros, esteros y manglares, lo que el poeta Alfredo Vanín denomina “las rutas fluviales del encantamiento”.

Con las voluntad del filólogo y el fervor del etnólogo, Baudilio, nos regala estas primicias, estas aproximaciones al mundo umbrío del Pacífico, donde descubrimos otros caminos para llamar al universo; nuevas palabras para el colombiano del interior; viejas, muy viejas, arcaicas, para el habitante de los ríos y esteros. A la manera de un diccionario del Pacífico colombiano, Revelo seleccionó en una primera publicación, un tesoro de palabras, clasificadas de la A a la Z.

Sobreviven en esta parte de Colombia centenares de arcaísmos, formas dialectales del ladino y, por supuesto, vocablos que recuerdan en su musicalidad, una añeja cuna africana. Nombres, apellidos, cultos de santos, rezos, oraciones, invocaciones, arrullos, apariciones, dichos y refranes, están aquí imbricados con los “entundamientos”, trastornos mágicos de la personalidad atribuidos a La Tunda, un diantre de los montes.

Continúan así Revelo Hurtado, las troneras abiertas por Nina S. de Friedemann, Jaime Arocha, Nancy Motta, Alfredo Vanín, en el camino hacia la comprensión de este territorio otro día nublado por una cor-

tina de lluvias y sólo nombrado por Humboldt, Caldas, Bossingault y otros caminantes e historiadores que en su momento recibieron las gracias del deslumbramiento.

La develación de estos mitos y leyendas, aproximan al lector, también, a esa forma antigua y secreta de la lengua, emparentada con el jeroglífico, la graciosa adivinanza, en la que perviven menciones castellanas y africanas.

Los dialectos afropacíficos, las referencias quechuas, así como el mundo de la botánica donde el dolor se cura con emplastos de plantas, se hermanan aquí con la explicación de ciertas formas populares de pesca, como “el encierro”.

Para que fluyan todos los ríos del lenguaje, los colores del mito, lo recóndito que duerme en el espejo de las leyendas, ¡muchas gracias Baudilio por aceptar este homenaje del Instituto Popular de Cultura!

Y para Wilfredo Guerrero Moreno

El Yolo de Oro fue entregado también al profesor Wilfredo Guerrero Moreno, docente del Instituto Popular de Cultura en el área musical de la escuela de formación en Danzas Folclóricas Colombianas.

Guerrero realizó estudios en el conservatorio Antonio María Valencia de Cali, y es docente desde 1978. Licenciado en Educación Artística, ha dirigido orquestas de música colombiana en la CVC, Emcali, Universidad de San Buenaventura y Santiago de Cali.

Ha participado en festivales nacionales e internacionales; entre las naciones que ha visitado con su arte, figuran Perú, Chile, Ecuador, Venezuela, Cuba, España y Francia.

Participó en el Ciclo Oral Hispanoamericano del gran Teatro de la Habana en el año de 1989, y ha sido Director Musical de 18 festivales de Música Colombiana.

Se le reconoce, igualmente, su producción musical para la Fundación Cultural Raíces Negras.

Se ha destacado como músico en diversas orquestas de la ciudad; compositor de piezas musicales colombianas, ha sido protagonista en la difusión del folclor nacional.

En el Petronio

EL ESPÍRITU DEL AGUA SE FUNDIÓ CON MANO E' CURRULAO



Como un mestizaje entre las culturas aborígenes y la tradición afrocolombiana, en este año llegó al Petronio el Espíritu del Agua de la cosmogonía Nasa.

Con una recreación mítica, el Espíritu del Agua, la gran serpiente de la cosmogonía Nasa, representada por estudiantes del Instituto Popular de Cultura, y con el evento denominado “Folcloriada”, se abrió en el presente año el evento central del Festival Petronio Álvarez, “Mano e’ Currulao”, el delirio de la música del Pacífico en tarima.

Make Up Group, de San Andrés Islas, dirigido por la actriz y coreógrafa brasileña Conceição de Cristo.



La comparsa del Yu'c ech Wala, o Espíritu del Agua, vino este año al Festival Petronio, como una gran serpiente danzante que agitó las aguas de los ríos y llegó al proceloso Pacífico, para significar, así, la unión de los pueblos afros e indígenas en la ceremonia eterna de la música.

Su aparición en escena renovó en 2016 el espectáculo “Mano e’ Currulao”, con el que Colombia Folclórica, el grupo representativo de la Escuela de Danzas del Instituto Popular de Cultura, abre y cierra el evento de músicas populares más importante hoy en el Pacífico sur.

La aparición de esta serpiente danzante, se unió a “La Folcloriada”, a través de la cual los bailarines de la institución realizaron un auténtico palenque pedagógico con los asistentes al Petronio, quienes interactuaron en las danzas, siguiendo los pasos indicados por “Colombia Folclórica”. Esta, una manera de educar en el baile popular y tradicional, expresado en el currulao y sus vertientes, fue recibida con aplausos por la multitud.

La rectora del Instituto, María del Pilar Meza Díaz, abrió Mano e’ Currulao con la invocación que reconoce el origen de esa danza, su hermandad con África, su cadencia, de la misma estirpe del aguacero.

“Todas estas intervenciones van mostrando a la ciudad la capacidad de nuestra institución para la producción, investigación y creación, a través de sus diferentes escuelas y propuestas artísticas”, anotó la directora María del Pilar Meza Díaz, preocupada siempre por dar un nuevo cariz, por innovar en la puesta en escena.

Así, la institución continúa a la vanguardia del arte popular en Colombia, con un papel protagónico en la apertura y cierre de este festival, con más de 200 bailadores en escena, dentro de un ensamble de música, teatro, danza y artes plásticas.

El equipo de “Mano e’ Currulao” está coordinado por Theodoro Adams, director del Grupo Representativo “Colombia Folclórica”; Edgar Gallego en la dirección del ensamble musical; Paola Andrea Cruz, Música; Rafael Aragón Arroyo, Danzas; Hardany Cortés, Grupo Musical Escuela de Danzas; además de los maestros coreógrafos, Aura Hurtado Urrutia,



La rectora del Instituto, María del Pilar Meza Díaz, abrió Mano e’ Currulao con la invocación que reconoce el origen de esa danza, su hermandad con África, su cadencia, de la misma estirpe del aguacero.

Célimo Tróchez y William Ruano.

En el Petronio, el IPC fundó tradición con el Palenque Pedagógico, una tarima alterna a través de la cual se dieron a conocer hasta 2014 las danzas y músicas ancestrales de Colombia, con una guía didáctica para los asistentes. También se ha vuelto tradición la apertura cada noche en la tarima central, con las danzas de “Colombia Folclórica”, el grupo representativo del IPC.

Una “folcloriada” en medio del Espíritu del Agua, algo inolvidable en el Petronio 2016, con el IPC como protagonista.



La participación del IPC en el Petronio, es cada noche un evento que pueden recordar todas las comunidades del litoral y los visitantes.

Abajo: Como una novedad en el festival de este año, se presentó la Folcloriada Ipeciana, toda una pedagogía de las danzas del Pacífico.

Homenaje a José Jesús Krasthz

“PINTAR, ENSEÑAR Y MEDITAR, ERA SU VIDA”

Aún postrado, decía que deseaba regresar al IPC porque deseaba “dejar más luz”. Una de sus últimas obras fue un Cristo de espaldas que interroga diariamente a su familia desde su misteriosa composición.

◀ El maestro Krasthz no se dejaba fotografiar fácilmente. Quizás estos fueron los últimos retratos que se permitió, para la edición de Páginas de Cultura de 2014, por el fotógrafo Jorge Idárraga.

El fallecimiento del profesor José Jesús Krasthz en enero de 2016, llenó de pesar a estudiantes y profesores del Instituto Popular de Cultura, por lo que él significó para toda la comunidad artística, varias generaciones, que lo veneraron por sus puntos de vista siempre originales acerca de la creación.

En la última etapa de su vida concibió toda su estética desde el yoga, a través de la cual también “se curaba, era su propio médico”, como reconoce hoy su hijo Fernando Krasthz.

Descendiente de alemanes, se preocupó desde temprano por investigar acerca de los procesos de bioner-gía. Encontró la relación entre el yoga y el arte, cuando supo, así lo afirmaba, que “la creatividad está siempre en el cuarto nivel astral...”

Al morir, llevaba casi 30 años vinculado al Instituto Popular de Cultura. Padre de cinco hijos; Francisco Javier, Francia Liliana, Sandra Patricia,

Fernando y Marta Lucía. “Somos una familia forjada con base en el amor, en lo que nos lograron inculcar nuestros padres desde muy niños”, dice Fernando.

José Jesús Krasthz repetía siempre en familia que el amor, que mueve el universo, es el mismo que debía unirlos cada vez más.

Fernando es ingeniero electrónico y recuerda a su padre con singular afecto: “Normalmente el artista, llámese pintor, escultor, músico, tiene una connotación de sensibilidad ante el universo, que lo hace único ante los ojos de los demás, de nosotros los comunes, por así llamarnos. No siendo nosotros artistas hemos podido percibir y tener sensibilidad con todo el universo que nos rodea. Observo cómo la gente le da una interpretación a la obra de mi padre, y cómo el punto de vista del artista es diferente. Uno puede entender cuando cada trazo, cada pincelada, está llena de energía, de sabiduría, con un mensaje único”.

Dice que el recuerdo de infancia más preciso que tiene de su padre es “verlo como un hombre disciplinado, investigador. Observo su obra muy abstracta, no comercial. Cuando éramos chicos, él no era de pintarnos caballitos; iba más allá del color, de las luces, del espacio. Él representaba otras formas creativas”, dice. Krasthz sumaba en el IPC el mismo tiempo que tiene hoy en la institución el maestro Edgar Gallego, todo un símbolo en la Escuela de Música. Había nacido en Ansermanuevo en 1936. “Me llevaron a Manizales de brazos, y fue ahí donde me educó, en la Escuela de Artes de la Universidad de Caldas”, repetía, aunque su familia vino enterarse, después de su fallecimiento, que había adelantado también estudios de Medicina en la capital de la república. Nunca habló de ello ni de los motivos que lo obligaron a retirarse.

“Nos dimos cuenta, en su enfermedad, qué tan importante era el Instituto Popular de Cultura para él, y cuánto significaban sus estudiantes”.

EL MAESTRO DE LA BIOENERGÍA

De padres colombianos, manifestó a “Páginas de Cultura” en la edición que se publicó en diciembre de 2014, que su abuelo Juan Krasthz vino a Colombia desde Prusia, contratado por el ejército nacional para brindar asesoría en estrategias. Era, pues, el estratega en tiempos de las duras pugnas colombianas entre liberales y conservadores. Con respecto a su trabajo artístico y docente, expresó que su trabajo estaba basado en “la interpretación de los problemas del Hombre en el mundo contemporáneo, asunto que enfoco como una metáfora...”

“Nos dimos cuenta, en su enfermedad, qué tan importante era el Instituto Popular de Cultura para él, y cuánto significaban sus estudiantes”, manifiesta Fernando. Era tal su grado de compenetración con el IPC, que su familia lo convirtió en un motivo para su recuperación; veían, esperanzados, que pudiera salir pronto de la cama,

sólo inspirado en ese retorno a sus clases., “Él nos decía, ellos me necesitan; todavía me falta darles más enseñanza, debo dejar más luz...” acota Fernando Krasthz. Se fue a los 86 años; nunca expresó deseo de ir a Alemania, a la tierra de sus antepasados, pues sus motivaciones más grandes estaban en “pintar, enseñar y meditar”, reconoce su familia.

Su vida doméstica era muy alegre y así lo recuerdan; muy dinámico, flexible. Cuando sus hijos salían de casa, despedía a cada uno y les daba bendición, para lo que buscaba un espacio tranquilo. Quería que este gesto de acompañamiento con la trinidad, fuera trascendental.

Le interesaba mucho el dibujo, la síntesis, la armonía del color, para que esta fuera “expresiva, con significación”.

En el IPC se le recuerda como el gran profesor de Comunicación

Visual y Estética, al igual que Historia del Arte. Fue también docente del Colegio Sagrado Corazón, de la Universidad de Caldas, la Católica de Manizales, el Instituto Departamental de Bellas Artes y la Academia de Dibujo Profesional.

Entre sus discípulos se contaron, entre otros, artistas como César Santafé, Braulio Lucumí, Guillermo Orozco, Rigumberth Vélez. Había ganado un premio del cual se sentía orgulloso, en la Segunda Bial de Coltejer en Medellín.

“Tengo experiencia con la bioenergía y es por ello que he estado en la investigación de este tema, como motivación propia”. Su relación bioenergética con el arte, la definió así: “Algunas teorías afirman que el arte tiene una fundamentación en el plano inconsciente, y que para uno sumergirse en ese abismo profundo, el yoga es un puente para llegar ahí. Así que tenemos una relación muy directa, porque la creatividad está en

el cuarto nivel astral. He formado muchos grupos con jóvenes a los que les gusta el yoga, el tapping, el manejo de la bioenergía personal”.

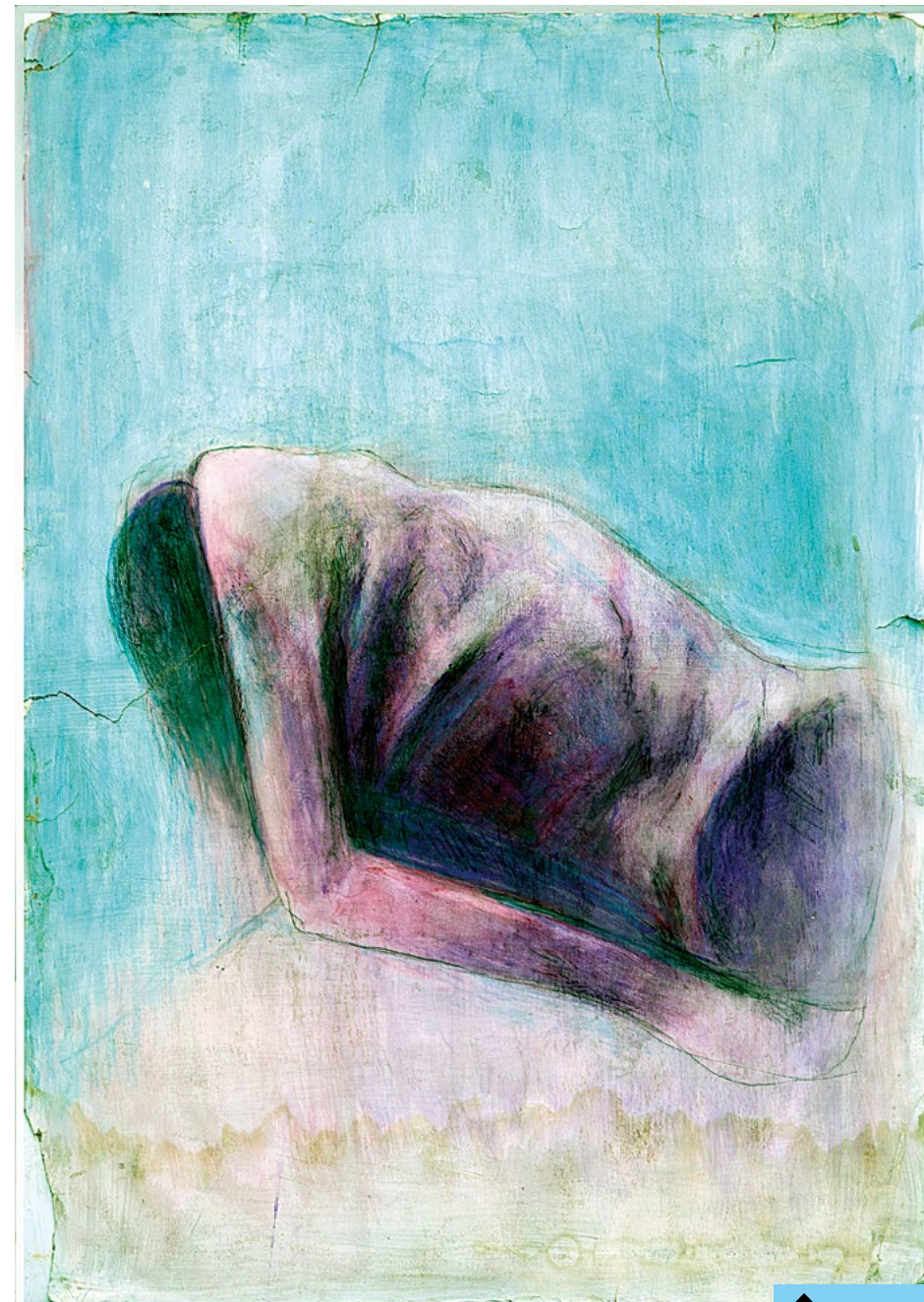
José Jesús Krasthz envió hace año y medio de Margara, su esposa. Tiene cuatro hijos; dos de ellos son profesionales en Economía y Sistemas.

Admirador de Bacon, del catalán Tapies, sentía fascinación, también, por la obra de Malevich y Nicolás de Stael, de Luis Caballero y Pedro Alcántara.

Fernando Krasthz reconoce que su padre fue un hombre lejano de las vanidades del mundo, y recuerda todavía cuán arduo fue para Jorge Idárraga, el fotógrafo y diseñador de “Páginas de Cultura”, lograr una gráfica para el homenaje que se le hizo en la revista número 9.

Gustaba de obsequiar bocetos y obras a sus hijos. Después de calificar en las tarde, encontraba cualquier motivo para bocetear, sin importar el lugar en el que se encontraba. “Podía empezar a imaginar una composición pictórica, hasta en una servilleta”, recuerda Fernando. Sus hijos admiten que el momento de crear era para él casi sagrado, y dependía mucho de su estado de ánimo. “En septiembre de 2015 estaba ya enfermo, pero a mediados de año, para las vacaciones del Instituto, hizo un Cristo de espaldas; es un trabajo que hoy, cuando lo miro, me hace pensar que mi padre era un ser muy especial”, expresa Fernando. Asegura que siempre, al observar esta obra, tiene una connotación diferente, y le inspira imaginar qué pensamientos guiaban a su padre cuando estaba creando, qué fibras lo movían.

La semilla del primer Krasthz se diseminó por el Viejo Caldas, aunque la familia no fue muy extensa ahí. Al maestro le sobrevive su hermana, Ana. Cuando quiso ser médico de la Nacional, obtuvo excelentes notas. Aunque era zurdo, podía emplear las dos manos con facilidad. Vegetariano, nunca fumó ni probó alcohol y amaba almorzar o cenar con su familia. Elegía para pintar lugares claros, ventilados. Su familia estaba siempre sorprendida cuando se sentaban delante del TV a ver programas como “quién quiere ser millonario”, y el Maestro respondía



una a una las preguntas, sin importar su indole; sabía de geografía, medicina, geología, historia, zoología, biología. Hablaba italiano, francés e inglés. Dejó 10 nietos.

A Fernando lo hizo llamar con una enfermera, para decirle, con exactitud, los días de vida que le quedaban, algo que todavía lo sorprende: “El 24 de diciembre de 2015, supe que decía la verdad, que pronto iba a morir y me acosté a su lado y lo abracé. Me di cuenta que mi lucha contra su enfermedad era ya inútil, que no podía hacer nada. Tuve conciencia que lo íbamos a perder. A partir del 28 de diciembre entró en estados de inconciencia, pero en algún momento

logré hablar con él. Recuerdo que me dijo que se sentía en el filo de una espada; a veces estoy más acá y a veces del otro lado, pero sé que en cualquier momento voy a quedar de allá, decía. Percibo que entraba transitoriamente en otra dimensión, y luego regresaba...”

A sus 86 años todavía brincaba, tenía la elasticidad que da el yoga, bajaba y subía gradas con presteza. Aunque muchas veces le aconsejaron dedicarse totalmente a la pintura, pues estaba ya jubilado, decía que su vida era enseñar, y así fue hasta el día de su despedida. Sus cenizas están hoy en la capilla de Fátima, junto a las de Margarita Ramírez, su esposa.

“El Cristo de espaldas”, fue la última obra realizada por el maestro, poco antes de morir (Pastel, 70x100 cms. 2015).
Página anterior: Sin Título, pastel, 70x100 cms. 2015.



Un pintor de la semilla

BERNARDINO, EL MAESTRO

Bernardino Labrada imaginó con anticipación la llegada del hombre a la luna, y empezó pintando a los serenateros que alegraban los fines de semana en la finca de su padre. Uno de los primeros pintores colombianos en plasmar funerales, con acentos campiranos. Desde hace 60 años vive en la misma casa, en San Antonio.

En la raíz del arte pictórico de Cali y el Valle del Cauca, está necesariamente Bernardino Labrada. Representa él la época clásica del Instituto Departamental de Bellas Artes, cuando a este centro de formación se le llamaba familiarmente “el conservatorio”.

Cometas, funerales, músicos que dan serenatas en zonas rurales, hacen parte de su primera etapa artística. Visitar su casa en también un viaje a todas las tendencias que en diferentes momentos han copado su creatividad. Pero ahí también, entre la luz de una mañana de sábado, es posible ver astronautas que suben de sus cuadros como niños encantados en jardines lunares, o la serie de diantres del Pacífico que dibujó para ilustrar el libro del escritor y periodista Flover González.

La Tunda, El Riviel, el Barco

Maravelí, el mismo que aparece en el litoral para llevar en sus bodegas a los condenados de la tierra, fueron magistralmente trazados por el lápiz de Bernardino, y hoy, sólo esta serie, reclama una exposición individual.

Su casa y estudio siempre han sido de puertas abiertas para quien desea aprender las técnicas del dibujo y la pintura. Bernardino habla pausadamente; es generoso y puede recordar todo el movimiento artístico de la ciudad, con nombres propios.

Vive en la misma casa desde hace 60 años. Nació en el barrio San Antonio, a poco andar de donde hoy vive, a cuatro cuadras. Puede recordar todavía cuando salía a elevar cometas con sus amigos, a trepar en las varas de premio. Su padre ayudó a traer piedra del río para la construcción de las primeras edificaciones. Los franciscanos organizaban festivales y las monjas salían en una mulita a repartir pan. Sus padres, Eulogio Labrada y Hermelinda Muñoz; ella, de Almaguer, Cauca.

Jugaban fútbol en la isla que se formaba a orillas del río en Santa Rita. De sus profesores de Santa Librada tiene los mejores recuerdos. Siendo el menor de una familia conformada más que todo por mujeres, se aficionó a la pintura al culminar el colegio; le gustaba trabajar en la finca que tenía su padre en la vía al mar. Con azadón, una pala y una hoz para deshierbar, tomaba esa tarea con alegría. Sembraban hortalizas, café, plátano. Su padre traía flores y brevas y Bernardino iba con su canasto por los barrios tradicionales, ofreciéndolos, y también vendía ramilletes de perfumadas rosas en el cementerio. Se fijaba muchísimo en las figuras que hacía una marmolería italiana. Su padre preguntó dónde era posible aprender a tallar esas figuras, y el italiano propietario le aconsejó buscar un cupo en Bellas Artes. Se matriculó sólo en sábados en la tarde, lo que le permitía continuar trabajando. De ese tiempo recuerda a Carlos Castrillón,

su profesor, y al Maestro Rojas que les hacía examen de figura humana.

Carlos Sánchez es uno de los artistas de esa generación. A la finca familiar iban músicos a dar serenata, la misma que se prolongaba de viernes a domingo. Su padre pedía tres gallinas para el sancocho; afinar los instrumentos era todo un ritual. El aguardiente se hacía en alambiques propios. De ahí tomó el maestro Bernardino Labrada sus primeros bocetos, pues pintaba a los serenateros, así como dibujaba a los dolientes de entierros.

AQUEL GRUPO BACHUÉ

Esos funerales, también tocados por el grupo pictórico de los Bachués, conformaron en la imaginación de Bernardino unos cuadros de costumbres que perviven con su magia hasta hoy. Ahí el ataúd de tablas humildes, iluminado por cirios; mujeres que llevan mantillas sobre la cabeza, el sacerdote, la procesión que se desgaja a los lejos como un aguacero.

Culminó sus cinco años de estudios en escultura y pintura; aprendió a tallar en madera, inspirado inicialmente en los trabajos de Julio Abril. Supo de moldes, contramoldes, en cemento, y competía con sus compañeros. El Club Colombia contrató entonces con Bellas Artes, la elaboración de doce lámparas con esculturas indígenas. Fue ahí cuando Labrada aprendió las destrezas del molde. Se hizo diestro, igualmente, en la elaboración de columnas y cornisas, trabajo que era reclamado, entre otras edificaciones, por el edificio Otero.

Hebert Padilla, Carlos Rojas y Bernardino, hicieron parte del Grupo de los Trece, los cuales, al igual que los Bachués, se consolidaron como una respuesta a la misión descalificadora de la crítica argentina Marta Traba. Trabajaron la acuarela, se extasiaron con los impresionistas y dejaron huella.

Todavía recuerda lo que fue su primera exposición en el Salón Rojo

del Hotel Alférez Real. Un tiempo en que estaba inspirado por Rembrandt, Rubens, Delacroix: quería conocer todas las escuelas. Abrió su primer estudio en un garaje en El Peñón.

Para varias generaciones de pintores caleños, Bernardino Labrada es, sencillamente, el Maestro, el mismo que ve hoy su simiente en la Academia Labrada, que continúan sus hijas. De aquella primera época de trabajo intenso en Bellas Artes, puede recordar todavía cuando a través de Daniel Romero Lozano, hicieron un préstamo en Icetex y viajaron a México. Doce profesores pudieron llegar hasta ahí para alternar con figuras del muralismo de ese país, como David Alfaro Siqueiros.

En la “región más transparente” se alojaron en casas de familias. De ese viaje aprendió lo mucho que es menester trabajar para aspirar a una exposición. Otra de las grandes satisfacciones de ese viaje, fue no sólo acompañar a Siqueiros a ver su proceso de creación en un mural que por entonces terminaba, sino el elogio que este hizo de una de las obras de Bernardino.

De ver el arte al aire libre en México, propuso en Cali un proyecto para realizar murales en las avenidas, pero su idea no llegó a buen puerto.

Su obra es ampliamente conocida en Estados Unidos y Venezuela; ha pintado guitarras, bandolas, instrumento este último que conoce bien. Fue discípulo del Maestro Romero. Puede recordar que la primera sede del Instituto Popular de Cultura estuvo ubicada frente al parque del Barrio Obrero. Ahí fue profesor durante seis años; se jubiló en Bellas Artes, después de laborar como profesor durante 38 años.

Tuvo entre sus alumnos a Juan Fernando Polo, Herney Ocoró, Braulio Lucumí, Homero Aguilar, Virginia López, Nancy Labrada, Jorge Montealegre, Fabio Delgado, Edgar Alvarez, Gustavo Londoño, Oscar Collazos, Mario Piedrahita, Ernesto Buzzi, Fred Andrade, José Claros Caicedo, Guillermo Ruiz, Virginia Aristizábal, Silvia Rivero, Patricia López, César Santafé, Fabio Delgado, Héctor Fabio Oviedo,



◀ “Allí está pintado”, dicen, con su risa espontánea, su hospitalidad griega, y sus amplios conocimientos que comparte siempre con generosidad.

Maricel Labrada, María del Pilar Labrada, Nancy Labrada, Guillermo Orozco, Ever Astudillo, Phanor León, Yadira Astudillo, Jorge Hernán Benítez, Berta Cecilia Botero. En Bellas Artes, Oscar Muñoz fue también su discípulo. Evoca la frase de Luis Aragón Varela: “Uno debe trabajar para guardar...” y considera que el IPC continúa en su tarea de ser semillero de grandes artistas.

Entre las exposiciones más importantes que ha realizado, se cuentan la que adelantó en 1974 en el Instituto Panameño de Arte, y la

que hizo cinco años después en la Casa de la Cultura de Quito. También, en 1982, su obra fue apreciada en la Sala Rovira de Barcelona, España, y en el Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana. A inicios de los 70, el trabajo de Bernardino llegó a la Universidad Nacional de San Carlos en México, y al Museo de Bellas Artes de Toluca. En 1996 fue invitado a la exposición del Consulado General de Colombia en Miami.

Bernardino, “el Maestro”, como lo llama Anthony Echeverry.

Para varias generaciones de pintores caleños, Bernardino Labrada es, sencillamente, el Maestro.

Jorge Montealegre



De Peñasblancas a Sèvres, el camino de la genialidad

“Amo los relámpagos, las pesadillas, los seres extraños...” dicta una máxima escrita en francés, en su estudio. A los 19 años profesor de dibujo del Instituto Popular de Cultura, es hoy uno de los pintores colombianos con mayor reconocimiento. De París trajo el gris y los ocres que campean en sus creaciones.

Jorge Montealegre, al igual que Homero Aguilar y otros maestros del Instituto Popular de Cultura, llegó a un nivel pictórico tan alto que, en algún momento, pensó que lo mejor era buscar las luces de París, otros espacios, otros ámbitos, donde su arte pudiera tener reconocimiento internacional.

Y lo logró, de una manera que despierta diariamente la admiración de quienes se aproximan a su obra y descubren ahí, como una huella perenne, los signos del mundo antiguo, del mundo clásico, imbricado con símbolos de la cultura colombiana.

Pocos pintores colombianos tienen hoy un sello particular; en los bordes de su creación se encuentra siempre un medallón en altorrelieve que habla desde el pasado con su brúñida consistencia. Puede ser un rostro, una flor, algún despojo del Partenón o de las ruinas romanas.

¿De dónde viene esta luz, esa referencia poética a mundos abolidos?

Montealegre lo sabe bien; su mirada se llenó con los grifos y recreaciones de petroglifos que asomaban, unas veces risueños, otras, desde las sombras y el terror, en lo alto de capiteles corintios, de frisos, de columnas romanas en el mundo viejo de Europa. Figuras que parecen talladas en mármol, que tienen el brillo opaco de la piedra labrada por los años.

El maestro nació en Cali un 25 de julio de 1952, en la vereda Peñasblancas, en Pichindé. “Con mucho orgullo debo decir que bajé del campo. Mis padres eran campesinos; mi familia se dispersó a causa de la violencia. Hice mis estudios primarios en la escuela pública del barrio Saavedra Galindo. El bachillerato, hasta quinto, en el Juan XXIII. Fui pésimo en matemáticas; me gustaban las ciencias sociales y desde muy joven me incliné por el dibujo. A comienzos de los 60 mi madre vio claramente esa inclinación artística que tenía, y me matriculó en el Instituto Popular de Cultura. Empecé en el 65 y terminé

en el 72; fui rebelde, a veces no iba a las clases. Tuve excelentes profesores. Mucho recuerdo a Lucy y Hernando Tejada, a Camilo Isaza, al Maestro Aragón, profesor de dibujo, muy estricto, el que nos hizo entender que si no estábamos para elaborar un buen trabajo, no serviríamos para ser artistas. Siempre decía, “si usted no sabe dibujar, a qué viene por aquí. Váyase a sembrar yuca”. Estaba también el profesor Pablo Gálvez; nos dictaba Historia del Arte, y en la dirección el Maestro Junca; luego vendría Leonor Salazar de Quintero. Nos tocaba en una casa en toda una esquina frente a Sanandresito. Era muy agradable. En ese entonces me incliné mucho por la figura humana, uno de los saltos que me hizo pasar de estudiante a participar en un salón de un nivel un poco más alto, como el Salón de Arte Joven del Museo La Tertulia; me sorprendió mucho que la figura humana me sirviera como un medio para decir tantas cosas. La mujer ha sido siempre para mí una representación poética, como un ser único, con todas las formas maravillosas de expresión; pintaba personajes de la vida cotidiana en sus quehaceres. Luego fue la gran oportunidad, porque vino el Salón de Arte Joven del Centro Colombo Americano y de otras asociaciones culturales. Gané un primer premio, una beca para ir a estudiar al exterior”, recuerda.

Viajó a Francia en 1972, con una beca a un año; ahí estudió en Bellas Artes. Decidió quedarse en París y su estada sumó 18 años. En 1998 fue a vivir en Estados Unidos, donde permaneció por diez años, muy intensos. Una galería de San Francisco exhibió su obra de manera permanente y participó también en colectivas en Florida, hasta que decidió volver a Colombia. Confiesa que siempre le ha gustado la docencia, la misma que asumió a sus tempranos 19 años en el IPC, como profesor de dibujo, apenas culminó en la Escuela de Artes Plásticas, lo cual le sirvió de gran estímulo”.

Y SÈVRES LO APLAUDIÓ

Se fue París como otros, con su bulto de sueños, y con el “ego



◀
Horizonte
Óleo sobre
lienzo
140 x 140 cms
2016

levantado”. Miguel González le había dicho que partiera, “andate, qué vas a hacer aquí”, le dijo, y Montealegre lió bártulos. Después de estar en París, fue luego a Madrid. Asentarse en la capital francesa fue muy difícil, por lo costoso de la ciudad, pero poco a poco fue ganando escalones. Su primer escollo fue el idioma, y empezó a estudiar francés, lo que le permitió ingresar al medio artístico. Empezó a trabajar en los talleres de bellas artes, ya en el grabado o la pintura. Al cabo de cinco años podía ya respirar financieramente, como lo recuerda ahora, aunque vivía “con los mínimos”. Iba a las universidades en busca de lo que dejaban los estudiantes en las mesas de las cafeterías. A veces recogía yogures, botellitas de agua. Su momento grande vino cuando participó en el Salón de Otoño del Grand Palais; la primera obra que expuso ahí la vendió por 3.500 francos. “Mucha plata, porque una renta costaba 500”, dice. Eso le permitió comprar materiales y continuar trabajando. Era un estímulo y al tiempo un desafío lo que sentía “porque había gente muy buena, lo que me decía que debía trabajar más”. Logró participar en el Salón de Latinoamérica, después de insistir tres años. Ello, lo hace manifestar: “En París hay mucha competencia dentro del medio artístico, pero prevalece siempre la autenticidad, la originalidad; los jurados valoran

mucho la técnica y esto permite que haya progreso”.

En Sèvres, donde vivió, le organizaron una exposición individual y un homenaje como artista latinoamericano destacado. Fue ese momento el que lo obligó, por primera vez, a hablar francés en un pequeño discurso. Supo que su obra gustaba mucho, podía vender y vivir de su arte. Fue este el momento más alto y gratificante de su residencia en Francia. Al referirse a su peor tiempo ahí, expresa: “Tenía mi compañera, colombiana, y tomamos la decisión de separarnos; fue para mí algo muy difícil de aceptar. Este suceso fue el que me empujó a regresar. No aguanté, fui muy débil. Ella todavía vive en Francia con mis dos hijos, Laura y David, de 29 y 25 años”. Laura es veterinaria. Sus hijas mayores, Erika y Lucía, viven en Estados Unidos. Su nieto mayor es James y la más pequeña, Vela, nació en enero de 2015; tiene nombre italiano porque el esposo de su hija tiene ancestros en ese país.

Su hijo David está casado con una mujer, así lo admite, a la que siempre deseo cuando era joven y nunca pudo encontrar: “Mi hijo se enamoró de una joven cien por ciento africana, de Malí; me trajeron ya un nieto, Ismael”.

“AMO LA DOCENCIA”

De su retorno a Colombia, uno de

los hechos que más pondera es el de continuar con sus clases en la Escuela de Artes Plásticas del IPC: “Amo ser docente, amo mi pintura; me gusta saber que mis estudiantes ven en mí un amigo, un profesor de arte que no es egoísta. Me doy, le transmito todo a ellos, y personalmente pienso que ya no seré Picasso ni Botero; pinto lo que me gusta, y esas locuras que pinto, me las arrebatan, me las quitan”.

Además de participar en el gran salón colectivo del IPC en la Biblioteca Departamental, “Semilla, herencia y color”, prepara una gran exposición para el segundo semestre de 2017 en la Universidad del Valle, con la coordinación de Omar Díaz. Montealegre dice que quiere darse ahí con lo máximo con todo lo que puede hacer con la pintura, al tiempo que programa una exposición en Francia, país que visita cada año. Dice que su gran apoyo cuando vivió ahí fue Homero Aguilar: “Nos visitábamos mucho, intercambiábamos ideas. Estuve recientemente ahí y le comentaba a Homero que ya París no es la misma; ese romanticismo que todavía nosotros conocimos, ya no existe. Hay una atmósfera diferente, muchos cambios. Se ven muchos menesterosos en las calles, la inmigración que viene del Este; mucha gente teme salir; se ven advertencias en el metro con respecto a maletas abandonadas, se siente inseguridad porque infortunadamente París ha sido un lugar escogido como escenario por personas que quieren causar daño”.

Volver a Colombia le dio también la sensación de haber recuperado sus raíces: “Siento que el haber estado afuera y retornar a mi tierra me dio la certeza que siempre seré colombiano. Tuve la oportunidad de ser ciudadano de Estados Unidos, de Francia, pero amo mucho mi tierra y aquí estoy”, puntualiza.

Además de la pintura, disfruta de los buenos vinos, la cocina, los viajes: “Descubrí que la cocina francesa es muy sana, aunque me encanta también la cocina española. Desde hace tres años decidí que siempre debo irme para algún lugar; me gusta, por ejemplo, Nueva York en diciembre, en invierno. Viajar es otro tipo de educación que recibimos, lo que en algún momento nos permite compararnos, decir nos falta esto y lo otro”.

Pienso que está ad portas de un cambio significativo en su propuesta estética; quiere desarrollar una pintura figurativa que no llegue a ser hiperrealista, y anhela que esta nueva propuesta toque su parte emocional. Avanza en una serie de investigaciones para desarrollar una técnica que pueda interpretar con el dibujo y la pintura: “Que mi arte pueda transmitir poesía, los momentos que estamos viviendo, esa emoción. Este cambio total es el que voy a exhibir en la muestra de la Universidad del Valle. Exploro en materiales locales, ciertos químicos que uno puede fabricar, que permiten cierta elasticidad en las formas dentro de la tela. Técnicas que no son de otro mundo, pero que me dan para hacer una pintura más expresiva, con un secado más rápido; quiero utilizar el cobalto, la colofonia, la cera de abeja. A muchos artistas no les interesa esto porque lo consideran trabajo dispendioso, pero justamente por eso me gusta.”

Con respecto a los relieves antiguos en su obra, dice: “Todo empezó cuando visité el Museo del Louvre por primera vez. Me impresionaron las pinturas de Leonardo, los grandes dibujos en Santa Ana, y también los íconos religiosos; el de El Bosco me impactó por la forma y la composición. Me inclino a lo antiguo, a lo pasado, aunque reflejado hacia el futuro. También en París observaba la arquitectura de edificios muy antiguos. Los medallones en mi obra me permitieron evocar la escultura en pequeño formato, una identidad en forma de sellos en mi obra”.

Los colores ocres lo visitan cuando pinta: “Me gusta ver el pasado, de una manera técnica. En lo que respecta a los colores, hice varios ensayos, quise inicialmente hacer una pintura fuerte, pero no me sentí bien. Esa es una parte muy personal, porque soy romántico, tranquilo, soñador y mi parte afectiva se ha visto afectada por la timidez. Sí, me encanta ver lo anterior, o quizá pertenezco al pasado. Algo que puede emocionarme es una pintura antigua. Una parte de mi obra tiene que ver con sueños que me perturban en las noches...”.

En su estudio, tiene una máxima escrita en francés, en medio de sus caballetes: “Amo los relámpagos, las

pesadillas, los seres extraños, y hasta el infierno...”

Pienso que desde hace seis años empezó a ser más fiel a su trabajo, cuando se interesó por la metafísica, pero esa fidelidad también se ha dado a los demás.

De París trajo el gris que campea en algunas de sus creaciones, y también la obsesión por las escaleras, las mismas que, en caracol, lo llevaban al octavo piso donde vivía. “Si se acababa el azúcar, tomábamos el café amargo, porque ¿quién bajaba?”

Ahora no tiene que subir tanto, pero tiene una escalera de caracol en su estudio, la misma que lo lleva a ese plano extrasensorial donde sus pintura nos hacen tantas preguntas desde un mundo que soslayamos, esas pesadillas que a veces creemos descifrar y que nos capturan desde su belleza.

De su regreso a Colombia, uno de los hechos que más pondera es el de continuar con sus clases en la Escuela de Artes Plásticas del IPC



▲
“Exploro en materiales locales, ciertos químicos que uno puede fabricar, que permiten cierta elasticidad en las formas dentro de la tela. Quiero utilizar el cobalto, la colofonia, la cera de abejas”.

Homero Aguilar

“Cuando pinto, pienso en la magia”

Obsesionado por saber qué hay más allá del espejo, recrea en su paleta un mundo de cristales que se encuentran, atmósferas en perspectivas de completa calma. Admirador de Vermeer y Escher, creó una escuela de arte en Cali, vivió en París y regresó para estar al lado de su madre, del clima y la luz del trópico.

Llegó a París después de cerrar y vender su academia de arte en Cali, porque un alumno pintor le hizo saber que, en su concepto, había llegado al tope de lo que puede hacer un artista plástico en Colombia. “Es mejor que te vayas; París te espera”, le dijo, quizá con ese tono romántico que empujó en otra época a tantos artistas a buscar las luces de esa ciudad sagrada.

Alguna vez el escritor estadounidense Ernest Hemingway, anotó en su novela “París era una fiesta”, donde ilustra el cuadro de costumbres y culturas que se daban cita en casa de Gertrude Stein, y donde pudo conocer al poeta T.S. Elliot, a Salvador Dalí y a Pablo Picasso: “Si alguna vez vas a París, siendo joven, la ciudad te perseguirá toda la vida como una procesión...” Quizá es esto lo que ocurre al pintor nariñense residente hoy en Cali, Homero Aguilar, quien regresó a Colombia hace seis años,

después de una estada fulgurante junto al Sena.

Vive hoy en entre San Antonio y su casa de campo en la vía al mar. La luz hierde los ojos en el patio de San Antonio, una casa con escalera central que parece subir hasta el cielo, la misma que restaurara José Luis Giraldo, con el primor que imprime a todo lo que hace. Las ventanas interiores que dan al patio, imitan las casas del casco viejo de París, con sus begonias en pequeñas materas. El afiche de una exposición egipcia, con el rostro de Tutankamon en oro, invita a una premiere de hace muchos años en París. Homero habla pausadamente, y en cada retazo de su voz se advierte la vida agradecida, la de un artista que ha sido llamado “El Dalí colombiano”, pero que tiene su propio sello de perspectivas, mundos profundos donde el sueño se une con los cristales, el agua, paisajes en reposo, deshabitados, tocados por una luz particular. El crítico Daniel



Aras, juzgó de gran valor la pintura de Homero, en el homenaje que se hizo a Rafael en Florencia, dentro del evento programado ahí por el Instituto de Francia.

Puede recordar todavía cuando recién llegado a París, sin conocer a nadie y con una pequeña maleta de sueños, se extravió en el metro de la ciudad. No sabía a dónde ir, pero quería al menos, para acopiar información y acaso ayuda, llegar hasta el consulado de Colombia. Miró a todos lados y encontró a un viandante “con cara de colombiano”.

-¿Habla español?, preguntó

-Sí, ¿en qué puedo servirle?

Notó su acento y se alegró:

-¿Es colombiano?

-Claro que sí; soy pintor, soy Darío Morales, le dijo, y pasó a explicarle cómo llegaba al consulado.

Morales desapareció en la ciudad, y nunca más lo vio. Homero miró al cielo; claro que sabía quién era el Maestro que acababa de conocer per-

sonalmente; sus mujeres que parecen salidas del marco de Vermeer, sentadas en tinas del viejo París, entre toallas, y rodeadas por una luz opaca, el resplandor de la vencida humanidad.

DE LA NUTRICIA PASTO

Homero nació en Pasto, en una familia de artistas, donde la creatividad parece surgir de la tierra. Músicos, escritores, pintores, artesanos, son un blasón de Nariño, con su Carnaval ya famoso en todo el mundo. Desde niño veía a su tío Juan Nabor Estrella, mientras pintaba o se dedicaba a la escultura. “También dibujaba, y a uno le nace seguir en esa actividad tan bella. Tengo un primo, Oscar Martínez, escultor, pintor, vive aquí en San Antonio; otro pariente es escultor en Pasto, profesor de la Universidad de Nariño”, dice.

Hijo de Ulpiano Aguilar y de Leonor Lucila, llegó a Cali siendo niño. Su padre trabajaba con unos alemanes en un restaurante en Pasto,

el cual no dio resultado y vinieron hasta la capital de Valle; Ulpiano llegó con sus nueve hijos. Sus padres salieron una vez a buscar una escuela para su hermano, pero terminaron matriculando a Homero, sin que lo supiera, en el Instituto Popular de Cultura, porque sabían que le gustaba la pintura y el dibujo. “Entonces el IPC quedaba en la carrera quinta con quince, allá en 1970. Mis inicios fueron difíciles porque éramos una familia modesta y tocaba trabajar de día y estudiar de noche. De los profesores de esa época recuerdo con mucho cariño al Maestro Bernardino Labrada, y también a Juan Fernando Polo, Ernesto Buzzi, el profesor José Mina. Entre mis condiscípulos, a Jorge Montealegre; entramos sesenta, y nos graduamos sólo cinco. Antes el estudio en Artes Plásticas duraba cinco años. Nos seguían William Castaño y Darío Zapata, entre otros”.

Después de graduarse en el IPC se empleó como profesor en una

▲ En su casa de campo “El Olimpo”, por la vía al mar, Homero Aguilar, que ha vuelto de París, pasa sus días entre sus creaciones prodigiosas, el amor de su madre, y sus mascotas Lucky y Snoopy.

escuela secundaria del barrio Santa Helena. “No creían que era docente, por mi baja estatura y mi juventud; me veía muy muchachito”. Ahí enseñó seis meses; era difícil, pues le tocó con jóvenes que no tenían ningún concepto de disciplina. Luego, en una escuela de artes y oficios, aprendió lo que le faltaba, y fundó su propia Academia, la “Miguel Ángel”. Ahí enseñaba pintura, dibujo, relaciones humanas, sastrería, primeros auxilios, modistería. Quedaba en la carrera once con séptima, en un edificio esquinero un poco abandonado. A esa escuela llegó el alumno que había vivido en París. Fue quien lo convenció de ir a Francia. “Aquí te vas a quedar de profesor toda tu vida”, le dijo.

Llegó a París el 11 de agosto de 1979, sin haber realizado exposiciones en Colombia. Recuerda que en aquel tiempo sólo exigían tiquete de ida, no era necesaria la visa y daban tres meses en el pasaporte. Su alumno hablaba francés y Homero tenía la esperanza de ir con él, pero este, a última hora, decidió quedarse en Cali, pues había encontrado trabajo. Trató de disuadir a Homero, pero la decisión estaba tomada.

Llegó a un hotel donde estuvo cuatro días; era un poco costoso. Después del encuentro con Darío Morales y el hallazgo del Consulado, habló ahí con la consulesa —Perla era su nombre—, quien le expresó que no podían hacer nada por ayudarlo, pues tenían ya muchos casos similares. “Lo que debe hacer es aprovechar estos tres meses para conocer París, y luego se devuelve, que le vaya muy bien”, concluyó. Homero le respondió que no podía devolverse porque no tenía tiquete. “Ese no es nuestro problema”, dijo.

Un amigo colombiano lo invitó a vivir en la cocina de una casa que cuidaba en verano. Con él aprendió “a tomar el metro sin pagar, conocí los restaurantes universitarios que eran muy económicos y se comía muy bien: sólo sabía pedir pizza. El me enseñó los trucos de la ciudad. Creo que en la vida hay que tener talento y suerte, y a mí me acompañó mucho la suerte. Cuando volvieron los franceses de la casa, uno de ellos era fotógrafo y el otro, pintor. Regresaron



▲ **El visitante invisible**, óleo sobre lienzo, 81x100 cms., 1989.

al mes y Juan David, mi amigo colombiano, les manifestó que yo era pintor. Ellos se sensibilizaron inmediatamente con mi tarea, y me abrieron la casa. Me dijeron, mira aquí puedes pintar, aquí tienes mesas, caballetes, acuarelas, pinturas. Trabaja, que todo está a tu disposición. Yo trabajaba de noche, porque ellos dormían de día y en la noche se iban a vender el periódico, y con lo que ganaban tomaban vino en la taberna. Retornaban a las seis de la mañana. En el día, conocí los museos. De pronto vieron que yo había producido ya mucha obra, y me dijeron que debía mostrar, exponer, y me consiguieron una muestra en el Salón de Otoño, en el Grand Palais. Posteriormente, debí irme de su casa, pues no tenía calefacción, y cuando llegó el invierno fue terrible...”. Un amigo francés, de apellido Campión, enfermero, le ofreció su casa. Fue así como realizó su primera exposición individual en una clínica; “el dueño de este centro asistencial me compró varios cuadros, me hizo un cheque por 800 francos, y yo estaba muy feliz; pude mandarle plata a mi mamá, decirle que me quedaba, que me estaba yendo bien. Fue un impulso para seguir adelante, porque entendí que podía vivir de mi pintura. Que necesitaba disciplina, trabajar, pintar, y exponer. Aprendí a hablar francés y

ya pude hacer todas mis cosas individualmente”, concluye.

LA MAGIA Y EL ESPEJO

Asegura que muchas de sus imágenes vienen de su afición por la magia. Cuando fue profesor y quería tranquilizar a sus alumnos, le enseñaba trucos de magia. “Los magos utilizan mucho el espejo, porque es un elemento que refleja y engaña. Engaña al ojo, pero no a la mente. Cuando empecé a hacer mis perspectivas, pensaba en la magia. Por ello, lo mágico, lo irreal, lo onírico en mis cuadros, y esa paz que se respira ahí. Quiero que el espectador entre en mis obras para desembocar en otra dimensión, que atravesase una puerta, como atravesar el espejo. Todos cuando nos miramos en el espejo, nos preguntamos quiénes somos realmente, quién es el que aparece ahí reflejado. Recordemos a Buñuel, a Dalí; atravesar el espejo es como pasar a otra dimensión. Es lo que trato de hacer en mis obras; dar el paso hacia otros mundos...”

Con Jairo Agudelo trabajó mucho la serigrafía. Hicieron carpetas para Carvajal, Cartón de Colombia, Uniroyal. Ahora, con la nueva tecnología, se hacen reproducciones casi exactas en lienzo, muy fieles, de gran calidad.



HOMENAJE A MAESTROS

Homero exhibió su obra en la exposición colectiva “Semilla, Herencia y Color” en la Biblioteca Departamental, y al final de este año programa una muestra en El Peñol, en Guatapé. Participó también, recientemente, en la Feria de Arte de Medellín y próximamente su obra será exhibida en Canadá. Las galerías de Estados Unidos han difundido profusamente su obra; en Nueva York, Miami, San Francisco, Nueva Orleans.

“Decidí regresar a Colombia más que todo por el clima, la soledad. Los inviernos son antipáticos y además, aunque tenía muchos amigos, la cultura es distinta. El francés que va por la calle no es muy amistoso, aunque, cuando haces amigos de verdad, te invitan a sus casas. Regresé también para estar junto a mi madre, que ya está muy viejita, y quiero acompañarla en sus últimos años. Ella tiene 86 años”, expresa.

Cada dos años va a París y visita a sus amigos, establece contactos con galerías. “Soy casado con la pintura y mis hijos son los cuadros”, dice sonriente, y agrega: “Creo que los artistas

Homero nació en Pasto, en una familia de artistas, donde la creatividad parece surgir de la tierra.

no podemos quedarnos quietos; debemos estar siempre innovando, en permanente investigación. Por ello, ahora, trato de hacer una perspectiva isónica o paralela, sin puntos de fuga; es más matemática, más cerebral, con espejos o ilusión de espejos, con paisajes insertos en cubos”.

Admira mucho a Johannes Vermeer, por el juego de la luz: “Cuando pinto, trato de ver esa atmósfera, pero en la concepción de las obras mi maestro es Escher, por el surrealismo, esas formas que se cruzan. Cuando llegué a París, la obra de Dalí en los museos me impresionó; su técnica tan limpia, tan depurada”. Tiene a David Manzur como su gran maestro en Colombia, por ser “un gran dibujante y un gran pintor”, y siente admiración también por Darío Morales, a quien vio una vez fugazmente en París, y por Caballero. No tiene duda: su color favorito es el azul.



Juan Fernando Polo

“Un artista sin pesadillas, no es artista”

Su pintura es una permanente y apasionada recreación de la figura humana en movimiento, una fantasía animada tempranamente por Da Vinci, Miguel Ángel y Delacroix. Profesor del Instituto Popular de Cultura, es el autor de “Aeropuerto de Ángeles, Año 3001”. Lloró viendo la película RoboCop: había pintado esa figura hacía muchísimos años, como en un sueño futurista.

“El 7 de agosto de 1956, a la una menos cinco de la madrugada, yo acababa de seleccionar la música, porque en la mañana de ese día iba a hacer mi Primera Comunión. En esa época eran discos de pasta en 78 revoluciones por minuto. Como cosa curiosa, dejé el primer disco que iba a color; era del gran cantante y bole-rista cubano Alberto Beltrán: “Aquel 19”, con el sello verde de Seeco. Con la explosión no se rompió un solo disco. Yo tenía ocho años y me quedé con la vela y la cinta. Venían muchos familiares de Buenaventura; uno de ellos venía también desde Baltimore. Creo que desde entonces me volví ateo”, dice Juan Fernando Polo, el pintor conocido por todos en Cali, creador de una escuela, maestro de varias generaciones.

Todavía recuerda el momento en que se presentó a la admisión de la Escuela de Bellas Artes de Cali, sin ninguna esperanza. Fue a enterarse de los resultados, y al ser llamado, primero entre 120, pensó que no había sido admitido y abandonó la institución. José Claros y otros dos compañeros, lo alcanzaron en el puente de la octava, para decirle que era todo lo contrario. Estaba aceptado. El director era Gustavo Rojas, y el secretario, Daniel Romero Lozano. “Tuve profesores de la talla



◀ **Las cuatro lunas.**
Plumilla, óleo sobre lienzo.
176 x 170 cms.
2016

de José María Espinoza y Bernardino Labrada”, recuerda.

En su casa taller de San Antonio, una luz perpendicular atraviesa el patio, mientras sus alumnas se afanan en el rostro de una mujer, en una flor, en la recreación de unos campesinos en una plaza de mercado. Polo va de un caballete a otro y da una instrucción precisa, tanto como su trazo ligero y milagroso, del que salen cuerpos en danza, hombres y mujeres trenzados en esferas, con un ritmo vivo, hechos pasión y fuego, como si recreara desde el siglo XXI el Vitrubio de Da Vinci que viaja desde el Renacimiento.

Y es que el Maestro toscano está en su vida de artista desde el inicio, como Miguel Ángel Buonarroti, como Eugène Delacroix. Es un admirador del cuerpo humano y del deporte. Jugó bien al fútbol. A través de la observación logra dar movimiento a la figura humana. “Dejarse asombrar es lo mejor que uno puede hacer; cuando uno tiene ese nivel, no importa si el resultado es bueno es o es malo, porque ello equivale a ser sincero, a ser legal con uno mismo. Por eso no me da miedo la línea, el color. En el mejor de los casos, los espacios me intimidan. Cuando uno se enfrenta a un espacio en blanco, se enfrenta con sus propios fantasmas. He ahí el dolor. Pintar es un acto doloroso. Si uno no

tiene fantasías, no vale la pena pintar. Se trata de transformar la realidad en fantasías, en algo novedoso, en algo que nutra, que valga haber vivido. Lo que más amo son mis creaciones; cómo me duele vender cada capítulo de mi confesión. Si tuviera mucho dinero, no las vendería; las pondría debajo de mi almohada, para seguir soñando, todos los días”, manifiesta.

Al fondo de la casa se eleva el humo del café y el día transcurre entre la luz que baila en las ventanas. Polo es además un cultor del ritmo afroantillano. Puede evocar casi cualquier bolero o guaracha de la Sonora Matancera, de Matamoros. En el son cubano está mucho de su esencia.

Aunque nació en Tumaco, llegó muy niño a Cali y siente suya esta ciudad que le permitió ser el artista de altísima factura que es hoy; el Instituto Popular de Cultura ha vuelto a contar con sus enseñanzas. Polo es profesor otra vez en el IPC, y esta es una de las experiencias que más ama, que lo nutre hoy, cuando ha visto casi todo en el devenir del arte plástico local.

“Mi infancia fue muy particular; no jugué trompos ni bolas. A los diez años yo manejaba griles (discotecas); El Cachipay, en Dagua, y por eso

adquirí el fanatismo de la buena música cubana. Yo era el que ponía los discos. Mi tío, un cantante empírico, me llevó ahí. Se reunía con sus amigos y conformaban una orquesta. Los bailes se hacían con Evelio Alomía Salinas”, rememora.

Con respecto a su primera educación, anota: “Hice mi primaria en el Belalcázar; me tocaba pasar diariamente por la calle de las niñas buenas, y luego fui al Eustaquio Palacios. De esa época recuerdo al Maestro Restrepo; tuve la fortuna de compartir en esos tiempos con Marino Tenorio”.

Piensa que los inicios son los más difíciles: “Cuando uno se gradúa en artes, empieza a darse cuenta que cometió el peor error de su vida. ¡Qué dificultad para encontrarse a sí mismo!; con qué clase de fantasma fue que me casé, pensaba. A partir de mi grado, con ese diploma, no sabía cómo dormir. No entendía la dimensión, la escritura de la palabra “arte”. Comencé balbuceando; lo primero que se me ocurrió pintar fue algo que titulé “Dioses que devoran a los hombres...” y “Homúnculos”, temas que hicieron parte de mi primera exposición, la que naufragó en medio de un terrible aguacero. Pensé que moría. Eso me dio estatura. Me negué rotundamente a morir ese día. Pero hice como el ave fénix, o como



En su tradicional taller de San Antonio, en Cali, el maestro Polo, además de ofrecer clases de pintura, recibe concurrencias tertulias, con las que comparte una copa de vino, una aromática, una taza de café.

dijo el poeta, regresé vivo a mi propio funeral. Resucité, enmarcado no de odio, sino de retos, de unas nuevas pesadillas. Un artista sin pesadillas, no es artista, un hombre sin histeria no es artista. Ahí empieza el arte. Cada histeria es una producción”.

Fue nombrado luego, profesor en Bellas Artes. Recibió al tiempo una oferta de Carvajal para ser ilustrador, con un sueldo bastante mayor, pero prefirió la docencia; “me ganaba cuatrocientos cincuenta pesos; con los descuentos, el salario quedaba en doscientos. “Me encantaba enseñar; fui profesor de Bellas Artes por 18 años y también enseñé en el IPC. Esta última fue la mejor experiencia de mi vida. La gente que iba al Instituto, lo hacía por necesidad, por un deseo enorme de superación. En esa época, algunos médicos enviaban jóvenes con trastornos mentales a Bellas Artes, pues consideraban que el aprendizaje artístico podía contribuir a su curación”, manifiesta.

Después de la decepción de ver sus cuadros sumergidos en un aguacero, Polo hizo una gran exposición, la cual tituló “Aeropuerto de Ángeles, Año 3001”, con lo cual se adelantó a su tiempo. Ese día hizo tres exposiciones al tiempo en su taller de la avenida 9 norte con 15: “Esta muestra fue paralela a la exhibición de unas plumillas en el Colombo Americano. A la muestra no le cabía un tinto, pues

“Es un ser muy especial, diferente a todos. Goza con la vida, le encanta enseñar, es excelente amigo”.

fue programada dentro del Festival de Arte de Cali. Lo más doloroso de esta experiencia pictórica, tuvo que ver con la invitación al cine que me hice un alumno. Fuimos a ver RoboCop, y me di cuenta que estas figuras que aparecen ahí, las pinté nitidamente hace muchísimos años. Sentí que era el dueño de ese dibujo de RoboCop, y me puse a llorar en el teatro...”.

Dice que el gran acierto de su vida fue conocer a Lucette Galliath, su socia desde 1979, y a Álvaro Morales. “Gracias a ellos estoy vivo”, dice.

Con Lucette fundó el taller. Ella lo define así: “Es un ser muy especial, diferente a todos. Goza con la vida, le encanta enseñar, es excelente amigo; no he visto a ningún pintor que dibuje o trabaje como él lo hace. No tiene comparación”.

Gracias a Daniel Romero Lozano pudo exhibir su obra en México, con la fortuna de conocer al Maestro David Alfaro Siqueiros. “Nos atendió personalmente y nos mostró su obra. Fue maravilloso estar junto a

él, y que uno de nuestros estudiantes tuviera la oportunidad de trabajar en su equipo”, relata.

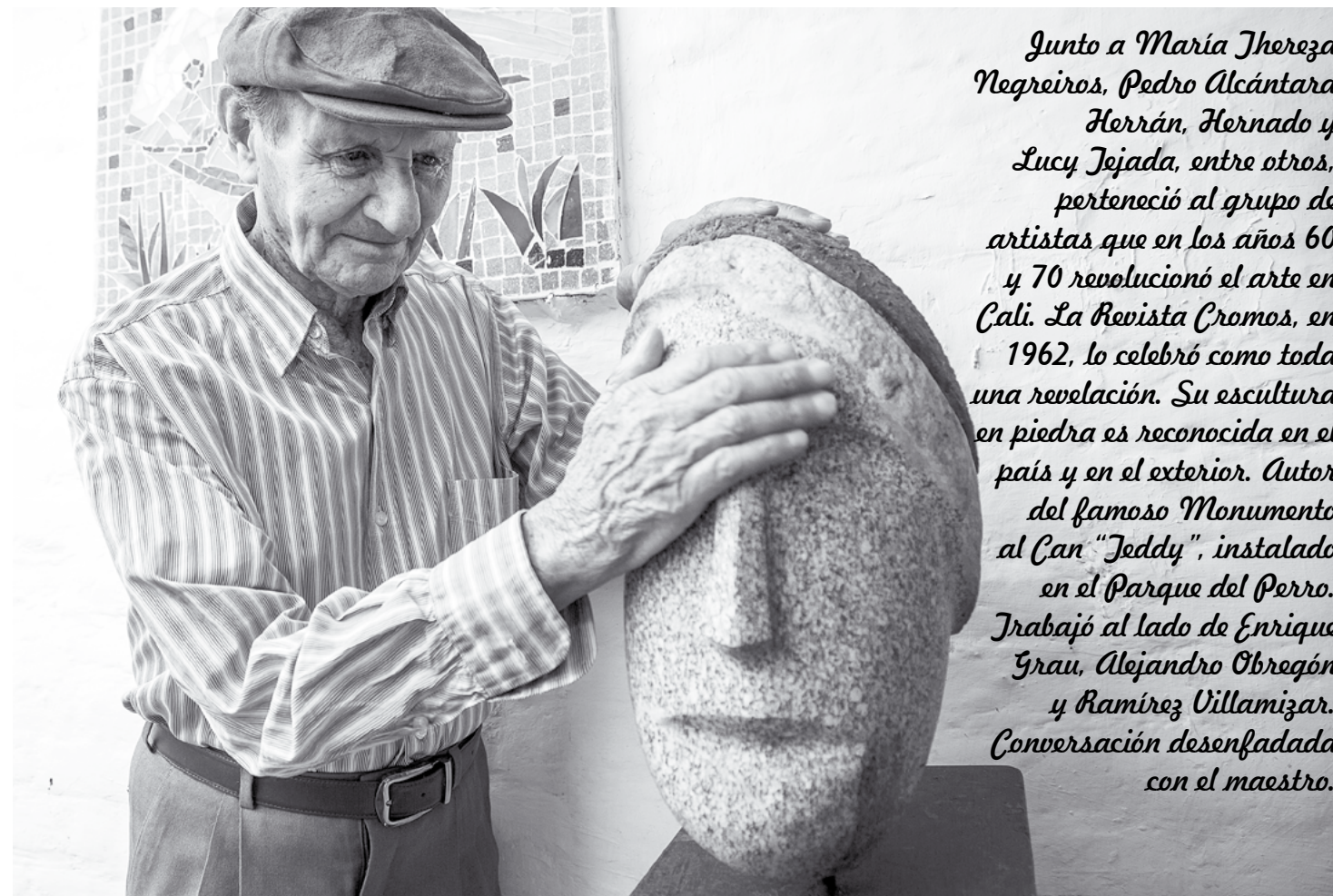
Su vida está llena de sucesos sorprendentes. Alguna vez visitó una finca en Bitaco, en compañía de Alejandro Buenaventura. A su hija Brenda le ensillaron un caballo, y de pronto el animal salió a galope tendido, desbocado. Polo, a ver el peligro, se paró -“lo que hace el miedo”, recuerda ahora- delante del caballo y lo recibió con el pecho. El animal frenó en seco y de esta manera salvó la vida de su nena. Ella y su nieta, Nicolle, hacen hoy Danza de India. Tienen academia en Bogotá.

En la exposición colectiva “Semilla, Herencia y Color”, diseñada por el Instituto Popular de Cultura, Juan Fernando Polo presentó una obra monumental que recibió la admiración y el aplauso del público.

Bailarín y melómano, dice con humor: “Hoy me divierto gastando suela; un buen chachachá, un buen bolero”. Tiene seis nietos y un biznieto, Joaquín. Es protagonista de primer nivel en la historia de las artes plásticas en Cali.

Memoria viva de Ernesto Buzzi

“Cuando las piedras hablan, los hombres tiemblan”



Junto a María Thereza Negreiros, Pedro Alcántara Herrán, Hernado y Lucy Tejada, entre otros, perteneció al grupo de artistas que en los años 60 y 70 revolucionó el arte en Cali. La Revista Cromos, en 1962, lo celebró como toda una revelación. Su escultura en piedra es reconocida en el país y en el exterior. Autor del famoso Monumento al Can “Jeddy”, instalado en el Parque del Perro. Trabajó al lado de Enrique Grau, Alejandro Obregón y Ramírez Villamizar. Conversación desenfadada con el maestro.

Fotografía y texto de Jorge Idárraga*

Cuando hablé con él, estaba en el patio interior de su casa del barrio Limonar en Cali, un claro al fondo más bien pequeño, donde caía esa luz fresca de las tardes frescas de Cali. No era exactamente boina lo que llevaba, sino una gorra visera, de esas que se ponen los poetas, a la manera de Pablo Neruda. Me alumbró con una sonrisa picarona y supe ahí mismo que

estaba frente a un mamador de gallo bravo. A sus 87 años, aún su mirada sigue vivaracha, y su cuerpo más bien magro y recio, derecho, calculo que tiene uno setenta de estatura.

-Maestro, vengo a hacerle unas preguntas.

Tiene el acento desfachatado de los vallunos y resulta evidente que su memoria ya sucede a fagonazos,

destellos que a veces se cruzan y confunden, iluminando escenas tan vivas como las esculturas en piedra que tiene por toda la casa.

-¿Cómo está maestro?
-Vientos. Me siento súper.
-¿Usted en qué año nació, maestro?

Se queda pensando pero no da, y exclama:

- ¡Uy! Hace ya rato, tengo 87, imagínate.
-¿Y dónde nació?
-En Bogotá.

Ernesto Buzzi llegó a Cali en 1936, de la mano de sus padres adoptivos Enrique Ordóñez y Ascensión Calero, estableciéndose en la Loma de la Cruz y por los lados de Libertadores. En esos años confusos de entreguerras, por alguna razón había perdido el contacto con sus verdaderos padres, el genovés Ernesto Buzzi y la alemana Margarita Hofmann, que años antes habían migrado a Colombia.

-¿Y usted cómo consigue las piedras para sus esculturas, maestro?

-Pues yo, cómo te digo, yo me voy a los ríos, y me voy escogiendo piedras, ¿me entendés? ¡Ésta!, y échele mano, y pa' la casa. Yo las miro en el río y ellas me dicen algo, y ahí mismo, pa' la casa.

-¿Le dicen algo?

-Sí, claro. Me dan mensajes.

-¿Mensajes? ¿Y cómo son esos mensajes?

-Pues...que merecen que las exponga y les saquen fotos. El que me ha dado muchas piedras es el río Desbaratado, el que queda en.... ¿Cómo se llama ese pueblo?... ¡En Florida!

Dice que contrata trabajadores para cargar las más grandes en una camioneta. Habiendo escogido el material más básico y duro para trabajar, sorprende la plasticidad que extrae de ellas. Sin embargo, no sólo ha trabajado la piedra. Hoy, su obra más famosa y representativa es el Monumento al Can "Teddy", ubicado en el concurrido Parque del Perro, en Cali. Fundido con cemento blanco y marmolina, con estructura de hierro y malla galvanizada, sorprende siempre a los paseantes, pues luce vivo y alerta, con las orejas paradas y el hocico entreabierto, jadeante y con la lengua afuera. En 1964, Teddy fue uno de los primeros perros policías que llegaron a Cali. Mordió una vez a un transeúnte que lo asesinó en el acto. Su dueño, abrió una convocatoria para construirle un monumento, que ganó Ernesto Buzzi.

-¿Y cómo las parte, cómo las trabaja?

-Con máquina, bizzzzzzz, y con cincel. Y lija a la lata. ¡Uy!, yo he hecho esculturas a lo berraco.

-¿Y usted, maestro, cómo empezó?

-No, pues, cómo te explico. Yo de niño, muchacho, me encantaba hacer castillos de piedras, montar una piedra sobre otra. Y entonces mi papá dijo: este berraco va a ser escultor. Yo aprendí espontáneamente. Mi papá era el que me impulsaba. Yo he hecho mucha obra, y tengo mucha obra por fuera y tuve la fortuna de ganarme tres premios nacionales. Siempre se le ha hecho. Pero ahora estoy quieto.

Su hijo Alexander me confirma que se ganó el primer premio de Escultura en el Salón de Artistas Vallecaucanos, durante el Segundo Festival Nacional de Arte celebrado en Cali entre el 15 y el 25 de junio de 1962, un acontecimiento que asombró al país por el fervor y la asistencia masiva de los caleños. La Revista Cromos de la época, registra que al mismo asistieron "más de doscientas mil personas" y que "para escuchar a la Sinfónica Nacional, la muchedumbre fue tan caudalosa, que hacía pensar en un partido de fútbol. En una conferencia sobre pintura, mucha gente se quedó en la calle, y la señora Marta Traba tuvo que firmar más autógrafos que Delio 'Maravilla' Gamboa". "Ernesto Bussy (sic), revelación de Cali", titula la revista. (Cromos. Julio 2, 1962)

-¿Y ha vendido su obra, le han comprado su obra?

-Huuuu, toda la vida.

-¿Y usted donde estudió maestro?

-En Bellas Artes y en el IPC.

-¿Y de quien se acuerda?

-De Lucumí, de Labrada... Yo nací en Bellas Artes, ahí comencé, jodiendo con esas piedras. Yo trabajé con la dura, con Hernando Tejada, con Obregón, con Enrique Grau, con Ramírez Villamizar. Enrique Grau me llevó a Cartagena. En Barranquilla trabajé con Obregón. A mí me ha ido bien con el arte. Con miarte tengo, oís.

Animado por Hernando Tejada, Ernesto Buzzi ingresó al Instituto Popular de Cultura al final de la década de los 50, y se especializó en escultura en Bellas Artes a inicios de los 60, donde definió su vocación de trabajar la piedra. "En 1956, Hernando Tejada hacía un mural para la nueva estación de Cali. Necesitaba un ayudante para el trabajo de albañilería, y así conoció a Ernesto. Desde entonces Ernesto colabora con todos los artistas de Cali (...) Enrique Grau lo llevó a Cartagena, cuando hizo el mural de la Caja Agraria; él conoció también, en Barranquilla, a Alejandro Obregón; y en cuanto a Lucy Tejada, es una madre para él, aunque tienen la misma edad". (Ibid)

El maestro Tejada tenía asignado un taller cerca de la estación del ferrocarril, en una casa grande, donde convidó a vivir a Ernesto Buzzi, para que colaborara directamente en la obra. El lugar se convirtió en punto de convergencia, al que llegaban María Thereza Negreiros, Pedro Alcántara Herrán, Tiberio Vanegas, entre otros. Toda una generación que marcó el arte caleño en adelante.

-Maestro, ¿y las piedras nunca le han sacado la piedra?

-Nooo, al contrario, antes me dan vida. Coger una piedra y hacerla hablar, es cosa seria.

-¿Hacerla hablar?

-Hummm, y cuando las piedras hablan, los hombres tiemblan, mompa. Yo he hecho exposiciones en Ecuador, Venezuela, México. Pero no, ya no, mucho bombo.

En 1971, junto a Daniel Romero Lozano, Bernardino Labrada, José Claros Caicedo, Juan Fernando Polo, entre otros, viajó a México para conocer de cerca la "problemática de la muralística mexicana". La delegación caleña expuso en la Academia de San Carlos, un edificio histórico perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. La exposición la abrió el mismísimo David Alfaro Siqueiros, con un discurso en el que ponderó la calidad y el porvenir del arte colombiano. Al otro día, Siqueiros los invitó al mural que estaba pintando en la Avenida



▲ El Monumento al Can "Teddy", que permanece en el llamado Parque del Perro en Cali, es una de las obras más conocidas del maestro Ernesto Buzzi.

Insurgentes, "La marcha de la humanidad", considerado el más grande del mundo. También expusieron en el Museo de Bellas Artes de Toluca.

-Me daba pena con esos güevones, oís. No vendían ni por joder. Yo vendí todo.

Fue convocado a la Exposición Colectiva Semilla, Herencia y Color, la monumental retrospectiva del arte caleño que puso en escena en octubre y noviembre pasados el Instituto Popular de Cultura de Cali.

-Maestro, gracias por recibirnos en su casa.

-Nooo, gracias a ustedes por venir a hablar paja.

* *Fotógrafo. Editor y diseñador de "Páginas de Cultura". Finalista en 2014 del Premio Nacional de Periodismo Cultural "Distintas maneras de narrar las músicas de marimba y cantos del Pacífico Sur", concedido por el Ministerio del Cultura de Colombia.*



▲ **Maternidad**
Talla en piedra de cantera.
120x37x23 cms.
2008.



▲ **Clamor**
Talla en piedra canto rodado.
60x30x15 cms.
2008.

Edgar Álvarez



Reconocido como uno de los más destacados pintores latinoamericanos, acompañó desde Cali una vanguardia de la que hizo parte también Ever Astudillo. Enamorado de la música cubana, tiene en su haber más de tres mil discos que acompañan sus días.

Fue considerado en su momento, entre los 70 y 80, uno de los pintores más destacados de América Latina, por la limpieza de su trazo, su arte en el dibujo, y una inventiva que lo llevó a indagar la existencia desde una parodia moderna: Las páginas de los periódicos.

Desde niño, coleccionaba periódicos, sobre todo aquellos que anunciaban hechos trascendentales; llegada del Hombre a La Luna, visita del Papa Pablo VI a Bogotá, mientras el país se expandía hacia la ciudades y en alguien como él, crecía la nostalgia del campo, de la finca familiar donde conoció las guanábanas abiertas en la tierra, con sus delicado perfume, el canto de los pájaros en las mañanas, el aroma de las hierbas del campo.

Podría decirse que Edgar Álvarez nació pintor. Su sensibilidad estuvo siempre orientada hacia el lienzo, los óleos, los lápices, los pinceles, y esa pasión encontró mujeres con sombreros de verano y guantes, que miraban absortas las páginas de los diarios, como en remolinos de celuloide; creó para sí mismo y para el mundo, una estética pictórica moderna, emparentada con la escuela de los mejores ilustradores de Norteamérica, y estimulada por el arte Pop. Edgar Álvarez hubiera podido, también, incursionar en el “comic”, ilustrar historietas, hacer cine. Sólo que realizó lo que le dictaba su visión del mundo, la misma que persiste hasta nuestros

días y se exhibió, entre otros lugares, en la exposición colectiva “Semilla, Herencia y Color”, del Instituto Popular de Cultura, en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Una de sus creaciones, también, está junto a la obra de Enrique Grau y la de Fernell Franco, en el Club Colombia.

El haber tenido una infancia y adolescencia en el barrio Belalcázar de Cali, es circunstancia que lleva como una medalla; ahí, tempranamente, compartió con Ever Astudillo, Fernell Franco, el nadaísta Elmo Valencia, también conocido como el Monje Loco: “Conocí a todos los bailarines de salsa”, recuerda ahora, él que se precia de tener una envidiable colección de música caribeña que suma más de 3000 discos. Sus amigos a veces tienen dudas con respecto a alguna melodía, y lo llaman para consultarle acerca de cantantes y compositores. Habla hoy de sitios que desaparecieron en el turbión del tiempo, como “La Popala” y “La Perfecta”, en el barrio Siete de Agosto. Como otros artistas de Cali, frecuentaba el “Séptimo Cielo”, el “Honka Monka”, un legendario bailadero donde daban cátedra Félix Veintemillas y Toño Catacolí.

Conserva las fotos que hiciera Fernell Franco de muchos encuentros familiares; su tiempo fue también el de Oscar Muñoz. Con Ever Astudillo protagonizó una vanguardia que distinguió a Cali en sus festivales de arte. De un lado, la propuesta novedosa

Creó una estética pictórica moderna, emparentada con la escuela de los mejores ilustradores de Norteamérica y el arte Pop.



Olga Lucía Jordán

EN LA VANGUARDIA PICTÓRICA DE CALI

de Álvarez permitía pensar en un destino estético que se equiparaba con lo que ocurría en las grandes capitales latinoamericanas. Ever, por su parte, compañero de viaje, fundó una poética que se mantiene saludable hasta nuestros días; la de la noche y sus neones encendidos, la de las calles solitarias y los seres, como sombras, que las habitan.

Muy joven ganó la Bienal de Arte del Museo de Antioquia, y su nombre alcanzó un temprano prestigio. Reconocido en Sao Paulo, en Puerto Rico, su obra fue exhibida con éxito en Bogotá y Medellín. Un jurado extranjero de la Bienal, aseguró que su viaje hasta Colombia para fallar en este importante evento, estaba justificado por el asombro que le causó la obra de Edgar Álvarez.

La crítica argentina Marta Traba saludó su trabajo con grandes auspicios.

DE BRAQUE Y PICASSO

“Conozco bien a Edgar y él sabe cuánto lo admiro y aprecio. Hombre sencillo y cordial, se entregó al arte desde los bancos iniciales de la Escuela de Bellas Artes, y en adelante ha sido constante y fiel a una vocación que, en la mayoría de los casos, supone privaciones personales frente a un mercado esquivo. Pero tuvo la enorme satisfacción, desde muy temprano, de ser ganador, con un reconocimiento general, en la famosa Bienal de San Juan de Puerto Rico. En adelante le alumbró la buena fortuna algunos trechos del camino, otras veces la mala fortuna, dentro de las veleidades propias e inciertas de Tique, la hechicera inconstante, deidad que los griegos inventaron para significar la buena o mala suerte, que a la postre no existe, pero sí se siente”, dijo de él Armando Barona Mesa, en el momento en que la revista “El hombre y la máquina” dedicó su portada y páginas interiores a exaltar la obra de Álvarez.

Barona agregó: “Álvarez utiliza la técnica que descubrió Pablo Picasso hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, seguido por su amigo George Braque, en aquel París ardiente de la Belle Époque, vigente aun el romanticismo que los jóvenes rompían iconoclastas con nuevas búsquedas



y propuestas revolucionarias. El collage, que viene de la palabra francesa coller, que significa pegar, es por supuesto la utilización de elementos extraños a la pintura: telas, papel, metales, etcétera., que se adhieren con pegante al lienzo para extravasar la forma bidimensional del cuadro con elementos que vivifican y profundizan el conjunto.

Álvarez utiliza los periódicos, que son la noticia, es decir, la vida en general de una sociedad, y en medio de la abigarrada y apretujada exposición de tales noticias, aparecen las figuras atolondradas con el suceso, o mejor, con la vida sorda y aturdidora que le toca vivir. Un hombre pierde su rostro porque dentro de lo que debía ser su cabeza, en una metamorfosis se introduce el periódico, o mejor dicho las noticias, para reemplazarle su individualidad y destruirla. El espacio de la risa, el beso van conjuntamente apretujados con el pánico del mundo crepitante y sordo...”

Con respecto al deslumbramiento

que produce su trabajo pictórico, Barona concluye: “Hay por supuesto en esta forma de decir su arte interior, mucho de Kafka, también aturrido con su entorno y el atropellamiento de sucesos sórdidos y execrables. O sea que Edgar Álvarez doblega el pensamiento kafkiano a sus collages de periódicos con rostros ultrajados y figuras vencidas y absortas. Eso lo convierte, claro está, en un arte vital actualizado y argumentativo, aun cuando todo discurre en el silencio, aparentemente apacible, de un periódico viejo”.

Vive hoy en el barrio de Miraflores, en la parte alta, muy cerca de un edificio que emula la proa de un barco. Su visión se ha visto afectada en los últimos años, pero reconoce cada rincón de su casa. Sus manos palpan las sillas, las escaleras, sabe dónde están los pinceles que no ha vuelto a tomar desde que la luz empezó a huir de sus pupilas. Rodeado del amor de su familia, tiene el mapa de la ciudad en su memoria.

▲ Posiciones en busca de la paz Mixta, dibujo y collage. 154 x 195 cms.



Jorge Idárraga

Walter Tello EL COLOR DE LA ARREBATADA HUMANIDAD

Transita ahora por el Impresionismo Alemán. Al igual que Edgar Álvarez y Ever Astudillo, se hizo artista en el barrio Obrero de Cali, con unas propuestas que pusieron en escena el circo de la vida, seres fugaces, veloces en su movimiento, hijos del color, de la ebriedad como un rito, ceremonias en las que el pintor dio un papel a cada protagonista, para mirar el mundo como una orquesta de abstracciones, pesadillas, músicas dispersas. Vive hace 23 años en Alemania.

Vive en el llamado “barrio rojo” de Berlín, donde se asentó más fuertemente la doctrina comunista en tiempos de la división alemana, y desde ahí, en una vecindad hoy de artistas, inmigrantes, galerías de arte, ve el mundo y crea, con un pulso estético que es ya un carácter definido en la plástica colombiana.

Walter Tello hizo parte de ese movimiento de pintores de Cali a los que nada faltaba; ni la música, ni la noche, ni la vida en exceso, ni los buenos amigos. Esa fraternidad de una comunidad de artistas y poetas, es la que extraña en Alemania, donde vive desde hace 37 años.

Su hermana, Lucy Fabiola Tello, poeta, fue la compañera del escritor ceretano Leopoldo Berdella de La Esperiella, quien vivió intensamente en Cali y en compañía de otros escritores dio el primer perfil al barrio San Antonio, hoy comunidad muy apreciada por los artistas. Walter y Leopoldo sellaron una gran amistad, una especial familiaridad; Berdella fue periodista en Cali y escribió aquí

Como salido de uno de sus cuadros. Walter Tello vive hoy en el denominado Barrio Rojo de Berlín, donde el arte y la cultura son pan de todos los días.



su “Juan Sábalo”, Premio Enka de Literatura Infantil. Su hermano Luis Eduardo Tello es también pintor y vive en Cali.

“En Alemania se siente hoy una guerra civil silenciosa, sicológica, y a veces se siente miedo, porque no se sabe en qué momento se puede padecer un ataque terrorista. De otro lado, creo que lo que pasa ahí es que no se dio una catarsis, no hubo justicia y reparación, se ocultaron muchas cosas y quedaron abiertas heridas de la guerra. Muchos nazis no pagaron, se ocultaron y algunos se enquistaron en el poder gubernamental de posguerra”, dice, y admite, no obstante, que las consignas nazis están prohibidas por ley. Cuando cayó el Muro de Berlín, Walter se encontraba participando de la Bienal de La Habana, en 1979, pero ahí, lo recuerda ahora, no se supo nada de este acontecimiento histórico, algo que vino a saber en Panamá, cuando retornaba a Colombia. En Cuba, estuvo acompañado también por los pintores colombianos Luis Luna y Rendón, un excelente grabador de Medellín que ya falleció. Del arte pictórico nacional, Walter Tello admira a Caballero, Obregón, Alcántara, Débora Arango —el mayor respeto para ella— Lorenzo Jaramillo. Sus pintores tutelares en el universo artístico, son Goya, Rembrandt, Rubens, El Bosco, Van Gogh y Gauguin, y entre los modernos, Picasso, Francis Bacon,

Wilfredo Lam, José Luis Cuevas.

De todos ellos, Tello confiesa que Francis Bacon ha sido siempre su gran maestro, su mayor influencia: “Son pintores que me maravillan y me siguen maravillando. Cuando veo sus obras aprendo, y quisiera lograr ese nivel de maestría, esa excelencia. Picasso hizo de todo, era un iconoclasta, un monstruo, e hizo tantas cosas incomprensibles para su época; desde niño era supremamente dotado para el dibujo y la pintura. Picasso a los catorce años, pintaba como Rembrandt, como Rubens...” Le fascina la historia del pintor malagueño, porque rompió todos los moldes, con una postura estética que nos llega fresca hasta hoy. De Bacon, alaba siempre su repertorio técnico, “deslumbrante”.

Tello explora ahora una nueva etapa en su vida: se adentra en el video-arte, el mundo del cine, lentamente. Estudia, investiga, avanza en documentales, cortometrajes que le permiten explorar, desde la imagen, esas concepciones que tiene en su paleta. “Me preparo ahora con las herramientas del lenguaje visual”, dice.

Vivir en Alemania, ya por más de 20 años, hace que extrañe muchas cosas de Colombia, aunque viene regularmente a visitar su familia. En

Alemania, a diferencia de Estados Unidos donde un colombiano puede tener dos nacionalidades, sólo se tiene una. Debí renunciar a la propia, y ahora viene al país como turista. De la cocina colombiana extrañaba ahí el arroz con pollo, y por ello aprendió a cocinar, para deleite de su esposa e hijos. “Me defiendo bien con el sancocho, los frijolitos, las lentejas”, dice.

De la cocina alemana, odiaba el chocrut, pero luego le tomó el gusto y ahora le encanta para acompañar carnes o papas. Disfruta también de los embutidos de la cocina germana.

De su viaje a Europa dice: “Primero fue una aventura, llegué ahí porque tenía amigos en Berlín. Empecé mis estudios de alemán, regresé a Colombia y en Bogotá conocí a Susana Breuer, mi esposa hoy. Mi hija Malú tiene 23 años, y Santiago, 18”.

Hizo sus estudios primarios en la Escuela José María Córdoba del barrio Obrero, y luego ingresó al Colegio Santa Librada, claustro donde inició su amor por el arte pictórico: “Tuve la fortuna de tener como profesor a Luis Aragón Varela, todo un icono caleño. Él fue definitivo para mí; fue un excepcional profesor de dibujo; entonces nos llevaba a San Antonio y San Cayetano, para aprender a dibujar con perspectiva, con los puntos de fuga. Dibujábamos paisajes urbanos, y me enamore de eso. Él convenció a mi madre para

que me ingresara en Bellas Artes, a los 16 años”.

Hijo de Adolfinia Murillo y de Álvaro Tello, abrazó las artes plásticas como un destino. Uno de sus profesores fue Fabio Daza. Realizó hasta sexto semestre de arquitectura en la Universidad del Valle, pero no culminó por la desazón que le produjo el programa de estudios: “Me aburrí muchísimo porque ese proyecto no llenó mis expectativas. Hay que entenderlo dentro del contexto de la época; la universidad estaba muy politizada, y en lo que tenía que ver con arquitectura, enfocada a la solución de vivienda básica, esos mismos bloques que se encuentran hoy por todo lo que fueron las repúblicas socialistas. Ahora en Alemania, lo entiendo mejor. Este tipo de construcciones que levantó la RDA, responde a las mismas preocupaciones que entonces tenía la universidad en Colombia, con su orientación hacia la izquierda. Yo también era de izquierda, pero buscaba en la arquitectura más arte, creatividad, no la producción de colmenas en serie. Eso no me pareció nada artístico...”

Mientras estudiaba arquitectura, ingresó también a la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura. Ahí, fueron sus profesores Juan Fernando Polo, Jorge Montealegre, Rigumberth Vélez, Guillermo Orozco, Braulio Lucumí, Jorge Mahecha, Bernardino Labrada y Phanor León. Al culminar, fue profesor del IPC y se empleó un tiempo, también, como docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Cauca en Popayán, y en Bellas Artes en Cali.

El recuerdo más recurrente de Cali en Alemania, tiene que ver con la ausencia de sus amigos, “el combo que tenía en la ciudad, la calidez, la cheveridad, el cariño. Me acuerdo siempre del Chuza de Rafa, Convergencia —lugares que ya desaparecieron— y de amigos como Jimmy Lenis, Antonio Zibara, Harold Kremer, Fariás, Aníbal Arias, Luis Fernando Pérez del TEC, Sonia Solarte”. Sonia es hoy su vecina en Berlín; poeta de grandes reconocimientos, adelanta ahí una labor intelectual que se le reconoce también en Colombia.



Bestiario
Óleo sobre lienzo
120x70 cms
2014

De Cali extraña la fraternidad de sus amigos. Considera que existe un hilo conductor invisible en las dos épocas de su obra.

De su primera etapa pictórica a sus trabajos de hoy, reconoce que existe un hilo invisible que de todos modos une los dos tiempos. En el contacto con el arte alemán, transita hoy otras técnicas, de lo abstracto a lo figurativo. Admite que el Impresionismo Abstracto, el Impresionismo alemán, lo han enriquecido.

Se abrió a un mundo diferente, desde un barrio de Berlín otro día muy golpeado por el partido Nacional Socialistas; hoy, esta comunidad recibe una gran inmigración del Este de Europa; sus vecinos son turcos, árabes, muy pocos latinoamericanos. Pinta, investiga, explora nuevas técnicas, le apasiona hoy el arte visual, mientras ve crecer sus hijos. Malú, su hija, estudia Politología y Ciencias Sociales en la Universidad Libre de Berlín, mientras Santiago culmina ya el bachillerato. Su esposa estudió Literatura Latinoamericana y

Economía, y en su tarea de hoy está muy comprometida en programas de apoyo al desarrollo de naciones del sur de América. Walter Tello ha pensado mucho en el regreso, en el retorno a Colombia: “Eso siempre está ahí, pero también debo entender que todavía debo dar mucho en el exterior, y volver con familia hoy es más difícil...” Piensa que sólo con las obras que tienen sus amigos en Cali y otros lugares del país, podría hacer una retrospectiva como la que realizó en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Ahí, además de Alemania, ha realizado exposiciones en Bélgica, Holanda y Aquisgrán. En este momento prepara una nueva muestra en Rostock, puerto junto al Báltico.

A grandes rasgos, Walter Tello, otro gran artista del patrimonio que hoy conforma en el espectro social y artístico de Colombia, el Instituto Popular de Cultura.



Arturo Peñaranda

EL MAESTRO DEL CRISTO INDIO

Cura la madera de sus esculturas con leche de sapo mamboré, limón y cebolla, para alejar el comején. Quiere regalarle a la ciudad la escultura de un gran indio, tallada en piedra, para que vigile el río. Cuando era luchador, se hacía llamar “La fiera” y “El Alacrán”.

Nadie niega que el Maestro Arturo Peñaranda es uno de los símbolos mayores del arte popular en Cali, dotado de una grandeza y un talento proporcional a su sencillez.

Conocido también como “El Maestro de la madera”, nació en Guainía y llegó a Cali cuando sólo contaba 3 años de edad. Creció en Puerto Mallarino, a orillas del río Cauca, donde es considerado un héroe. Habla y en su voz silban los montes, se oye una bandada de pájaros. Como los indios viejos, tiene algunos dientes de oro, símbolo de jerarquía.

El Indio Petecuy lo talló en el tronco de un palo de mango que un vecino cortó y tiro a la basura. En el lugar donde estuvo el árbol, hizo una plancha de concreto. Peñaranda sacó de ahí, como si estuviera vivo, un

indio de 2 metros con 80 de estatura y 400 kilos de peso.

De esa creación, dijo a la reportera Perla Escandón: “Me baso en él como indio que soy. Esa es la fortaleza que tenemos”.

Para curar la madera de su escultura, usó curare, veneno hecho con leche de sapo Mamboré, -los caza con un costal-, cebolla y gotas de limón. Expresó, cuando realizó esta tarea de purificación de la madera, que el curare en este caso es necesario para alejar al comején. Para darle color oscuro a su escultura, quemó la madera con petróleo.

Pero Arturo Peñaranda no sólo ha sido escultor, boxeador y luchador. Para poder levantar a sus siete hijos, se empleó como ayudante de camión, carguero de materiales de construcción y bultos de alimentos. El primer nombre de guerra que eligió cuando se hizo luchador a los 14 años,

fue “La Fiera”. Protagonizó duros combates con El Vengador Negro y El Despiadado.

En Guainía, donde regresó en los 60, aprendió a hacer canoas (curiaras) y máscaras rituales. Habla y actúa como un hombre del campo; tiene las manos duras, fuertes, como los alfareros, y es un escultor que puede domar la madera y la piedra, la arcilla, con sólo imaginar lo que puede salir de esas naturalezas sólidas: indios, jaguares, seres que hablan desde la antigua sabiduría de los bosques.

Después de tallar en Holguines Trade Center al Indio Petecuy, cuya historia conoce bien, - uno de los símbolos de la ciudad-, a poco andar encontró una enorme piedra, la misma que guarda con la esperanza de esculpir a otro nativo, para que vea pasar, eternamente, las ondas del río Cali. Ha llevado su propuesta a varias alcaldías, pero hasta el momento no ha sido escuchado.

Peñaranda es llamado, no obstante, para refaccionar monumentos, como ocurrió cuando un vándalo destruyó por primera vez la nariz de María en el monumento a la obra de Jorge Isaacs que está hoy junto al Centro Administrativo Municipal.

Su hija, Esperanza Ríos, profesora de la Escuela de Danza del Instituto Popular de Cultura, todavía recuerda cuando él la llevó de la mano a la Escuela de Artes Plásticas. Debía contar ocho años. “Mi padre era estudiante y quería que me contagiara del espíritu del arte”, recuerda ahora. Así, Esperanza se convirtió en modelo de la escuela. Le pedían que se sentara en un banquito para dibujarla. “Me volví modelo en las clases de Figura Humana; me pintaban con un lápiz. Inicialmente no entendía, pero luego accedía gustosa. Acompañaba a mi papá. Él me llevaba en bicicleta cuando todas las escuelas del Instituto estaban frente a Sanandresito, por allá en 1967”, dice.

Peñaranda llenó la casa de cabaletes; dibujaba, esculpía en piedra, madera, hueso, al tiempo que se proyectaba como un boxeador de pegada contundente y hacia exhibiciones de lucha libre.

UNA CASA CERCA DEL RÍO

En el patio de tierra de Puerto Mallarino, en casa de la abuela

Mercedes Peñaranda, Esperanza recuerda cómo el Maestro armó un ring, mientras su madre tejía con dos agujas: “La recuerdo bien, con su largo pelo canoso, sus rasgos indígenas. Nos hacía vestidos para las muñecas de trapo, con sus manos suaves. Era de Jambaló. Molía plantas con la mano y luego nos hacía las trenzas. Su casa tenía aljibe, hornilla, patio con mangos, cacao, café, papaya y guayaba”. Peñaranda practicaba ahí, en el tinglado, las llaves y los saltos espectaculares que lo distinguían cuando brincaba al cuadrilátero del Evangelista Mora para enfrentarse a Rayo de Plata, El Puma, El Tártaro. Entonces se convertía en El Alacrán, su nombre de batalla, el mismo que coreaban decenas de chicos cuando lo veían saltar al cuadrilátero. Llevaba limones para echarle en los ojos a los otros luchadores, para desubicarlos. “Sufríamos mucho porque una vez le fracturaron el tabique. Le decíamos que se retirara, pero era su pasión, junto a la escultura y el boxeo. Esculpía en piedra, en mármol, en madera, en barro...”. Su especialidad son los Cristos Indígenas de cinco o seis metros. Hizo el Señor de los Cristales, para la Plaza de Toros de Cali, y también el de la Iglesia del barrio Calima, además de muchos murales. El lugar donde vive en Puerto Mallarino, es como un museo. Tiene ahora 88 años; también hace esculturas con alambre. Tuvo en mente, durante mucho tiempo, hacer el Cacique Petecuy, una obra monumental que planeaba para el área de Pance. Hace dos años le practicaron un cateterismo. Mientras estaba en el hospital, pedía papel y lápiz para dibujar a médicos y enfermeras.

Envió a su hija a la Escuela República de Honduras, la misma que fue luego “Manuel María Mallarino”, y luego la animó para que culminara el bachillerato en el Liceo Cervantes, paralelo a sus estudios en el Instituto Popular de Cultura: “Inicialmente llegaba a acompañar a mi papá; él solicitó permiso para que yo pudiera pasar por todos los salones; entraba a ver pintura, escultura, cerámica, colorido; luego iba a Música y recibía la clase de solfeo, apreciación musical, historia del arte, me pasaba a teatro que era

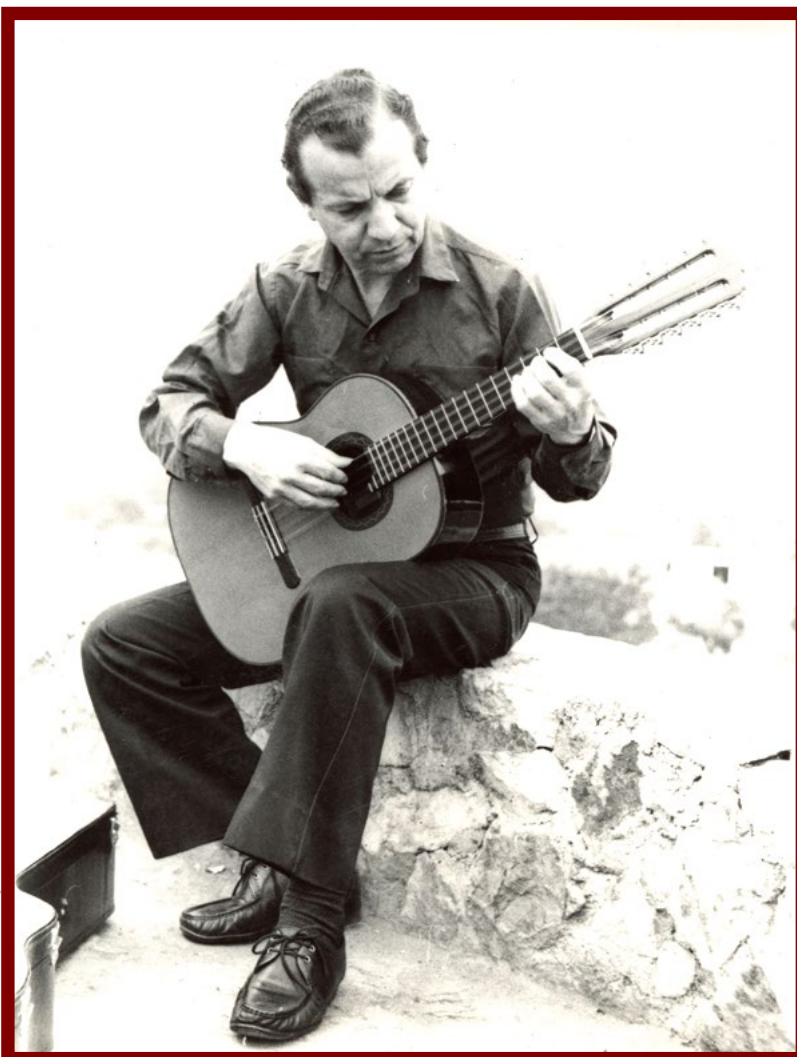


Arriba
indigenismo
Madera
envenenada
con curare.
180 x 67 x 5
cms.
2013.

muy al fondo, y ahí me recreaba con las pantomimas, esgrima, actuación. Pero era en Danzas donde pasaba más tiempo. Me tocaba esperar a mi papá de seis y media a nueve y media, y finalmente fue lo que más me llamó la atención. “Si Peñaranda va a traer todos los días a su hija para acá, que nos sirva de modelo, dijeron en Artes Plásticas. Me veo ahí, en un patio, sentada, con los caballetes al rededor. Me permitían descansar y volvía, hasta que mi papá le pidió a Francisco Vergara, el rector del IPC entonces, que me permitiera estar como asistente. En esa época no había educación para niños. Me permitieron ingresar a la Escuela de Danza. Estaban ahí Delia Zapata Olivella, Lorenzo Miranda; Octavio Marulanda era mi profesor de folclor”, rememora con emoción.

Diezmado en salud pero fuerte como un roble, Peñaranda expone en la muestra colectiva “Semilla, herencia y color”, en la Biblioteca Departamental. Ganó un lugar ahí, por derecho propio. Su vida y su obra están ligadas al patrimonio artístico del Instituto Popular de Cultura.

Archivo Centro de Investigaciones



Gustavo Sierra Gómez

Quando el tiple es la virtud

“Dijéramos que no es solamente un desvelado apóstol de la docencia, si no todo un pontífice que ha hecho del sublime arte, su credo y su Dios, con tal sentido místico que lo sustrae de todo engrimiento”¹

Por Nelson Andrés Mera Idárraga*

El presente artículo parte de las reflexiones de un músico en largos años de análisis y a través de las distintas instituciones musicales, donde se logra apreciar todo el trabajo investigativo desde un enfoque tanto empírico como teórico, que abarca aspectos para el desarrollo de una técnica adecuada en algunos instrumentos de cuerda pulsada, especialmente la del tiple. A este instrumento, Gustavo Sierra Gómez dedicó gran parte de su vida.

El estudio investigativo de Sierra remite a la guitarra como instrumento primario, conduciéndolo a plantear algunas cuestiones fundamentales en aspectos musicales; resuelve dificultades relacionadas con la digitación e identifica gran parte de los obstáculos técnicos presentados en ambas manos, con análisis detallado en la forma práctica para la ejecución de instrumentos andinos, con el mínimo esfuerzo muscular. Así mismo, este artículo describe su paso por la estudiantina “Santiago de Cali” y cuestiona el poco trabajo investigativo desarrollado en instrumentos tradicionales colombianos, considerados hasta cierto tiempo como irrelevantes en la cultura colombiana.

El maestro Gustavo Sierra Gómez nació en 1940 en la ciudad de Ibagué, donde se convirtió en el primer maestro de tiple en Colombia; desde temprana edad, el joven instaba a sus padres para que lo matricularan en alguna escuela de música. Todo transcurriría normalmente en su ciudad, pero en los años cincuenta a raíz de la violencia, su familia, al igual muchas otras familias, intentaron probar suerte en otros lares; después de errar por varios destinos, decidieron fijar residencia en Cali, lejos de su ciudad natal y de sus tradiciones tolimeses.

El Instituto Popular de Cultura sería su primer lugar de formación en el año de 1957; inició estudios de tiple con el maestro Alfonso Castillo, a la edad de 16 años, y posteriormente sus primeros caminos en la guitarra sería con el maestro Alfonso Valdiri, a quien catalogaría como uno de los mejores. Al poco tiempo de haber ingresado, el joven Sierra se desempeñaría ya como docente en la misma institución. Sus avances en el desarrollo instrumental eran

vertiginosos mientras nacía la primera escuela experimental de tiple en la ciudad de Cali, un instrumento con muchos aficionados y poca pedagogía, además de gran ausencia en el ámbito académico. Su amiga y discípula, Flor María González, lo describió como un amante genuino del tiple, con un temperamento obsesivo por el aprendizaje. Al tiempo que avanzaba en sus labores de docente en el IPC, el maestro desarrollaba conceptos para organizar la Escuela de Música en el área instrumental, mientras hacía apuntes y guardaba memorias relacionadas con la técnica. Su amor por el tiple lo llevó a establecer la idea de empezar a escribir métodos, pues hasta ese momento, no existían textos que permitieran profundizar en el conocimiento del mismo. Sierra aseveraba que el tiple había existido de milagro, y acusaba la carencia de maestros experimentados; el instrumento había sido olvidado y estancado por la carencia absoluta de una escuela especializada y debido a la escasez de métodos con análisis técnicos serios.

En la década del 70, el maestro obtuvo su grado de guitarra clásica en Bellas Artes, institución que lo había becado permanentemente hasta la culminación de sus estudios; ahí, tres años después, sería profesor. En esta época se le había despertado cierto entusiasmo y profundo deseo de conocer otro instrumento que se encontraba en las mismas condiciones que el tiple y que tampoco encontraba traducción metodológica; esto lo llevó a iniciar investigaciones en la bandola andina y hacerse bandolista por sus propios medios, pues no tuvo quien le indicara cómo afinarla o encordarla. En este orden de ideas el maestro manifestaba: “La guitarra ha sido la fuente inagotable de donde he bebido la inefable grandeza de la música”.

Este instrumento había sido el punto céntrico de su técnica instrumental; de ella aprendió, dedujo y comprendió una técnica depurada no solo para el tiple, la bandola y el cuatro llanero. Sin la guitarra no hubiera podido realizar una escuela y una técnica para cada instrumento;

el tiple es un instrumento que guarda semejanza, en un ochenta por ciento, con la guitarra, a diferencia de la bandola que es melódica, con una difícil polifonía, por sí sola, y con características similares a las de un violín en la orquesta.

Sus primeros pasos en los caminos de la investigación metodológica fueron, inicialmente, un incipiente método con solo 16 páginas para el inicio del tiple, al que dedicaría su vida en forma continua. Gustavo Sierra estuvo inmerso entre errores y defectos, manías y desaciertos técnicos; al observar las fallas técnicas en su ejecución, empezó a corregirse, con análisis detallados en la práctica. Creó una técnica específica de rasgueo, buscaba posiciones de las manos en otro lugar, con el propósito de encontrar los mejores caminos para el aprendizaje instrumental. Tras largos años de estudio, resumiría el tiple en 10 volúmenes², desde lo elemental

aspectos, como la presión ejercida en las cuerdas de acero”. Estas, por poseer órdenes triples, son de presión media, y por consiguiente reducen la opción de velocidad extrema, como las que permite el piano. El maestro escribió mucha música para tiple, desarrollo técnicas que hasta el momento eran desconocidas para la interpretación y en definitiva tuvo años de gran producción musical e investigación, apoyado en instituciones como el Instituto Popular de Cultura y el Conservatorio Antonio María Valencia.

ESTUDIANTINA “SANTIAGO DE CALI”

Al realizar un repaso histórico, nos damos cuenta que Gustavo Sierra pasó un proyecto a la entonces directora del Instituto Popular de Cultura, Maruja Rengifo Salcedo, acerca de la manera como concebía una estudiantina, conformada por alumnos de

Sus primeros pasos en los caminos de la investigación metodológica fueron, inicialmente, un incipiente método con solo 16 páginas.

hasta el curso superior. Todo ello se resume de la siguiente manera: El arte del rasgueo propiamente dicho, el rasgueo ornamentado, repertorio para acompañamiento, planimetría de los ritmos populares latinoamericanos, el arte de la melodía, el arte del repertorio melódico, melodía y polifonía, las escalas mayores y menores - los ligados -, la ornamentación, los arpeggios y el tremolado, el arte de las dobles cuerdas y, finalmente, el arte de la música de cámara.

En esta colección se puede apreciar la escuela especial para el estudio del tiple, donde fue capaz de descubrir y desentrañar una técnica a prueba de desgaste inútil de uñas y, como afirmaba él en el trabajo realizado por su hija³: “este es un cofre de su legado que logra nutrir con pasajes nacionales y universales, que explica la función del plectro, el vibrato, los armónicos, entre otros

escasos conocimientos; fue aprobado de inmediato, y Sierra emprendió la enseñanza de bandola, al tiempo que desplegó gran actividad para dirigir la estudiantina. Surgió entonces la idea de formar, en febrero de 1968, la estudiantina, la misma que en un comienzo se llamó “Guillermo Quevedo Z”. Sus integrantes, al inicio, desesperaban, pues los alumnos principiantes adelantaban muy poco. Posteriormente la estudiantina se fue reduciendo, hasta llegar a 7 integrantes, incluyendo el director. Mientras continuaba la tarea investigativa, dentro de los planes de estudio que el IPC tenía en los años 70, realizaba cursos experimentales sobre la teoría de los acordes.

En el mes de junio del mismo año fueron invitados a un concurso en Neiva, denominado “Anselmo Durán Plazas” donde obtuvieron el premio “Tiple de Oro” con un puntaje de

1. VERGARA RODRÍGUEZ GONZALO. Publicado en el Diario Occidente el día 22 de mayo de 1987, por su más entrañable y querido amigo.
2. Estos 10 volúmenes hacen parte del fondo “Gustavo Sierra” donado por la familia del maestro, a quien agradecemos por poner a disposición toda la documentación e información a la comunidad



▲ Esta foto histórica ilustra el momento en que, en 1970, el maestro Sierra Gómez dirigía la Estudiantina del Instituto Popular de Cultura.

497 sobre un total de 500, con la obra Confidencia de Pedro Morales Pino, y el Sotareño de Francisco Diago; pasado un mes, el cabildo municipal los invitó a una sesión extraordinaria para hacer entrega de un pergamino en reconocimiento por el triunfo adquirido en Neiva, donde el presidente de la duma decidió cambiarle el nombre de “Guillermo Quevedo Z.”, por el de “Estudiantina Santiago de Cali”. Dirigió esta agrupación por nueve años, y llegó a contar con ocho instrumentistas y dos cantantes como los tenores Arcesio Echeverry Castro y Mario Benítez Orozco.

Traigo a colación una entrevista realizada en el Instituto Popular de Cultura el 3 de mayo de 1971, cuyo original reposa en el centro de documentación:

¿Cuáles fueron los temas de mayor éxito de la estudiantina?

Especialmente las creaciones propias del grupo. Estas obras están enmarcadas en el calificativo Fantasía: hay 3 obras de este carácter: Guabina fantasía N°1 – A Colombia (encierra todos los aspectos de la Guabina inclu-

yendo el torbellino); Pasillo fantasía N° 2 – Tierra mía (todas las variantes del pasillo); Aires llaneros fantasía N° 3 – llanerías (con la descripción del pasaje llanero con corrido zapateado en modo menor, pasaje, joropo, variaciones rítmicas y armónicas, corrido en modo mayor, galerón y joropo final). Esta pieza se ha constituido en obligatoria para las presentaciones de gala, por su carácter festivo.

¿Puede haber contradicciones en la formación de intérpretes de guitarra clásica en el Instituto?

El Instituto no le declara la guerra a la guitarra clásica, pues la bondad de nuestro método contempla la posibilidad de que nuestros estudiantes continúen los estudios de especialización en otras entidades que estén en capacidad de proporcionarlos. Sintetizando, el Instituto impartirá enseñanzas a nivel medio. La diferencia es que nuestros estudiantes conocerán los ritmos de cada país latinoamericano una vez hayan conocido los nuestros.

“El Instituto no le declara la guerra a la guitarra clásica, pues la bondad de nuestro método contempla la posibilidad de continuar estudios en otros centros”.

¿Qué política debe seguir el IPC en lo que respecta a las agrupaciones instrumentales, según su juicio?

La política que más beneficiará al instituto y a la sociedad en general será aquella donde un estudiante salga conociendo un instrumento a nivel especial y dos de complemento; es decir que si ha realizado estudios de guitarra, deberá los últimos años hacer prácticas en tiple y bandola. Igual ocurrirá para el tiple (guitarra y bandola) y para la bandola (guitarra y tiple), esto traerá grandes ventajas pues se logrará divulgar nuestros instrumentos típicos por excelencia, los mismos que día a día van siendo olvidados...

*Maestro en música egresado de la Universidad del Valle, área de interpretación en guitarra, bajo la dirección del maestro y compositor Clemente Díaz. Es docente en el área de teóricas y práctica instrumental en el Instituto Popular de Cultura, desempeñándose también como coordinador del Centro de Documentación. Actualmente realiza estudios de Maestría en Historia, en la Universidad del Valle.



Hacia un teatro de vanguardia

Embeleko, el grupo representativo del IPC

Con “Nuestra Señora de las Nubes”, la obra del dramaturgo argentino Arístides Vargas, director del grupo ecuatoriano “Malayerba”, el Instituto Popular de Cultura reinauguró su grupo representativo, dirigido por Lida Fernanda Cardona, con la codirección de Carol Tatiana Cardona. En la búsqueda de un teatro versátil.

Los procesos culturales de Cali han estado unidos, indefectiblemente, al desarrollo del teatro, una actividad en la que el Maestro Enrique Buenaventura fue pionero, creador, fundador, regidor de caminos, no solo en Colombia sino en toda la América Latina.

En ese fervor de “Soldados” en el Festival de Francia, o de la primera presentación en el exterior de “A la Diestra de Dios Padre”, la obra original de Tomás Carrasquilla, muchos grupos y actores de Cali tomaron inspiración para crear sus propias poéticas, unidas de cierta manera a las enseñanzas del maestro. Se recuerdan aquí grupos como Grutela, de Danilo Tenorio, La Cuchilla, de Phanor Terán, El Globo, de Jorge Vanegas, y desde luego, el grupo Esquina Latina, actuante y deliberante

hoy en su sede de San Fernando, donde acaba de presentar Macbeth de William Shakespeare, en la versión de su director, Orlando Cajamarca.

Para el Instituto Popular de Cultura es de alta significación tener hoy un grupo representativo, Embeleko, el cual está dirigido por Lida Fernanda Cardona, con al el apoyo de Carol Tatiana Cardona, profesora de actuación en el IPC.

Ellas estrenaron en 2016 la obra “Nuestra Señora de las Nubes”, del dramaturgo argentino Arístides Vargas, creador del Grupo Mala Yerba de Ecuador. Este montaje del IPC lleva ya seis presentaciones en Cali, con el aplauso de quienes interpretan a través de este trabajo, la dura realidad de los exiliados, de los desarraigados, de aquellos que ven el país lejano como un iceberg que se aleja y se borra en el horizonte.

“Embeleko con k, cuenta hoy con doce actores, todos egresados; iniciamos en septiembre de 2015, con un proceso de creación colectivo. Desde que llegué de la escuela había un tema que me intrigaba que era el del diálogo urbano, historias de ciudad, y el texto de John Lotero, “entre ciudades”, fue una respuesta a esta inquietud”, dice Lida Fernanda, quien vivió buen parte de su vida artística en España. Y agrega, “El tema de la ciudad, la realidad que vivimos, es complejo. Fueron necesarios seis meses de investigación, de trabajo arduo, para conformar el grupo. Inicialmente, tuvimos claro lo urgente que era poner en las tablas las relaciones afectivas de la ciudad, hablar teatralmente de la ciudad, y en “Nuestra Señora de las Nubes”, pudimos encontrar esa conversación, de una manera más profunda, poética, el diálogo del olvido, la ausencia de memoria de una pareja de exiliados que miran su país desde la distancia. Ese país puede ser cualquier comunidad de América Latina”, comenta la directora del grupo.

El estreno de esta obra se dio el pasado 22 de junio. Han realizado funciones en el la Biblioteca Departamental, en Esquina Latina, entre otros escenarios, y más recientemente en Salamandra del Barco Ebrio. Lida Fernanda dice que ahora la idea es empezar a buscar convocatorias de festivales. Carol Tatiana se concentró en el trabajo físico y

gestual, un complemento a la tarea de Lida Fernanda, enfocada en los textos bien dichos, en la comprensión del discurso, el trabajo de la imagen y la emoción.

Se conocieron hace más de 20 años en Sevilla, Valle, donde, así lo reconoce la directora de Embeleko, “Carol era ya una actriz muy joven y destacada, con mucho carácter”. El corpus teatral de este representativo IPC, lo conforman 17 personas, entre los cuales, figuran los actores Carlos David Barona, Camila Osorio, Allison Ramos, Israel Capote, Wilkin Rojas, Valentina Portilla, John Fredy Benítez, Byron Quintero, Karen Medina, Katherine Hernández, Fabián Navia, Miguel Estrada, Lady Andrea Marín. En el equipo técnico, Alexander Duque, maestro de iluminación, y Kelly Reyes.

Aristides Vargas es hoy uno de los dramaturgos más importantes de América Latina. Su grupo Malayerba, representa a Ecuador en muchos festivales por el mundo. El mismo vivió el cilicio del exilio.

“La Escuela de Teatro del IPC acusaba abandono desde hace varios años; desde hace mucho tiempo no se tenía un grupo representativo. Debo admitir que empecé con mucho temor porque llevo 28 años actuando, pero hasta ahora no había dirigido. Me ha dado confianza el apoyo de Carol, quien tuvo 16 años de experiencia con Esquina Latina, con estudios en Bogotá donde ganó una beca para realizar Teatro Gestual en Barcelona. Ella escribe y dirige y compartimos los roles. Soy también la mala del paseo porque me encargo de la disciplina del grupo”, manifiesta Lida Fernanda.

Para el próximo año harán algo diferente, con una temática popular, de calle, una puesta en escena donde los actores canten, bailen, toquen instrumentos y pongan en conversación lo que ocurre hoy en el país. “En enero empezaremos este proceso, porque necesitamos repertorio. Ojalá, en algún momento, podamos tener una obra con repertorio infantil”, concluye la directora. Ella piensa que algunos actores de la escuela no asimilaban bien los procesos de creación colectiva, pues en los procesos de interpretación encontraron

▲ Con una puesta en escena de vanguardia, que utiliza recursos audiovisuales, creatividad en la manipulación de objetos, y una potente ejecución actoral, “Nuestra Señora de las Nubes” ha sido bien recibida por la crítica.



muchos vacíos.

Carol Tatiana Cardona expresa al respecto: “Lo más importante ahora es consolidar el grupo representativo de la Escuela, con una oferta diferente a la de otros grupos de la ciudad. Sabemos que hace mucho tiempo se tuvo un grupo que representó al IPC; Embeleko quiere poner esta Escuela de Teatro en otro nivel. Me formé en los proyectos comunitarios de Esquina Latina en Palmira, como animadora teatral, inicialmente. Llegué a ser directora de ese grupo, y luego fundé uno en La Victoria, Valle, lo que me permitió acumular una experiencia de más de 10 años con jóvenes y niños; ello me permitió escribir mis propias obras y dirigir las”.

Desean que su próxima obra vincule también títeres, cuentería, máscaras, que sea muy festiva y que reclame identidad social, pues será el

año de la paz, y entienden el compromiso moral que tendrán con el grupo. “Queremos que sea versátil, que incorpore distintas formas del teatro. El actor de hoy debe ser integral. Los chicos deben aprender de estas formas del teatro de vanguardia, para mostrar que el IPC tiene una Escuela de Teatro que es carta de presentación”, puntualiza la codirectora.

Embeleko es una palabra muy socorrida en el lenguaje privado de los caleños; es un truco, una farsa, algo que tiene una imagen que no se corresponde con la realidad. Es también una forma de convencer con palabras. En este caso, ellas lo harán con puro teatro, como en la canción de La Lupe que el director de cine español Pedro Almodóvar, incorporara a la banda sonora de su película “Mujeres al borde de un ataque de nervios”.

Para el próximo año harán algo diferente, con una temática popular, de calle, una puesta en escena donde los actores canten, bailen, toquen instrumentos y pongan en conversación lo que ocurre hoy en el país.

¡LA PAZ ES PLURIFORME,



Durante el primer semestre del 2016, el equipo docente de la Escuela Infantil y Juvenil de Artes Integradas, EIJA, del Instituto Popular de Cultura de Cali, desarrolló el tema "Construcción de Paz" con sus ciento veinte estudiantes, entre niños, niñas, preadolescentes, adolescentes, y sus familias.

Por **Marcela López Pineda** y **Diego Rodrigo Echeverry**
Coordinadora de la EIJA Profesor de la EIJA

Fotografías de Leo Linares

POLISÉMICA, MULTICOLOR!

LA ESCUELA VISTA DESDE EL CIELO DE CALI

La EIJA tiene lugar en jornadas vespertinas tres días a la semana de lunes a viernes en modalidad semestral, con infantes desde los cinco y adolescentes hasta los quince años. Erige su estrategia de aprendizaje desde la experiencia del arte como búsqueda personal y encuentro colectivo, a través del continuo ejercicio de su método integral. Este proyecto va desde el descubrimiento y la consolidación de la propia estima del niño y de la niña, hasta su ejercicio de los valores a través de sus comportamientos asociados: saber dar y saber recibir, ayuda física y emocional, saber escuchar, saber gestionar diferencias y establecer acuerdos, saber manejar los recursos, saber proteger la propia verdad y valorar las otras múltiples verdades; en fin, aprender a establecer y sostener una relación de goce creativo con la vida y de relación transformadora con el mundo.

A las tres horas después de meridiano, cuando el mediodía decrece y la tarde se empina en el horizonte, nuestra bandada de estudiantes llega con los ojos brillantes y su imaginación a cuestas. Con alegre ansiedad, portando pequeñas creaciones que han logrado anidar en sus mochilas, donde baquetas y flautas dulces alargan el cuello con actitud expectante. Vestidos de negro se reúnen con sus pares, como golondrinas que pronto harán llover desde el cielo al que observan. Abren cada salón como un telón tras el cual aguarda la sorpresa. Y se inicia la clase.

Cada día un grupo de madres, padres y parientes, aguardan sentados el decurso de la jornada; conversan en

el patio de la escuela hasta donde llega el cielo. El cielo que aquella bandada con la imaginación a cuestas expande en el recreo.

EN TORNO DE LA BRÚJULA, LOS TRIPULANTES Y LA TRAVESÍA

El tema del semestre constituye la brújula que indica la dirección de la experiencia didáctica, y centra las propuestas metodológicas del equipo docente de la EIJA (coordinadora, maestras y maestros), a fin de establecer un lenguaje común y conseguir el carácter integral de sus acciones pedagógicas. Tras ser explorado a plenitud por el equipo docente en un taller intensivo estructurado para ello, el tema es puesto en escena con los estudiantes y, socializado posteriormente, con sus familias.

Desde la apertura de la EIJA, hace seis años, han conseguido el estatus de tema del semestre los mitos, las leyendas, la indagación de los propios ancestros, la flora y la fauna tropicales, la imaginación: Esta es otra dimensión de la realidad, hasta arribar a este tema sustancial: La construcción de paz.

"PINCELADAS PARA UNA TRABAJO INTEGRAL"

Así se denominó el taller pedagógico, donde el equipo de maestras y maestros se propuso realizar una exploración profunda sobre el tema de la paz desde la perspectiva de las violencias en el contexto colombiano, y desde el ámbito de las propias historias de vida de cada docente.

Con antelación se había realizado lecturas e indagaciones individuales, y escuchado colectivamente a un historiador invitado, sobre el recorrido

histórico de la violencia en Colombia, y los múltiples intentos públicos e inéditos frente a la búsqueda y construcción de la paz.

Dado que el tema anterior había sido en torno de "Los ancestros", se encontró natural continuidad con relación al tema de la paz, y se halló idéntica relación con la vida individual y familiar del alumnado. De modo que la anécdota autobiográfica fue la primera pista evidenciada.

A través de la Escuela Infantil y Juvenil, el Instituto se vincula también a las jornadas preparatorias de la paz.

LA PAZ QUE SE ACURRUCAN EN CADA PEQUEÑO CORAZÓN

El variopinto alumnado de la EIJA, lo integran niños, niñas y adolescentes que están formalmente escolarizados, con muy pocos casos de fracaso escolar, buen nivel de tolerancia social, que saben construir, respetar normas y establecer límites, aceptan fácilmente sus errores y entregan sin prevención su confianza. Comportan muy pocos casos de agresión verbal y menos física, saben perseverar en sus metas y evidencian en general un buen nivel de autoestima. Son espontáneos y sinceros en la amistad. En general, con buen desarrollo de la coordinación viso manual, y la motricidad facial, fonética y gestual, su construcción conceptual suele ser creciente como su vocabulario, pueden estar sentados o de pie en posición erguida, y pueden concentrarse por un período suficiente de tiempo. En general les



gusta leer y escribir, se expresan con facilidad desde el teatro, la música, la danza, la pintura, el canto, la palabra. Poseen destrezas corporales y mentales. Poseen capacidad de asombro frente a la naturaleza y frente a los nuevos conocimientos. Por último, en su mayoría son resueltamente apoyados por sus familias frente a su rol de estudiantes de la EIJA.

No obstante, nuestros estudiantes provienen de sectores de la ciudad donde la violencia se expresa en múltiples formas. Así mismo, de hogares cuya composición es sumamente heterogénea en un amplio abanico, desde familias edificadas por madres cabezas de familia, hasta hogares contenidos por familiares

debido a la ausencia de sus padres. Menos de la mitad crecen bajo el amparo del padre y de la madre, y un número creciente sufre o ha vivido la separación de ellos. Pese a todo lo anterior, nuestro alumnado presenta dificultades para desenvolverse en situaciones de riesgo; conserva, por fortuna, altos niveles de inocencia.

SEIS PISTAS PARA EL ABORDAJE DEL SENCILLO, BREVE Y MISTERIOSO VOCABLO

Hemos dicho que la primera pista

evidenciada fue la anécdota autobiográfica. Es preciso escuchar la voz de todos para pretender una sólida edificación del sencillo, breve y misterioso vocablo paz. Por ello, es urgente revisar y trascender la historia oficial, visibilizando y animando las múltiples historias que nos hablan al oído desde el miedo imperante: He aquí nuestra segunda pista. Trascender la historia oficial con nuestra propia piel y la de quienes pretendemos orientar.

Encontramos que la paz constituye un término que designa una realidad que, realmente, nuestras generaciones no han conocido en su sentido más concreto. Nuestra noción está íntimamente ligada a la ausencia de paz, a los avatares de la guerra. Siendo la paz, de este modo, un mundo posible, las diversas expresiones desde el arte constituyen una poderosa caja de herramientas para su construcción. Fue así como vislumbramos la tercera pista.

Es preciso darle la vuelta a los paradigmas que prevalecen en nosotros y en nuestro alumnado, como reflejo de la anestesia mediática y de las brechas que se han establecido entre la población rural y la población urbana de nuestro país por la fragilidad de los liderazgos regionales. Esto ha generado desinformación, desconocimiento de nuestra propia historia y de nuestra realidad. Es impostergable aceptar que estamos



En el Teatro Jorge Isaacs se llevó a cabo la puesta en escena de los niños del IPC, en pro de la paz colombiana.

en un ámbito de guerra y que urge actuar desde la toma de conciencia de esta realidad, e intentar transformarla desde nuestras relaciones, y desde nuestros descubrimientos a través de la pedagogía del arte.

De este modo desembocamos en la quinta pista, que nos exhortó a explorar las representaciones sociales y los imaginarios colectivos que han tenido lugar en nuestras historias de vida y en la de nuestros estudiantes. Revisar estas representaciones e imaginarios, y en lo posible resignificarlos, en busca de los sentidos que nos posibiliten la construcción de paz. Es necesario guardar sigilo con las representaciones de la guerra, con los símbolos que ha instaurado durante más de medio siglo el inconsciente

colectivo. Ahí es donde podemos observar la verdadera cara del monstruo: El problema de fondo ha sido la limitada e intencionada perspectiva de la educación oficial.

Y como “aquellos que están libres de pensamientos resentidos, seguramente encontrarán la paz” (Buda), allegamos a la sexta pista con el universo interior del alumnado, el trabajo personal e íntimo que exige un abordaje portátil de la paz, el trabajo con la conciencia, el cuerpo y los sentidos cuyo ritmo se establece desde la propia respiración y la experiencia de la quietud meditativa, así como a través de relaciones sólidas que otorguen a la emoción y a la razón un lugar relativo. También aquí el arte en todas sus expresiones, constituye la experiencia más liberadora.

BITÁCORA DE UN VIAJE HACIA EL CORAZÓN DEL SUEÑO

Desde este instrumental conceptual y simbólico nos sumergimos con nuestros estudiantes en la travesía de la paz, a través de ejercicios escénicos de creación colectiva, de imaginaria dramática, cómica y desde el teatro de muñecos, la danza, la música, el canto, la palabra y la plástica, orientando todas nuestras acciones hacia la construcción colectiva de dos obras que indagaran la naturaleza del sencillo, breve y misterioso vocablo: “Mi chocita” y “Viaje al corazón de un sueño”.

Ha sido una emocionante travesía (que apenas comienza), movilizadora por el asombro, en la que antiguas creencias y nociones sobre la paz han sido transformadas. Desde cada expresión estética, los estudiantes lograron descubrir y construir sabidurías: las imágenes, los sonidos, los rituales, los cantos, los lenguajes, los bailes y los colores, expresaron la paz desde todos los tiempos y desde todos los lugares. Vislumbramos con nuestro alumnado una noción de sociedad donde la paz debe ser creciente y omnipresente. Co-crearon y re-significaron vocablos como “paz-aporte”, “paz-abordo” y “pazciencia, la ciencia de la paz”.

Tanto desde la expresión plástica como desde el teatro, la danza y la música, por ejemplo, nuestros estudiantes hallaron que los contrarios no son opuestos si no complementarios, y que esta es la clave para entender



Construir un imaginario de paz desde los sueños y el juego, ha ocupado la creatividad de profesores y estudiantes de la EIJA.

la naturaleza incluyente y mágica de los colores; al examinar la vida de los seres humanos, encontraron idénticas conclusiones, razón por la cual un país como el nuestro, biodiverso, pluriétnico, multilingüe, con variedad de climas, etnias y topografías, no se puede entender en una sola voz, en un color, en un solo matiz, pues la diversidad es nuestra riqueza. ¡La paz no es monocroma, es pluriforme, polisémica, multicolor!

Otro aspecto que afloró en estas sabidurías, fue la comprensión del conflicto como un elemento que hace parte de la vida en general, y de los seres humanos en particular. El conflicto es una experiencia desde donde puede emerger la mayor riqueza, la mayor transformación, los mayores aprendizajes, siempre y cuando nos conservemos vivos, sanos, salvos y libres. Podemos gestionar nuestros conflictos desde nuestros lenguajes, nuestros bailes, nuestras máscaras, y nuestros rituales. “La guerra es la forma como los adultos han resuelto sus desacuerdos; nosotros niños, niñas y jóvenes queremos conseguirlo de formas diferentes”. Si la paz es un símbolo, éste es el centro de todos los símbolos pues es la diversidad en su mayor expresión, es una flor donde tienen lugar todas las flores, un animal donde todos los animales se reflejan. “Quizá sea la mariposa, concluyeron nuestros niños, niñas y jóvenes, el símbolo animal que más

se aproxime a la paz, dada su enorme variedad: existen más de 160 mil especies en la Tierra”. Y además, la vida de la mariposa cobra sentido en su metamorfosis, en su permanente transformación. Ninguna mariposa se entristece o se enoja por la oruga que fue, y ninguna oruga tiene miedo o culpa por la mariposa que será.

En síntesis, dicen con ojos asombrados y voces emotivas, niños, niñas y jóvenes de los grupos Chapules, Libélulas, Hormigas, Delfines, Ópalo, Cuarzo y Llamador (tales son sus nombres), tripulantes de esta nave de las artes, la paz es una construcción lenta y compleja, nada fácil, pues implica aprender a ser uno mismo y dejar ser a los otros; es más, ser con ellos, fluir con sus expresiones y hacerles comprender las nuestras y, lo que sería la gran obra, conseguir un diálogo con todas las expresiones valorando y disfrutando su diversidad.

Por último, sorprende que lo que procura paz a nuestros niños, niñas y jóvenes sea tan sencillo, posible y sorprendente: comer juntos helados y crispetas, frente al cine, disfrutar de las artes y de los otros acertijos, reír, jugar con el cuerpo y los sentidos, aprender a meditar desde la quietud y desde el juego... Lo que los hace felices se representa en propósitos posibles y pacíficos.

Desde la Escuela Infantil y Juvenil de Artes Integradas, nos honra y nos alegra ofrecer este pequeño aporte pedagógico y didáctico al crucial momento histórico que está viviendo Colombia.

La obsesión del cortometraje

Estudiante destacado del departamento de Fotografía del Instituto, recibió ya reconocimiento en Estados Unidos y en el evento anual Corto Circuito, de Cali. Experimenta ahora con viejas técnicas de revelado, como la cianotipia, con la cual hará una exposición de desnudos en este diciembre.



El Instituto Popular de Cultura, como una institución integral de arte, procura abarcar expresiones como la fotografía, desde la cual algunos estudiantes se atreven hoy con la producción de cortometrajes, tal es el caso de Miguel Eduardo Potes, quien obtuvo una honrosa Mención de Honor en julio pasado, en el American Film Festival, en la categoría Experimental.

Su corto, de tres minutos, tiene como título “Rutina de un sueño”, y fue seleccionado igualmente por el evento Corto Circuito, que se lleva a cabo en Cali, ya por segundo año consecutivo.

En este trabajo, realizado en compañía de Milton Colmenares, se pone en escena la historia de una mujer obsesionada con imágenes que la persiguen hasta convertirse en pesadillas.

El corto fue exhibido también en el Festival de Manizales y en el Unifilm Festival

de Puebla. Potes, de 21 años, lleva ya tres años en el Instituto Popular de Cultura. Ingresó inicialmente en la Escuela de Teatro, pues parte de su tarea se desarrolla en esta disciplina. Desde hace seis años hace parte de El Pequeño Teatro de Muñecos, donde se encarga de la iluminación. Este grupo, Casa de los Títeres, tiene su sede en el barrio de San Antonio.

Realizó igualmente dos semestres de Artes Plásticas. Piensa que todo este bagaje es el que le permite hoy tener una visión integral para realizar sus cortos. Es estudiante de Fotografía en el IPC, y para “La rutina de un sueño”, contó con el apoyo decidido del profesor Juan Diego Monsalve, quien lo asesoró en todo el proceso.

TÉCNICAS ANTIGUAS

En este momento, Miguel Eduardo Potes se ocupa en dos proyectos artísticos. Enamorado de las técnicas antiguas de la

fotografía, prepara una exposición de desnudos basados en la cianotipia, un proceso anterior al daguerrotipo, para el que es menester el uso de químicos como el ferrocianuro potásico y el citrato amoniacal. El resultado es un revelado en azul.

Trabaja igualmente en la creación de otro cortometraje, de 1 minuto, titulado “El propietario”, en el que dos personajes se disputan un espacio que, hipotéticamente les pertenece. Su muestra de desnudos dentro de la técnica de cianotipia, se hará dentro de un colectivo de estudiantes del IPC, entre el 16 y el 30 de diciembre de 2016.

Potes es también el autor de “Escape”, un corto realizado con supuestas imágenes deshilvanadas, que realmente tienen un hilo conductor subterráneo, que las convierte en una historia con sentido completo.

Admite que “Rutina de un sueño” no ha terminado. Hace parte, en verdad, de un trabajo que aglutinará cuatro cortometrajes.

William Astudillo, Giancarlo Villamil, Robert Escobar

Dijeron adiós en este 2016. Pertenecían a la Escuela de Artes Plásticas. Una rosa perenne sobre sus tumbas.

Giancarlo Villamil dejó una huella de amistad y simpatía entres sus compañeros de la Escuela de Artes Plásticas.



Robert Escobar, había dicho a su madre que no temía morir, y que de partir se encontraría en el más allá con el espíritu de su conejo “Motas”.



William Astudillo será recordado como un estudiante siempre presto a colaborar con sus condiscípulos.



En este año que culmina, el Instituto Popular de Cultura lamenta el fallecimiento de tres de sus estudiantes, todos vinculados a la Escuela de Artes Plásticas, al tiempo que presenta condolencias a sus familias.

William Astudillo, deportista, amante del baloncesto, contaba 33 años cuando falleció el pasado 3 de mayo. Con su hermano Christian compartía el amor por los gimnasios, el levantamiento de pesas. “Éramos amigos del ejercicio; fue algo que siempre compartí con él”, dice ahora su hermano. Declara que desde niño, William dibujaba, pintaba, tenía destreza con las manos. Vivía en San Fernando; amaba el rock y los boleros; le fascinaba escuchar a los grupos Black Sabbath, Iron Maiden, Metallica, y entre las bandas nacionales prefería a Kraken y Kronos. Poco antes de morir sostuvo una conversación con su hermano y lo instó a continuar siendo un buen deportista. “Sigue trabajando fuerte”, me dijo. Su madre, Cecilia Astudillo, lo extraña,

como toda la familia.

Giancarlo Villamil también se fue diciendo adiós, para siempre, en este 2016. Un joven con muchos sueños de arte y creación, de pronto dejó solas las aulas de la Escuela de Artes Plásticas en El Porvenir, donde muchos los apreciaban por su alegría y don de gentes.

Robert Escobar Peña, de 18 años, encontró la muerte —a la que no le temía, según recuerda ahora su madre Rosa Isabel Peña— al descender a gran velocidad en su bicicleta, por los caminos de Dapa. No pudo frenar y se salió del puente. Su hermana Marilyn también lo recuerda. Era un devoto del ciclismo y la naturaleza; ecologista desde niño, para él no había mayor gozo, a veces, que contemplar la luna. Buen amigo, noble, falleció el pasado 23 de septiembre. Amaba los helados, la música electrónica y el reggae, particularmente la música de Bob Marley. Alguna vez dijo que al partir, se reuniría más allá con su mascota, el conejo “Motas”, a quien tanto quiso.

XIV Festival IPC Danza con Colombia

UN ENCUENTRO
CON LATINOAMÉRICA



Arte
a todo Cali!

INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA
Escuela de Danzas
Folclóricas Colombianas

DEL 25 AL 28 DE OCTUBRE DE 2016
BIBLIOTECA DEPARTAMENTAL JORGE GARCÉS BORRERO



Grupos Internacionales

-  BALLET FOLCLÓRICO TIERRA JÓVEN
MÉXICO (TLAXCALA)
-  UNIVERSIDAD CAYETANO HEREDIA
PERÚ (LIMA)
-  GRUPO ASHPAMAMA
ECUADOR (AMBATO)
-  MAI HIVA - CHILE (SANTIAGO)



Grupos Nacionales

GRUPO DE MÚSICA Y DANZAS FOLCLÓRICAS TRIETNIAS
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FUNDACIÓN CULTURAL AIRES DE PUBENZA - POPAYÁN
MAKE UP GROUP - SAN ANDRÉS ISLAS
DANZAGUA - GUARNE (ANTIOQUIA)
ESCUELA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA EN MÚSICA Y DANZA
(UNICOA) - FALAN (TOLIMA)
COLOMBIA FOLCLÓRICA - INSTITUTO POPULAR DE CULTURA (CALI)

PALENQUE PEDAGÓGICO: CIRCUITO POR UNIVERSIDADES

MINCULTURA



Biblioteca departamental
Jorge Garcés Borrero



Evento apoyado por el Ministerio de Cultura
Programa Nacional de Concertación Cultural.