Edición
de Aniversario

AÑO 10 - NÚMERO 12 - DICIEMBRE DE 2017

INCLUYE
VOLUMEN
MUSICAL NO. 9
MANO E' CURRULAO

PÁGINAS DE CULTURA



Instituto Popular de Cultura 70 años

- IPC: PASADO, PRESENTE Y FUTURO
- CELEBRACIÓN EN EL BULEVAR DEL RÍO
- UN ENCUENTRO CON LA CULTURA

INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA

70 Años
1947 - 2017

Salvaguarda y Patrimonio
Cultural de los Colombianos

Edición de Aniversario

PÁGINAS DE CULTURA

Arte a todo Cali!

INSTITUTO
POPULAR 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
Nayib Yaber Enciso

Secretaria de Educación Municipal
Luz Elena Azcárate Sinisterra

Representante del Sector Productivo
Elisa Ivette Ramirez Valencia

Representante de Egresados
Yebrail Londoño Díaz

Representante Sector Artístico
Gregor Agudelo

Coordinadora Académica
Gyna Aguilar Martin

Coordinador de Investigaciones
Edgar Fabián Bolaños Izquierdo

Coordinador de Extensión
Jaime Alarcón Muriel

Coordinadores de Escuela:
Música
Nabil Bechara

Teatro
Lida Fernanda Cardona

Artes Plásticas
Carlos Hernán Ramírez Polo

Danzas Folclóricas Colombianas
Wilson Erazo

Escuela Infantil y Juvenil de Artes Integradas
Tomás Correa

Editores

Medardo Arias Satizábal,
Jorge Idárraga

Entrevistas
Medardo Arias Satizábal

Diseño - Fotografía
Jorge Idárraga

Colaboraciones fotográficas
Aymer Álvarez Jr.
Vanessa Suárez
Max Brandt
Carlos Alberto Velasco
Steven Sánchez

Archivo Fotográfico Centro de Investigaciones - Instituto Popular de Cultura

PÁGINAS DE CULTURA
Año 10 – Nùmero 12 – ISSN 2027-3789
Diciembre de 2017 – 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@correoipc.edu.co
www.institutopopulardecultura.edu.co

Impresión:
Imprenta Departamental



Nuestra Portada
Juan Fernando Polo
Las cuatro lunas
Plumilla, óleo sobre lienzo
176x170 cms
2016

Contenido

Editorial
Se nos vino el futuro 8
María del Pilar Meza Díaz Directora del IPC



Del Instituto Municipal de Cultura Popular al IPC de hoy 12



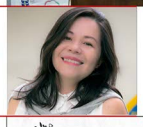
La felicidad de cumplir 70 años 22
Por Miguel Rosales



"70 años fortaleciendo las artes populares y tradicionales" 30
Por Gyna Aguilar Martin



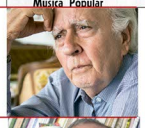
En la salvaguarda del Proyecto Educativo Institucional 36
Entrevista: Gyna Aguilar Martin



Danza y Folkore 38
Por Delia Zapata Olivella



Facebook o el desespero del Yo contemporáneo 42
Por Fabio Martínez



"La cultura popular triunfó en Cali"
Entrevista: Umberto Valverde



"El bambuco no se podía quedar en la campesina ingenua y pura" 61
Entrevista: Bernardo Mejía



La música popular en Cali 64
Por Fabio Martínez



"La música del Pacífico es diferente; no es necesario industrializarla..." 66
Entrevista: Michael Birembaum Quintero



Fundamentos visuales y estéticos en torno a la creación plástica y a la memoria Instituto Popular de Cultura 70
Por Perucho Mejía García



Contenido



El Muntu o la música que vino en los galeones 76
Por Medardo Arias Satizábal



Presencia afrodescendiente en la conquista española de América 84
Por Pedro Hernando González Sevillano, PhD.



La configuración regional del Chocó y su poblamiento africano en el siglo XVIII: una revisión 90
Por Daniel Varela,



Genealogías sonoras de creación afrodiaspórica 100
Por Carlos Alberto Velasco



Teófilo Roberto Potes, intelectual afropacífico 106
Por Michael Birembaum Quintero



Aspectos de motivación y creación lingüística en el dialecto costeño del Pacífico 114
Por Maximiliano Caicedo y Esperanza Puerta



La música como herramienta pedagógica en el servicio cristiano protestante 122
Por Edgard Fabián Bolaños Izquierdo



Al rescate de la tradición oral 128
Entrevista: Baudilio Revelo Hurtado



Emprendimientos culturales comunitarios: una alternativa de reconciliación 133
Entrevista: Josué Rodríguez



"Nos contaron otra historia del Pacífico" 136
Entrevista: Pedro Hernando González Sevillano



"Los mexicanos vemos la vida a través de la muerte" 140
Entrevista: Alejandro Camacho



Flora doméstica y nativa en la novela "María" 142
Por Moro Manzi



Bandola no suelta el tiple 146
Entrevista: Grupo Bandola

"Toda la música es difícil" 150
Entrevista: Nabil Bechara



"El día en que Macondo se tiñó de insomnio" 152
Entrevista: Embeleko



Corazón Pacífico en Tel Aviv 154
Por Omer Kringel



¡Currulao pa' las mujeres! 156
El IPC en el Petronio 2017



El mundo danzó con Colombia 160
XV Festival IPC Danza



Producción y circulación de músicas tradicionales 168
V Encuentro IPC y las Culturas Populares



La propuesta artística de 2017 170
Tercera versión de Semilla, Herencia y Color





María del Pilar Meza Díaz
Directora del Instituto Popular de Cultura

Editorial

Cuando se aproximaba este año de celebración para el Instituto Popular de Cultura - IPC, con motivo de sus 70 años de presencia ininterrumpida como salvaguarda de las más caras expresiones del arte nacional, pensé inmediatamente en las setenta razones que tenemos para conmemorar esta efemérides que nos llena de orgullo, y nos obliga a continuar, con mayor ahínco, en la búsqueda de más altos caminos para esta institución que nació con los mejores augurios, por Acuerdo del Honorable Concejo Municipal No. 450 del 18 de diciembre de 1947.

Durante estas siete décadas, el IPC ha sido protagonista principal del desarrollo del arte y la cultura en nuestra región y en Colombia, con postulados que vienen desde lo más hondo de la raíz popular, que han permitido la formación de maestros en música, artes plásticas, teatro, danza, en vigilancia permanente del legado ancestral, del patrimonio inmaterial que nos corresponde como depositarios de una tradición, de un folclor que nos identifica universalmente.

Por Acuerdo del Concejo Municipal No. 0313 del 29 de marzo de 2011, fue transformado en un establecimiento público descentralizado, con patrimonio propio y autonomía administrativa y financiera y tiene por objeto la prestación del servicio de educación para el trabajo y el desarrollo humano, en las áreas de las artes populares y ciudadanas. El Parágrafo único del Artículo 2° de dicho Acuerdo, establece que el: *"Instituto Popular de Cultura podrá prestar el servicio de educación superior, en las diferentes áreas de las artes y las culturas, previo cumplimiento de los requisitos de ley".*

Recientemente y en el imaginario, alguien preguntó qué sería de la capital del Valle del Cauca sin el Instituto Popular de Cultura, y sentí algo parecido a la zozobra, pues esa suposición no se concibe. La ciudad ha tenido en la institución a un compañero de viaje que ha interpretado sus sueños, sus más hondas certezas y metáforas, desde la creación artística.

En el registro de mi existencia, he vivido esta institución de manera diferente y en momentos fundamentales, como estudiante, egresada y hoy como directora. La impronta del IPC ha marcado la vida de muchos hombres y mujeres, que han dejado la huella ipeciana en el ámbito artístico y cultural local, nacional e internacional, pero ello no se ha quedado sólo ahí. Como bien lo expresa el logo símbolo de la institución, nos hemos constituido en cancerberos del patrimonio cultural de los colombianos, como respuesta a su razón de ser en el servicio público.

Las cuatro escuelas iniciales del Instituto,

Proponemos un futuro para el IPC

en danza, música, artes plásticas y teatro, han honrado su estatura misional, al cuidar, con celo, las artes populares y tradicionales. En ningún momento hemos cejado en ese propósito que declara la Unesco, cual es el de entender que el pluralismo cultural constituye la respuesta política al hecho político de la diversidad cultural. Desde ahí hemos mantenido el fortalecimiento y el reconocimiento de unas huellas culturales que nos forjan y nos distinguen como pueblo.

Tenemos un gran patrimonio representado en nuestra Pinacoteca, en el Centro de Documentación Musical, que guarda un gran acervo; es por ello que no se entiende que en algunos instantes de su ya larga historia de 70 años, el IPC se ha quedado casi sin respiración, pero nunca ha perdido la esperanza.

El IPC desde su creación no ha contado, infortunadamente, con la infraestructura física adecuada, la dotación necesaria, ni los recursos suficientes para prodigar de manera más integral la educación a nuestros artistas. Representamos la única institución pública que brinda formación artística en Santiago de Cali y en Colombia, orientada hacia las artes populares y tradicionales. Ello lo reconoce el Ministerio de Educación Nacional, cuando verifica que el IPC posee un modelo pedagógico y un proyecto educativo institucional único en Colombia, que en palabras del Ministerio de Educación Nacional, ha sido coherente, consistente y exitoso, pero además, pertinente y necesario, por la configuración de nuestra ciudad, multiétnica, pluricultural y multilingüe. Contamos con seis cabildos indígenas: Quichua, Kofan, Inga, Yanacona, Nasa y Guambiano, cinco de los cuales poseen lengua propia y más del cincuenta por ciento de nuestra población proviene de Afrocolombia.

En una ciudad como ésta, donde los procesos interculturales son una realidad, no podemos negar la existencia y la influencia cultural de estas comunidades que nos integran y nos enriquecen, pero que aún continúan siendo reconocidas como "minorías".

Nuestra pertinencia es clara también hoy, con miras al posconflicto. El Instituto Popular de Cultura además de configurar una resistencia, desde el arte, ha sido desde siempre un aliado de los procesos sociales, los mismos que encuentran hoy vocería en quienes coadyuvan al sueño de tener una patria en paz, desde sus pinceles, desde la voz de la piedra, desde el agitado ritmo del baile, desde la dramaturgia.

Desde la llamada inicialmente educación no formal, reconocida hoy como educación para el trabajo y el desarrollo humano, hemos cumplido y soñamos con ser la primera entidad universitaria para las artes populares y tradicionales en Colombia. Ese noble propósito de convertir al Instituto popular de Cultura en un centro de educación superior, requiere del apoyo y la comprensión de la administración central, pues queremos trascender, para que la oferta de formación académica cualifique y propicie mejores oportunidades para los artistas de la ciudad, desarrollando procesos formativos e investigativos, en pro del arte y la cultura popular y tradicional, pero que además se encargue de propiciar los espacios críticos, reflexivos y transformadores, para el fortalecimiento de la convivencia pacífica y la cultura de paz.

La responsabilidad frente a la permanencia del Instituto Popular de Cultura, invaluable por su historia, por su acervo cultural, por sus maestros y sus estudiantes, depende no sólo de la voluntad política, sino también del convencimiento de que el arte y la cultura no representan un gasto público, sino una inversión social, indispensable para el desarrollo de los pueblos, de una manera armónica y con identidad propia, ejes transversales para el fortalecimiento de la paz y la reconciliación.


Pacífico



INSTITUTO POPULAR DE CULTURA
70 Años
1947 - 2017
Salvaguarda y Patrimonio Cultural de los Colombianos

Celebración en el Petronio 2017

Cumplir 70 años es motivo de gran celebración. Aspecto de Mano e' Currulao en la apertura del XXI Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez.

Para el IPC fue una ocasión especial: con motivo de su aniversario, la institución desplegó una gran puesta en escena, como homenaje a la mujer y a los violines caucanos, que involucraba todas sus Escuelas, todo el saber acumulado en estos 70 años. La Chirimía dirigida por el maestro Flasminio César Aguilar, la Comparsa dirigida por el maestro Wilkin Rojas, el grupo de teatro dirigido por la Maestra Lida Cardona, el grupo Perfiles dirigido por el Maestro Célimo Troiochez. La dirección artística estuvo a cargo del Maestro Jairo Lastre. Y por supuesto el Grupo Representativo de Danzas "Colombia Folclórica" dirigido por la Maestra Aura Hurtado.

En la tarima, la directora Maria del Pilar Meza Díaz interpretando el poema de Medardo Arias Satizábal, como obertura a la ya tradicional Mano e' Currulao.

¡70 años!

Del Instituto Municipal de Cultura Popular al **IPC de hoy**

El Instituto Popular de Cultura de Cali celebra en este diciembre 70 años de labor ininterrumpida, *como guardián de la heredad mayor, la del arte y su semilla. Una historia que desde 1947 reúne en su crisol a muchos de los más grandes protagonistas del arte nacional. Hoy, avanza en los protocolos para convertirse en la primera entidad universitaria para las artes populares y tradicionales en Colombia.*

El Instituto Popular de Cultura arriba a sus 70 años en este diciembre, como un símbolo de la preservación de la cultura colombiana en sus más conspicuas representaciones, y como una entidad que es guardiana de los saberes ancestrales.

Cuando se creó, el poeta francés André Gide, autor de "Prometeo mal encadenado", recibió en Estocolmo el Premio Nobel del Literatura. Al tiempo, el mundo, que acababa de salir hacía dos años de la Segunda Guerra Mundial, se preparaba para cambios sustanciales en su vida cotidiana: se anunciaba desde Estados Unidos la invención de Long Play (Larga Duración), el disco de vinilo con doce canciones por las caras A y B, el mismo que fue mundialmente comercializado en 1948, mientras los fanáticos del fútbol iban por primera vez a los estadios con una invención que tuvo lugar también en 1947: el transistor, creado por la Bell Telephone de Estados Unidos, un radio pequeño y portátil que miles podían llevar a todas partes, con cuatro baterías.

Pero Cali también se preparaba para el futuro; en ese año la alcaldía de la ciudad creó la primera Oficina de Valorización. El Presidente de Colombia era Mariano Ospina Pérez y el equipo Millonarios de Bogotá se aprestaba a realizar, por primera vez en la historia de Colombia, una gira prolongada, con motivo del Suramericano de Fútbol. En ese 1947 se contabilizaban ya 14.000 víctimas de la violencia partidista entre liberales y conservadores, y en Bogotá emergía una figura paladina: Jorge Eliécer Gaitán, abogado, venido de la entraña popular, con estudios jurídicos en Italia, junto a los notables Enrico Ferri y Francisco Carrara. Al año siguiente, un 9 de abril de 1948, cayó asesinado en Bogotá.

Mientras tanto, en Cartagena de Indias, después de trece años de suspensión, se reanudaba en 1947 el Reinado Nacional de la Belleza, y Gabriel García Márquez publicaba su primer cuento: "La tercera resignación". Hacía diez años, en 1937, Cali había inaugurado su estadio, con el nombre de Pascual Guerrero, con capacidad para un público que entonces se consideraba "record" en Colombia: 6.500 personas.

Por todo el país resonaba la canción "Navidad negra", de José Barros: "En la playa blanca de arena caliente/ hay rumor de cumbia y olor de aguardiente…" y dos jóvenes figuras de la música nacional, se aprestaban

a dar un gran salto al año siguiente, en 1948: Lucho Bermúdez con "Salsipuedes" y Rafael Escalona con "El Testamento", cuando todavía no se apagaban las cenizas de El Bogotazo.

El 20 de julio de 1947 nació el guitarrista mexicano Carlos Santana, poco después del deceso en Cundinamarca de quien fuera uno de los presidentes conservadores de Colombia: Miguel Abadía Méndez; mientras tanto, las mujeres argentinas, por deseo de Evita Perón, se aprestaban a sufragar por primera vez. En diciembre de ese año los comunistas chinos llegaron a las puertas de Beijing.

El Instituto Municipal de Cultura Popular empezaba entonces, en medio de las turbulencias del mundo y cambios drásticos en la política nacional, después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, un camino al que empezaban a sumarse jóvenes de las barriadas encantados con el sueño puro de ser artistas.



La pintora Lucy Tejada dejó honda huella en el Instituto Popular de Cultura. En 1965, fue la animadora de un gran mural en el cual participaron ocho estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas del IPC, en la sede de Emcali del barrio San Antonio.

La música tradicional colombiana, la danza folclórica, la pintura, el teatro, además del impulso a las manifestaciones artísticas de niños y jóvenes, permiten pensar, después de siete décadas, en lo que significa el IPC como universidad del pueblo, un escalón al que aspira después de presentar hoy ante el Ministerio de Educación una bien consolidadas propuesta para convertirse en centro de educación superior.

Ese anhelo está encabezado desde hace más de un lustro por la directora, María del Pilar Meza Díaz, quien ha concitado el interés ciudadano y académico para lograr este objetivo, el mismo que ya es realidad en otras naciones del mundo.

El Centro de Investigaciones de la institución ilustra acerca del papel que ha tenido desde la primera mitad del siglo XX:

Desde la misma creación del Instituto en el año 1947, más allá de los accidentes de tipo político e ideológico que movilizaron su creación, emergió en la ciudad un lugar para enunciar otras formas de saber y pensamiento. Quizás el lugar simbólico del Instituto radica en que ha sido uno de los lugares que ha cuestionado las particiones mecánicas entre el hacer y el saber, entre la subjetividad y la objetividad, entre lo erudito y lo popular, entre el arte, la cultura y la ciencia; el IPC ha sido por excelencia un crisol de prácticas que pluralizan las formas de saber y de conocer.

En relación con el conocimiento, su apropiación y circulación, el IPC desde su ya remota creación, premonitoriamente, permitía enunciar un nuevo lugar necesario en las relaciones entre teorías, técnicas y prácticas, entre cultura y conocimiento científico, entre formas de hacer y maneras de pensar. Es así como se vinculan al IPC, en calidad de maestros e investigadores, hombres y mujeres que no tenían una formación académica (validada por universidades o centros especializados), pero eran reconocidos por su experticia y su saber empírico en el campo de las prácticas artísticas. Tal es el caso de Delia Zapata Olivella, Lorenzo Miranda y Emilio Banquéz, vinculados a la institución en la sección de danzas folclóricas.

A partir de la década de los 40´s se vivía en Cali una agitación cultural, producto de la llegada a la ciudad de escritores y artistas que dejaron huellas en el quehacer de los sectores intelectuales y políticos. *"Al promediar los cuarenta, luego de la terminación de la guerra fría, estuvieron en Cali Pablo Neruda, León Felipe y Baltasar Miró"* y en el año de 1953, un grupo de intelectuales comprometidos con la

razón social del Instituto Municipal de Cultura, traen a su sede al escritor español Camilo José Cela, quien realizó una presentación de su obra y de las corrientes literarias que en él influyeron.

En la década de los 60's el foco cultural se centra en el teatro, la música, la danza, las artes plásticas y las danzas folclóricas, cobrando especial relevancia el Festival nacional de Arte, del cual surge el Festival de los Nadaístas, el Popular y el Independiente. En todas estas expresiones artísticas el IPC tuvo una participación, con el propósito de vincular a los sectores populares y obreros a las manifestaciones estéticas cultas que se venían gestando en la ciudad.

La producción y circulación de conocimiento, en la década del 60, se construía en torno a la práctica artística, al trabajo colectivo y al continuo diálogo entre las técnicas y las particularidades que le imprime la experiencia y el saber empírico de cada sujeto. Ejemplo de ello, es que entre el año de 1964 y 1965, se construye en Cali, en el edificio del acueducto de las Empresas Municipales del barrio San Antonio, por primera vez, una pintura mural colectiva dirigida por la maestra Lucy Tejada, de la escuela de Artes Plásticas del IPC, realizado por un equipo de estudiantes (ocho muralistas), en el que se plasmaron tipos humanos, flora y fauna tropical del país.

El trabajo previo a la realización del mural, consistió en: *"A cada alumno se le exigió la elaboración de un proyecto, inspirado en temática colombiana de las costas. Después de un estudio crítico también colectivo, se escogieron las partes más sobresalientes, para integrar con ellas el conjunto. Cada parte fue realizada por su creador; pero los demás participantes intervinieron en su realización. Se emplearon pinturas sintéticas, por primera vez, lo que constituyó un experimento y también previo a la realización del mural se realizaron exposiciones de los bocetos y ante-proyectos del mural, con ayuda de las Empresas Municipales de Cali".*

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

Iniciando la década del 60, el IPC de cara a las necesidades de formación académica de sus secciones (plástica, danza, teatro y música) y de potenciación de las prácticas que tenían lugar en la cultura popular tradicional, crea el Departamento de Investigaciones del Folclor (DIF), según artículo 5° del acuerdo 005 de enero 2 de 1961. Los primeros objetivos que se le asignan al departamento son:

-Investigar, compilar y estudiar las manifestaciones artísticas folclóricas y populares.

-Procurar el estímulo, difusión e incremento del folclore: procurar integrar los elementos folclóricos y populares a la cultura popular.

-Colaborar con el Instituto Popular de Cultura en sus planes de educación artística popular en sus diferentes secciones: musical, coreográfica, teatral y plástica.

La primera tarea que tuvo el DIF se centró en la recopilación y la investigación artística y musical en zonas del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Su interés era estudiar e investigar acerca del folclore de cada región, reconociendo en las comunidades las manifestaciones culturales y musicales que tenían un valor ancestral y patrimonial, en tanto eran expresiones cotidianas que se habían perpetuado a través de la tradición oral. Es así como en la década del 60 se realizan una serie de excursiones e investigaciones in situ, en las regiones anteriormente mencionadas. A continuación se señalan los primeros trabajos investigativos:

> Lo que es hoy el Instituto Popular de Cultura, se llamó una vez Instituto Municipal de Cultura Popular, según Acuerdo del Concejo de Santiago de Cali, No. 450 de diciembre 18 de 1947.

-Buenaventura 1961. Compilación repertorio musical de tradición oral en navidad; varios tipos de juga; loas y rezos. Grupo Acuarelas del Pacífico, Mercedes Montaño (Recopila: Enrique Buenaventura y Manuel Zapata Olivella)

-Robles, Valle, 1962. Filmación y ceremonia musical y danzable en la navidad; bambucos, loas y danza de la Mula y el Buey. Banda musical y cantos colectivos. (Recopila: Enrique Buenaventura y Luis Carlos Espinosa).

-Tierradentro, Cauca, 1962. Bambucos, Valse, toque de elevación, música para banquetes. Francisco Pardo; Grupo Folclórico de calderas y Grupo Folclórico de Avirama (Recopila: Luis Carlos Espinosa).

-Cali. Encuentro de grupos musicales indígenas. Bambucos, Valses, toques de semana santa, música de banquete (la mesada). Ejemplos idiomáticos de Victoriano Piñacué y Francisco Tumiñá. Grupo Folclórico de Calderas, Grupo Folclórico de Avirama y Grupo Folclórico de Guambía (Recopila: Luis Carlos Espinosa).

-Guapi, 1963. Instrumentos musicales, músicas y poesías orales tradicionales; cuentos y relatos. Entrevista con portadores de la tradición (Pastor Castillo, Familia Torres y vecinos en general) con ocasión de la celebración de navidad y sus balsadas; música ritual; indígenas cholos (emberas), entrevistas y cantos (Recopila: Luis Carlos Espinosa, Octavio Marulanda, Rafael Arboleda y Delia Zapata Olivella).

En la década del 70 se redefine el papel del DIF y sus objetivos institucionales, así:

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

1. *Clasificación y recopilación de bienes culturales*
2. *Divulgación y publicación*
3. *Incorporación e integración al Instituto de programas docentes y culturales*
4. *Formación de investigadores y especialistas*

Su propósito final será la recuperación, estímulo y desarrollo de la cultura autóctona del país, como parte integrante del patrimonio espiritual de la nación, y como elemento indispensable de la fisonomía que debe distinguirnos ante los pueblos de

América y del mundo".

El Centro de Investigaciones del IPC cuenta hoy con un amplio material digitalizado, de gran valor patrimonial, extraído de cintas magnetofónicas, películas de 16 mm, casetes, filminas y fotografías en formato papel, así como libros especializados en el campo del folclor. De igual manera es importante mencionar que durante las tres primeras décadas y bajo el liderazgo de maestros como Delia Zapata Olivella, Lorenzo Miranda y Yolanda Azuero en la dirección del Grupo Representativo de la Escuela de Danza, el IPC obtuvo varios premios, que le permitieron ganar un reconocimiento nacional e internacional.

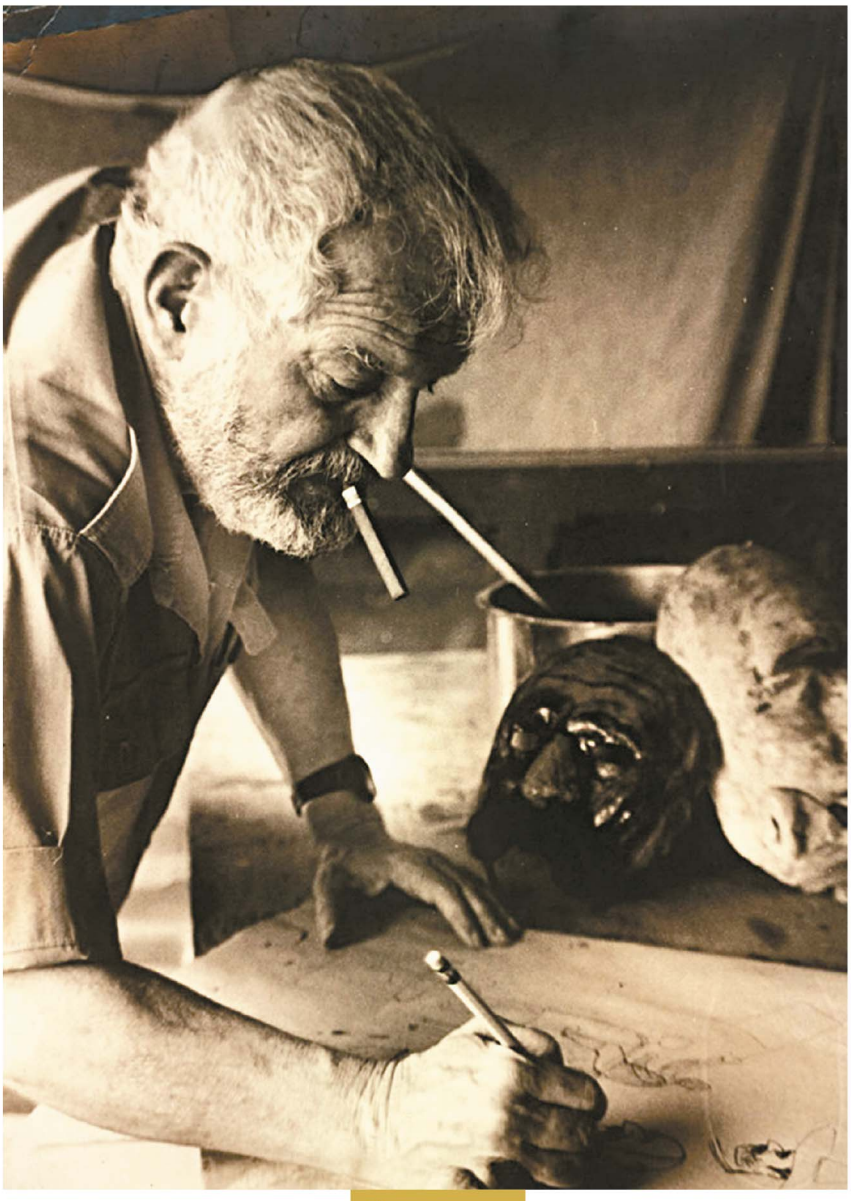
Hacia 1984 los estudiantes de cuatro años de música se vincularon con las investigaciones en el norte del Cauca (Quinamayó) y posteriormente realizaron una investigación conjunta con la maestra Janeth Torres sobre las bandas existentes en el departamento del Valle del Cauca.

EL NACIMIENTO DEL IPC

Lo que es hoy el Instituto Popular de Cultura, se llamó una vez Instituto Municipal de Cultura Popular y fue dirigido por Gabriel Concha Manrique, un caballero que había nacido a principios del silgo XX en la localidad de Buenos Aires, en el Cauca. Maestro normalista de Popayán, fue parte fundamental de la institución.

Según el artículo 2 del Acuerdo No. 450 de diciembre 18 de 1947, mediante el cual se creó el Instituto Municipal de Cultura Popular, se anotaba que *"serán incorporadas al Instituto, las escuelas nocturnas creadas por el Concejo, la Escuela de Comercio y la Biblioteca del Barrio Obrero, la Escuela de Comercio de la Sociedad de Empleados y la Escuela Nocturna para obreros de la Federación de Trabajo".* En el parágrafo del Articulo 3, se anotaba: *El instituto, organizará, en diferentes sectores de la ciudad, centros nocturnos de alfabetización, dirigidos por maestros escalafonados y profesores especializados…"*

La publicación y ejecución de este acuerdo, fue ordenado por el alcalde de entonces, Álvaro Lloreda, con las firmas de Guillermo Jordán Jiménez, Gonzalo Lourido, Demetrio A. Hurtado, y Pastor Velasco, secretarios de Gobierno, Hacienda, Obras Públicas, e Higiene, respectivamente.



El Maestro Enrique Buenaventura fue pionero de las investigaciones antropológicas en el IPC. Viajó hasta el Pacífico cercano en compañía de Delia Zapata Olivella y Octavio Marulanda, para grabar las músicas de las fiestas patronales de Guapi.

El periodista Alfonso Bonilla Aragón, al referirse a la creación del Instituto Popular de Cultura, manifestó: *"En el campo de las artes folclóricas, batalla desde 1947 el Instituto de Cultura Popular, que desarrolla un pensum que aúna con la música y las plásticas, la investigación folclórica. Son muchos los servicios que el Instituto ha prestado a la ciudad en el empeño de llevar manifestaciones cultas del arte a capas sociales que antes estaban por fuera de toda posibilidad de pedagogía estética."*

Cuando "Bonar" escribe este párrafo, Cali era todavía el centro cultural representado por el Teatro Municipal y el Conservatorio Antonio María Valencia.

El poeta Marco Fidel Chávez

escribió en 1984, el libro "IPC, pasado presente y futuro", donde dio a conocer documentos esenciales de esta historia, a través de uno de los hijos del primer director, Gabriel Concha Orejuela. Gracias a él se dieron a la luz esos manuscritos en los que reza: *"Venerables maestros traerán a este recinto su conocimiento, y multiplicarán con eficacia y entusiasmo el afecto por los valores históricos de nuestra patria, poniendo en movimiento el conocimiento artístico, entre las clases sociales menos pudientes, entre jóvenes y adultos, trabajadores y obreros, artesanos y artistas. Deseamos que a esta institución se le dé el apoyo necesario para que exista en el tiempo ilimitado de nuestra conciencia colectiva, para que nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos la compartan infatigables, con abnegación y solidaridad…"*

Unos términos dichos a la manera de entonces, 1947, pero totalmente vigentes en nuestros días, cuando se observa el propósito del Instituto Popular de Cultura en los barrios y comunas de la ciudad, su intención de abarcar a los más necesitados en el camino del arte.

Podríamos afirmar que este nacimiento fue una respuesta premoderna al concepto de abrigo y protección que llegaba hasta nosotros desde la escuela europea de inspiración socialista. En su obra, "El paraíso en la otra esquina", el Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, da a conocer cada una de las escuelas anteriores al concepto moderno de socialismo, inscritas en la utopía de mecer a la clase obrera en unos estadios de confort que llegaron a conocerse en algunas naciones que siguieron esta política en su fase elemental; grandes salas-cunas para los hijos de los trabajadores, casas-albergues con toda suerte de comodidades, y en fin, aplicación de esa moral Sansimoniana que se filtró en Colombia a través de las ideas liberales.

En la misión primaria del IPC, quedó establecido que su objetivo debería apuntar a *"formar personas integrales e idóneas en campos específicos del arte y de la cultura popular, capaces de relacionarse consigo mismo y con el entorno, mediante procesos investigativos que involucren la reflexión crítica y actuante, el examen y generación de conocimientos para el crecimiento personal y social, en razón de preservar la identidad y los valores universales del arte y la cultura".*

Hoy, el Instituto Popular de Cultura aspira a consolidarse como una institución de educación superior de excelencia en la formación para las artes y la cultura popular, promotora de proyectos de vida capaces de participar creativamente en las dinámicas universales.

La institución nace cuando ya el maestro Antonio María Valencia, recién llegado de París, había puesto las bases del Instituto Departamental de Bellas Artes, la universidad que hoy lleva su nombre. Joaquín Nim-Culmell, hermano de la escritora Anais Nim, quien visitara Cali e inspirara un documental de Luis Ospina acerca de la presencia de Valencia en París, manifestó que después de conocerlo en la capital francesa, nunca más supo de él, a excepción de unas pocas cartas cruzadas. Tampoco sabía que el Instituto Departamental de Bellas Artes, llevaba su nombre.

De Antonio María, opinó Marco Fidel Chaves: *"Era hombre sencillo, asequible, que venía de Europa con un prestigio que se lo debía a su enorme talento musical y a esa paciente modestia de los grandes maestros. Pero tampoco podía, por sí solo y de la noche a la mañana, operar milagros. Y las clases sociales populares, que lo admiraban con respeto, no se atrevían a estudiar en su conservatorio ni, mucho menos, asistir a los conciertos de la "Sala Beethoven. Es por ello que el Instituto Popular de Cultura fue una respuesta a ese anhelo de las clases menos favorecidas para optar por los caminos del arte".*

Cali era, a mediados de los 40, en el concepto del arquitecto e intelectual Manolo Lago, una ciudad más pequeña, pero más culta. Al hotel Alférez Real habían llegado ya poetas de la talla de Baltasar Miró, León Felipe, Pablo Neruda. En los 60, vendría el poeta Jorge Luis Borges.

En los albores de este patrimonio, el Instituto Popular de Cultural, estuvo como testigo el poeta y filósofo Marco Fidel Chávez, profesor de Historia del Arte. Porque conoció al primer rector, Gabriel Concha Manrique, acopió esta impresión: *"Tenía, en verdad, una mente clara, de rara lucidez política. Me refiero a la política en su sentido aristotélico como esa disciplina superior que hace desaparecer el espíritu individualista, ordinariamente mezquino, y amplia nuestras potencias interiores al hacernos entrar en la corriente poderosa de la conciencia colectiva, porque es ahí, en la multiplicidad de la vida social, donde los seres humanos se vuelven historia. Y la historia es única y trascendente…"*

El Instituto Popular de Cultura ha perseverado en la formación de artistas que hoy dan lustre a Colombia. Sólo su nómina de pintores bastaría para dar una representación de lo que es el arte pictórico entre nosotros, y a través de diferentes momentos de la historia. Pero, el teatro, la música y más recientemente la Escuela Infantil y Juvenil, muestran sus frutos. El hecho de ser una institución donde la educación es subsidiada, donde es posible acceder a los espacios del arte, desde una vocación y una pasión, sin que se interponga en ese propósito la carencia económica, también convierte al IPC en patrimonio de la comunidad.

Así, estos 70 años convierten al Instituto Popular de Cultura en un patrimonio natural de los vallecaucanos, con proyección nacional. Este concepto nace de la apropiación que ha hecho la comunidad de cada una de las escuelas del IPC, hasta conformar con ellas una gran familia artística que se disemina hoy por la región, Colombia y el exterior.

A la presencia en la institución de maestros como Enrique Buenaventura, Mario Gordillo, Juan Fernando Polo, Lorenzo Miranda, Delia Zapata Olivella, Marco Fidel Chávez, Yolanda Azuero de Bolívar, Luis Carlos Espinosa, Octavio Marulanda, Rafael Arboleda, puede mencionarse una lista bastante honrosa de ipeceanos ilustres, en la que figuran los pintores Edgar Álvarez, Walter Orlando Tello, Jorge Montealegre, César Santafé, Hugo Candelario González, Ernesto Buzzi, José Jesús Kratz, entre tantos otros.

El IPC responde explícitamente a las denominaciones de cultura popular más aceptadas en el mundo; como compendio de manifestaciones artísticas y folclóricas que emanan directamente del pueblo, arraigadas en las tradiciones, transmitidas de generación en generación, muchas veces por vía oral y a través de los siglos. El Instituto Popular de Cultura es un lugar definido donde dichas expresiones encuentran un nicho, un faro con efecto multiplicador o,



Archivo Fotográfico Centro de Investigaciones - IPC

Hace 30 años la directora del IPC -a la izquierda- Margarita Trejos de Meza, hace entrega de un reconocimiento a la profesora Yolanda Azuero de Bolivar por sus años de pedagogía al frente de la Escuela de Danzas de la institución.

lo que el escritor portugués José Saramago llamaría un "templo". Este concepto es bien diferente de la denominada "cultura de masas", la cual está expuesta a la industria cultural, a lo que se produce a gran escala y requiere el apoyo de la publicidad y el mercadeo para impactar en segmentos definidos de la población. A diferencia de la cultura popular, dichas expresiones masivas suelen ser pasajeras. La cultura popular viene a ser, lo que en un ordenador es el disco duro, la memoria que tiene características de inalterabilidad y llega a ser un perfil de identidad.

De acuerdo con Mijaíl Bajtín, siempre lo popular aparece como una reacción a la "cultura oficial"; un modelo de educación como el del Instituto Popular de Cultura, viene a ser entonces una forma de resistencia frente a las tentativas de alineación a través de formas ficticias y superficiales del arte.

LA UNIVERSIDAD DE LA CULTURA POPULAR

De acuerdo al Plan Estratégico Institucional 2014-2018, la rectora María del Pilar Meza Díaz expresa: "Dentro de las tareas que desarrollamos hoy en el Instituto Popular de Cultura, nuestra mayor atención está enfocada en el trabajo con miras a transformarnos en una entidad de educación superior, para el fortalecimiento de las artes populares y tradicionales, en concordancia con este Plan. El Instituto es hoy una entidad de Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano, que ofrece programas en las diferentes modalidades de las artes populares y tradicionales. No obstante, considero que su mayor grandeza está en los 70 años que cumple en este diciembre, un tiempo consolidado en la promoción, difusión y conservación del patrimonio cultural tangible e intangible, no solo de nuestra región sino de Colombia. Desde la música, la danza, el teatro, las artes plásticas, queremos continuar con el legado, para ser por fin el Instituto Popular de Cultura, Escuela Superior para las Artes Populares y Tradicionales".

El IPC realizó un Estudio de Demanda Social y elaboró los Documentos de Registro Calificado para tener acceso al SACES, Sistema de Aseguramiento de Calidad en Educación Superior. Según el Acuerdo 0313 del 2011, la institución podrá ofrecer programas de educación superior, una vez cumplidos y aceptados los protocolos que exige el gobierno nacional.

Ello vendría a fortalecer los procesos formativos, permitiría acceso a los recursos de la municipalidad, al sistema general de participaciones en el sector cultural y educativo, y a los recursos de la Estampilla Procultura.

"Nos mantenemos firmes en ese sueño de ser la única Escuela Superior para las Artes Populares y Tradicionales que exista en el país, la que marca diferencia con otras entidades de formación artística, todo un patrimonio para nuestra juventud", expresa.

En 2014 el Grupo Representativo de Danzas fue invitado por las embajadas colombianas ante la OEA y Washington, para celebrar el Día de la Independencia. Asistió igualmente al Festival de Peñalolén, en Santiago de Chile.

Uno de los grandes maestros de la historia del IPC, es sin duda el poeta Marco Fidel Chávez, a quien la institución homenajeó hace dos años con la publicación de sus obras completas, bajo el título "Batalla con la luz y otros poemas". La portada del libro fue preciosamente ilustrada con la obra "Eva atómica" de Ofelia Ocampo, su esposa. Chávez fue profesor de Historia del Arte en el Instituto, y acompañó a dos premios Nobel en su visita a Cali: Pablo Neruda y Camilo José Cela.

El poeta suma ya más de 90 años, y exhibe una envidiable lucidez. Puede recordar perfectamente cada uno de los hitos culturales de la ciudad. Nació en Puerto Tejada, el 15 de agosto de 1926. Sin duda es una de las voces más vibrantes de la poesía colombiana. Llegó a Cali desde muy niño y estudió en el Colegio San Luis Gonzaga. Se hizo abogado en la Universidad Externado de Colombia, en Bogotá. Es considerado uno de los últimos poetas románticos de los años 20.



El 27 de diciembre de 1969, el gobierno local hizo homenaje al IPC. De izquierda a derecha, Helena Benítez de Zapata, Jefe de Relaciones Públicas del municipio; Magola Guerra, Secretaria Privada; Mario Fajardo, Tesorero; Marino Rengifo Salcedo, Alcalde de Cali; Leonor Salazar de Quintero, Directora del IPC y Reinaldo Carvajal, Jefe de Relaciones Laborales.

Archivo Fotográfico Centro de Investigaciones - IPC

Profesor universitario, periodista e historiador, es aún disciplinado lector de las obras de Hegel, Nietzche y Martin Heidegger. Fue profesor de la Santiago de Cali, la Libre y La Salle. En septiembre de 1966 la Universidad Santiago de Cali le confirió título Honoris Causa, Magister en Criminología, Ciencias Penales y Penitenciarias.

Fue columnista del Diario del Pacífico, Última Hora y El País. En los años 60 hizo parte de la notable tertulia del Café Colombia en Cali.

LA HUELLA DE YOLANDA AZUERO

En lo que respecta a Yolanda Azuero de Bolívar, fue una defensora a ultranza del folclor nacional. Acompañó con su sabiduría una época gloriosa de la danza en el Instituto Popular de Cultura. Las generaciones de hoy la recuerdan con gratitud. Su nombre está inscrito en los Yolos de Oro, el trofeo para los mejores, que se ofrenda cada año con motivo del certamen institucional "IPC Danza con Colombia". Este trofeo une los nombres de Yolanda y Lorenzo Miranda.

"No podemos conocer a Colombia, si desconocemos su folclor, nuestra identidad; ahí está la clave para entender a Colombia", repetía ella, maestra inolvidable desde el año de 1955 cuando logró conformar un grupo representativo histórico, conocido en el país y el exterior.

Junto a Lorenzo Miranda, recogió el legado de la danza andina y de las costas colombianas, para consolidar un cuerpo de baile del cual emergieron, a su vez, reconocidos maestros. Lorenzo vino desde Cartagena y se enamoró de Cali. Traía en su acervo el tesoro musical y dancístico de San Basilio de Palenque.

En sus inicios, la Escuela de Danza del IPC contó con la maestría de la reconocida folclorólogа nacional, Delia Zapata Olivella. Ella, trajo hasta el Valle del Cauca, el patrimonio vivo de las danzas Caribes, incluido el bullerengue, y acompañó los procesos de investigación que se iniciaron en la costa del Pacífico para identificar los ritmos y las danzas propias de esta región.

"Empecé con una guabina chiquinquireña", recordaba Yolanda, al tiempo que reconocía, en esos inicios, desconocimiento acerca de la manera ortodoxa como debía representarse esta danza en una tarima. "Luego, aprendí, pusimos ahí la custodia, y poco a poco le dimos autenticidad a ese baile, pues al comienzo lo hacía a mi manera". Después de esta guabina, recordaba ella, pusieron en escena "Brisas del Pamplonita". Estaba convencida, como lo afirmó para un documental que recogió su experiencia en el folclor nacional, que "la gente ama la danza; tenemos un folclor inmensamente rico, pero no lo valoramos. Creo que debemos impulsar más lo nuestro, estos tesoros que tenemos aquí en la danza del Valle del Cauca, en la Costa del Pacífico. ¿Cómo defender nuestra tierra si desconocemos su riqueza folclórica? Al folclor lo han olvidado y en parte es culpa nuestra, porque no los sabemos proyectar", afirmaba.

Esa primera y fundamental inspiración es la que permitió avanzar con gran calidad interpretativa en la Escuela de Danzas. El IPC fue invitado a la inauguración de la Feria ARCO de Madrid entre el 25 de febrero y el 1 de marzo de 2015, donde fue aplaudido su Grupo Representativo, "Colombia Folclórica", con el espectáculo "Mano e´Currulao". Una ovación que se repitió en Valparaíso, Maipú, Macul, San Francisco de Mostazal, Quilicura y La Reina, en Chile, y en México, en las provincias de Hidalgo, Tlaxcala, Veracruz y Aguascalientes.

En la misión de la Escuela de Danza, está el propósito de *"formar hombres y mujeres que aporten al desarrollo, preservación, promoción y difusión de la danza folclórica colombiana, como producto de una formación integral basada en el quehacer formativo, creativo e interpretativo para la divulgación y proyección permanente"*. Uno de sus objetivos primordiales es el de fortalecer de manera permanente los procesos de

formación y cualificación en el estudio de la danza folclórica colombiana.

Anualmente la institución promueve un foro de discusión, para el cual invita a destacados maestros y académicos del escenario nacional. Este certamen tiene el título de "Encuentro IPC y las Culturas Populares", y en él ha sido posible conocer el génesis de eventos tan importantes como el Carnaval de Barranquilla o el Festival del Diablo en Riosucio, Caldas, entre otras manifestaciones.

CON LOS NIÑOS Y JÓVENES

La Escuela Infantil y Juvenil cumple un papel fundamental en la formación artística de quienes conforman hoy un semillero. A través de la música, el teatro, la pintura, ellos complementan en el IPC su formación escolar.

Esta instrucción viene desde los años 60, un tiempo en que maestros del IPC y estudiantes acudían voluntariamente a los barrios de Cali para realizar trabajo cultural.

El mes de diciembre fue siempre importante para esa actividad de taller, pues en las comunidades se formaban comparsas infantiles, niños que desfilaban junto a los tradicionales Cabezones, personajes típicos de la ciudad, en la exhibición carnestoléndica de Cali Viejo.

Durante la rectoría de Ángela María Castillo, y a través de la conformación de un grupo musical en el barrio El Porvenir, con vecinos aledaños a la Escuela de Teatro y de Artes Plásticas, se decidió convertir los talleres artístico musicales en una propuesta más firme de beneficio comunitario. El objetivo inicial era rescatar las rondas y los juegos tradicionales entre los chicos.

Hoy, sus programas de música y pintura, fundamentalmente, son muy apreciados por los padres de familia.

En el proceso de formación musical, ha sido un bastión el maestro Edgar Gallego, con más de 30 años de experiencia como docente. Es el director de la orquesta representativa del IPC, la misma que presentó en julio de 2015 su CD "Baila Colombia", como un homenaje a la música del país. Se autodefine como "un campesino de la vereda de Palominos". En la producción editada por el IPC, dio a conocer 16 temas alusivos a las costas Atlántica y Pacífica, zona andina y los Llanos.

> "De acuerdo al Plan Estratégico Institucional 2014-2018, nuestra mayor atención está enfocada en transformarnos en una entidad de educación superior".

Edgar Gallego nació en Sevilla, Valle, hace 71 años. Su presencia en el Instituto ha sido de la mayor importancia para la formación de varias generaciones de jóvenes músicos que en muchas ocasiones han emprendido el camino hacia otras naciones. Otros, permanecen en el país, con sus propios grupos.

Gallego rescata el orgullo de ser de origen campesino: "Nací en la vereda de Palominos, en Sevilla. Soy campesino, y llegué a Cali en 1962. Estuve estudiando dos años de Ingeniería Química en la Universidad del Valle, y luego regresé a Sevilla donde empecé a trabajar en la docencia, en la asignatura de Matemáticas. Siempre tuve el bichito de la música por dentro; creo que heredé este arte de mi abuelo Emilio y de mi padre Antonio. El abuelo tocó flauta en bandas; mi papá tocaba bandola. Fuimos diez hermanos; me bautizaron Edgar, para reemplazar a uno de ellos que falleció y llevaba el mismo nombre. Era el tercero de mis hermanos; siempre me llamó la atención el piano, pero nunca lo pude estudiar. Empecé tocando tiple, y luego un poco de guitarra, en un grupo que tuve en Sevilla llamado *Los Blue Stars*. Tocábamos porros, cumbias, currulaos, boleros, pasodobles. Lo fundamos en el año 66 y ahí estuve hasta el 71 cuando vine a estudiar en la Universidad del Valle", manifiesta. Empezó en ese año a estudiar música, con el Maestro belga León J. Simmar, quien había recibido el Gran Premio de Roma en Música, un galardón que equivale, en esta área, al Premio Nobel de Literatura.

EN EL ESPÍRITU DE LA DANZA

Uno de los maestros más antiguos del IPC es Jesús Adolfo Pipicano, dedicados desde hace más de 30 años a la pedagogía en Historia de la Danza e Investigación Folclórica. Le interesa saber qué había en Colombia "antes del bambuco".

Especializado en Historia de la Danza, piensa que la plástica le sirvió muchísimo en su formación, desde la Teoría del Color. "En un grupo de danzas, dentro del vestuario, es importante saber no solamente el tipo de telas a utilizar, sino los colores. Me interesa mucho el diseño de un vestuario para danza y teatro. Y claro, la prehistoria de la danza folclórica", expresa.

Cuando el Instituto Popular de Cultura cumplió 50 años, realizó el montaje que tituló "Ancestros". Con respecto a la escuela hoy, dice: "Veo en la base a Yolanda Azuero y a Lorenzo Miranda, los pedestales. Reconozco también a Delia Zapata Olivella, y cómo no recordar también a Octavio Marulanda, Aura Alviz, Vicenta Mahecha. Las danzas de la región andina siempre me encantaron. Anteriormente la escuela estaba dividida; danzas de la costa y danzas del interior".

En 2015 se dio el fallecimiento de uno de los maestros más queridos del IPC: José Jesús Krasthz, quien estuvo vinculado por 28 años a la institución, y según su propia consideración estética, quería "llevar la plástica al yoga, pues la creatividad está siempre en el cuarto nivel astral".

De padres colombianos, heredó de sus abuelos alemanes un sentido de organización, disciplina y orden, que lo acompañó durante toda su vida artística. 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. Aunque se le reconoce más como docente en la Escuela de Artes Plásticas, es un pintor de rasgos muy particulares en su expresión. Ya en el área teórica o práctica, mani-

fiesta que trabaja "en la interpretación de los problemas del hombre en el mundo contemporáneo. Enfoco este asunto como una metáfora…"

Para Gabriel Francisco Cataño Nieva, profesor de la Escuela de Teatro, "lo interesante del proceso de cambio en nuestra escuela de teatro, es que nos encontramos descubriendo que lo popular siempre ha sido espectacular; negar esta manifestación en el producto ético y estético del hecho teatral de la escuela, denominado 'Ejercicio Teatral' es parte del proceso de ajuste que debemos tener al querer encontrar nuestra propia impronta, nuestro propio sello. Además para que una cosa sea verdad debe haber alguien que lo niegue, es una confirmación del hecho comunicativo, científico. Los datos objetivos son como sigue: adoptar el método de la Creación Colectiva no es un nombre; es una filosofía de la producción escénica que comporta el proceso creativo de una obra de teatro desde la selección del tema, la asociación del acontecimiento con la vida real, el orden dramatúrgico como vehículo comunicativo y la puesta en escena aplicando los principios de composición que han de culminar en la escritura del texto del espectáculo".

Reconoce que "desde hace más de doscientos años aprendimos, repetimos, lo que nos dijeron quienes han detentado el pensamiento dominante; 'el teatro se hace a partir de un texto escrito'; texto originado en la dramática, y que junto a la lírica y a la épica son géneros mayores de la literatura…"

La Escuela Infantil y Juvenil de Artes Integradas se articula con la visión de la Escuela de Música del IPC en lo referente a su propuesta pedagógica-musical que tiene como objetivo "*profesionalizar desde el sentido social, el estudio de la música popular a partir del desarrollo de las bases y estructuras propias de nuestras músicas regionales, tradicionales y populares, y con ineludibles referentes que se nuclean en las músicas populares caribe-iberoamericanas, como en todo el trayecto y acumulado de las músicas universales euro-occidentales. Creemos que la enseñanza de la música popular en nuestro país se encuentra en deuda con la riqueza y el talento innato de nuestros músicos, quienes actualmente deben desenvolverse en un ámbito cada vez más exigente, tanto en el campo laboral educativo, como del de lo artístico-cultural musical. En respuesta a esa exigencia capacitamos a nuestros estudiantes de manera integral con programas acordes a dichas necesidades*".

VALIOSOS RECONOCIMIENTOS

El Instituto recibió homenaje en este año, no sólo de parte de la Alcaldía de Cali, por sus 70 años, en la inauguración del Festival Petronio Álvarez de Música Folclóricas, sino en la tarima del Festival Mono Núñez de Ginebra. La rectora María del Pilar Meza Díaz recibió estos reconocimientos en nombre de todas las escuelas que integran la entidad y que tanto lustre le han dado a Colombia. Pero, hace tres años, en 2014, el Mono Núñez también homenaje al IPC, en el nombre del Maestro Diego Estrada Montoya. En esa ocasión, el Cuarteto Quijotadas, Instrumental Andino Colombiano, conformado por docentes del Instituto Popular de Cultura , recibió el Premio en la Categoría Instrumental.

> El Instituto recibió homenaje no sólo de la Alcaldía de Cali, sino también del Concejo Municipal, la Asamblea Departamental y la Gobernación del Valle.

Diego Estrada Montoya nació en Buga, Valle del Cauca, el 10 de octubre de 1936; fue desde niño un apasionado amante de la bandola, contra la voluntad de su padre, don Lucas Plinio Estrada, quien temeroso de que se dedicara a la música en vez de seguir unos estudios académicos tradicionales le repetía una y otra vez: "o estudias o te lleva el diablo".

Cuando aún no había cumplido los 11 años, en 1947, inició sus estudios musicales con el profesor Miguel J. Barbosa, quien le dio clases de gramática musical y de bandola. Posteriormente cuando adelantaba sus estudios secundarios participo como clarinetista en la Banda Filarmónica del colegio académico de su ciudad natal. En el año de 1960 estudio instrumentación con el maestro Manuel A. Salazar y tres años más tarde realiza un curso de especialización de bandola con el maestro Efraín Orozco Morales, al que le dedica su pasillo "Bandolitis". Igualmente realizo estudios técnicos de guitarra con el profesor Hernán Moncada en el Instituto de Cultura Popular y de Trompeta con el profesor Juan Camizón en el Conservatorio "Antonio María Valencia" ambos en Cali.

Cuando Diego Estrada Montoya formó su primer grupo musical, don Lucas Plinio al ver que se iniciaba lo que él tanto temía, "el errabundaje y el desprestigio", le quitó la bandola y la hizo pedazos contra su cabeza. Diego Estrada entonces, si mayor dilación, "en un talego de papel echó dos pantalones y dos camisas, sin pensar en medias ni en calzoncillos" y se fue a Cartago para reunirse con otro bandolista joven, su buen amigo "Pacho Bandola".

En el Instituto Popular de Cultura de Cali, se le recuerda por ser uno de sus más insignes maestros.

Desde temprana edad recibió las influencias de quienes lo guiaron en sus comienzos, los maestros Miguel Salazar, Manuel Barbosa y Efraín Orozco. Realizó estudios de formación musical en el Conservatorio de Música Antonio María Valencia de Cali y pronto se integró a las propuestas que de la música andina colombiana se gestaban en la primera mitad del siglo XX, con los maestros Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Alberto Escamilla y Fulgencio García, entre otros.

En 1962, con los maestros Peregrino Galindo, ejecutor del tiple y Álvaro Romero, ejecutor de la guitarra, crearon el Trío Morales Pino, uno de los más importantes íconos de la música andina colombiana, con un largo número de trabajos que quedan en el acervo de la discografía nacional.



Archivo Fotográfico Centro de Investigaciones - IPC

El maestro Lorenzo Miranda -a la derecha- trajo hasta Cali buena parte del acervo musical de su natal San Basilio de Palenque. En esta gráfica, captada en 1984, en San Andrés Islas, departe con Mariela Mena, una de las bailarinas pioneras de la danza del Pacífico en Cali.

LA CULTURA DEL AGUA

De la mano de los programas institucionales de la Alcaldía de Cali y de Vallecaucana de Aguas, el IPC apoya el uso racional del agua y el mejoramiento cultural de quince instituciones educativas en siete comunas de Cali.

El programa "Cultura del Agua, Agua Viva Soy, Arte, Juego y Educación", estuvo dirigido a seis instituciones educativas y líderes comunitarios de la zona oriental de Cali y la Comuna 18, con la participación de profesionales y técnicos del sector de Agua Potable y Saneamiento Básico de las Empresas Municipales de Cali, Emcali y de Vallecaucana de Aguas S.A. ESP.

Esta campaña tiene como propósito concientizar a la población para el uso racional del agua. La situación de mal uso del agua en la actualidad se observa en las calles caleñas bajo el amparo de la indiferencia y los malos hábitos de comportamiento ciudadano, siendo esto una necesidad imperiosa de cambio, en donde los ciudadanos son el fundamento para generar acciones diferenciadoras que irradien el resto de la sociedad e influyan de manera progresiva en la percepción de la sociedad sobre el recurso agua y los recursos naturales asociados como los bosques, el suelo, el aire, la fauna y la flora.

Existe la necesidad de abrir y posibilitar espacios donde el ejercicio de la creatividad desde el campo de las artes se proyecte de manera activa y participativa hacia la ciudad, haciendo del acto creativo mismo un potenciador de la identidad y la individualidad, para volver, en última instancia, a experiencias colectivas que reflejen y señalen las posibilidades de transformación y participación en las dinámicas habituales de consumo y la relación con los recursos naturales y el ambiente.

El Instituto Popular de Cultura aporta al desarrollo de la cultura artística y formación en los sectores populares, el fortalecimiento de espacios de encuentro de diferentes manifestaciones culturales desde el reconocimiento, la articulación social y visibilización de las experiencias de organización y participación ciudadana. Desde esta perspectiva institucional se implementó el proyecto "Cultura del Agua, Agua Viva Soy: Arte, Juego y Educación", como un espacio de participación y potenciación de los procesos artístico-culturales y ambientales que nacen de las comunidades; reconociendo manifestaciones y expresiones artísticas propias, el cual aporta a los lineamientos de bienestar, equidad y entorno amable, que tuvo sus inicios con el Plan de Desarrollo Municipal 2012-2015 "CaliDA una ciudad para todos".

JORNADAS ESCOLARES COMPLEMENTARIAS

El IPC se unió a las Jornadas Escolares Complementarias de la Alcaldía de Santiago de Cali, dirigidas a los estudiantes de los grados siete, ocho y nueve de quince instituciones educativas ubicadas en los llamados TIOS, Territorios de Inclusión y Oportunidades, en las comunas 1, 4, 13, 14, 15, 16 y 19. El IPC emplea para ellos las estrategias pedagógicas integradas de las artes escénicas, desde el juego, el arte y la educción, para el fortalecimiento de la convivencia ciudadana.

Este programa busca sensibilizar a los jóvenes en los procesos de formación artística y cultural, para potenciar sus talentos, interiorizar sus valores y alcanzar un desarrollo armónico integral.

Así, desde la música, el teatro, las artes plásticas y la formación a niños y adolescentes, con una fuerte presencia en la comunidad, el Instituto Popular de Cultura arriba a una edad que hoy podemos llamar venerable, por lo que compromete, en su experiencia, sabiduría, madurez, y un prestigio en alza no sólo en Colombia sino en el exterior, como lo certifica Alejandro Camacho, Vicepresidente de CIOFF, la entidad encargada de organizar festivales folclóricos por el mundo.



Un día histórico en el Bulevar del Río

La felicidad de cumplir

El Senado de la República de Colombia, la Cámara de Representantes, el Departamento del Valle del Cauca, *la Asamblea Departamental, el Concejo Municipal de Santiago de Cali, hicieron homenaje al Instituto Popular de Cultura el pasado 1 de diciembre, en una gran fiesta cultural. Setenta razones para estar felices.*

Por *Miguel Rosales*
Coordinador de Comunicaciones IPC



En un momento histórico, la Orquesta Representativa del IPC, dirigida por el Maestro Edgar Gallego -a la derecha-, realizó ensamble con el Grupo Bandola de Sevilla, en la fiesta conmemorativa de los 70 años.

70 años

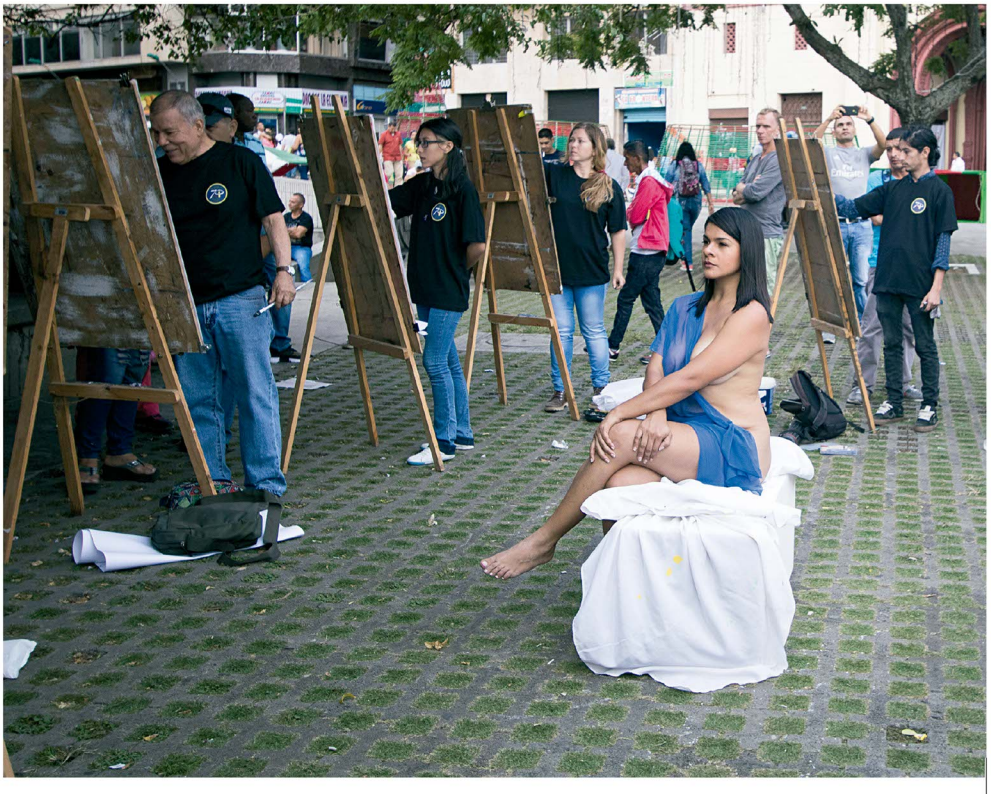
La celebración de los 70 años del IPC en el Bulevar del Río, el pasado viernes 1 de diciembre, se constituyó en un éxito sin precedentes, el mismo que pudo darnos una insignia que durará mucho tiempo y hace parte ya de nuestro temperamento: estar felices. Cómo no estarlo si todo salió a pedir de boca; todo fue un éxito, la gente, el clima, la organización, las presentaciones. Así vivimos nuestro cumpleaños: a lo grande, y cómo no hacerlo si durante setenta años la institución le ha entregado lo mejor de ella a la ciudad; el talento que se ve en cada una de sus presentaciones, procesos, jornadas académicas y culturales entre otras, son el reflejo de un trabajo en equipo; uno liderado por una mujer que lleva la pasión por el arte en la sangre,



Condecoran al Instituto Popular de Cultura, (arriba de izquierda a derecha), Tania Fernández Sánchez, Presidente del Concejo Municipal de Santiago de Cali; Oscar Javier Ortiz Cuellar, Concejal de la ciudad; (abajo de izquierda a derecha) Catalina Rebolledo, Directora Técnica de la Secretaría de Cultura del Valle del Cauca y Snehider Rivas Ayala, Presidente de la Asamblea Departamental.

sin importar cuantos contratiempos puedan aparecer, ella siempre vio en esta celebración la manera de mostrar lo más grande de la institución. Así fue como lo concibió María del Pilar Meza Díaz, directora del Instituto Popular de Cultura, quien junto a su equipo de trabajo soñó con regalarle un día de no olvidar a la ciudad que vio nacer a una institución que de la mano con el apoyo oportuno, seguirá construyendo su propia historia.

El Bulevar del Río Cali fue el escenario donde junto a propios y foráneos, cantamos el cumpleaños feliz al IPC, en una sola voz; momento en el que las escuelas de Artes Plásticas, Teatro, Música, Danza y la Infantil y Juvenil de Artes Integradas, se fusionaron, con el fin de mostrar a través de sus grupos representativos por qué el IPC es grande.





La Escuela Infantil y Juvenil se unió a la fiesta con un cuerpo de baile que despertó nutridos aplausos.

"El Bulevar del Río Cali fue el escenario donde junto a propios y foráneos, cantamos el cumpleaños feliz al IPC, en una sola voz".



Carolina Rubio fue la modelo para el *performance* de la Escuela de Artes Plásticas, "Caballete a la Urbe", junto al río.



El Instituto Popular de Cultura en su permanente exploración de los ritmos del mundo, tiene un ensamble de latin jazz, dirigido por Ary Álvarez. Puso la nota ecléctica.

La encargada de abrir la fiesta fue la comparsa Hijos del Cóndor, la cual nació en el Instituto Popular de Cultura hace nueve años, como una propuesta que reúne las cuatro escuelas de la institución. Mientras los muñecones con vida propia danzaban junto a los asistentes, la escuela de Artes Plásticas hacía lo suyo, mostraba cómo sus estudiantes a través de trazos pueden graficar sueños, ideas, personas; la historia apenas comenzaba; las escuelas en tarima empezaban a tener su participación, la estudiantina, la orquestas de guitarra, latin jazz, el grupo de marimba y Litorales, poco a poco envolvieron al público en un mundo de fantasía, con una exhibición artística y musical que mostró la cepa ipeceana.



Las voces del coro dirigido por Dita Martina se elevaron para celebrar.

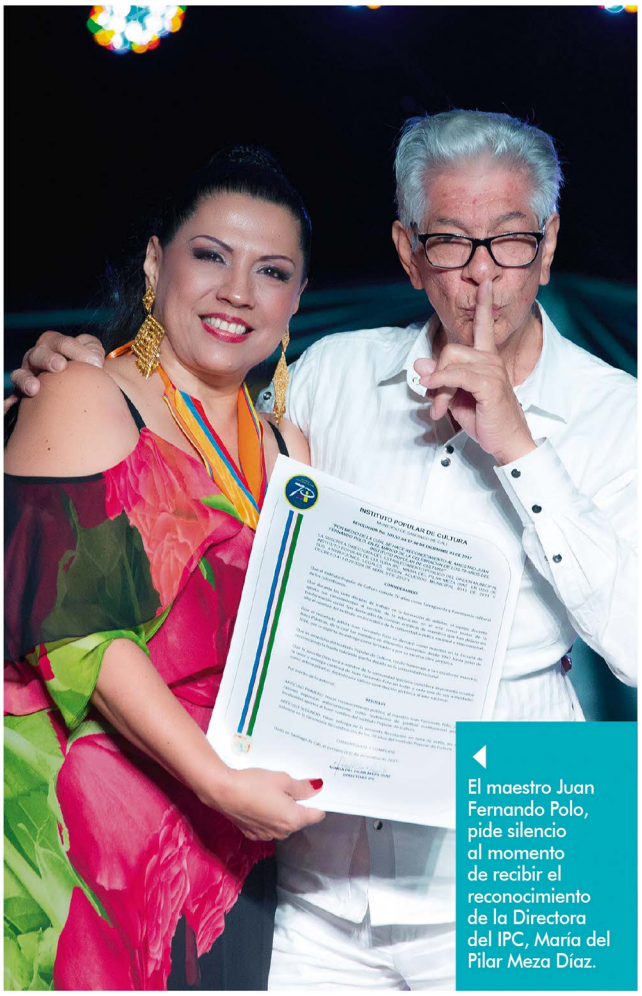
Mientras pasaban las horas la celebración tomaba más fuerza; una presentación de ritmos propios pero de talla internacional, asomaba; ¡una Mano e´ Currulao hizo presencia! Su calidad y despliegue escénico le ha permitido aplausos en varios países, como representante de lo mejor de nuestro folclor. Este espectáculo es el encargado de dar apertura y cierre, desde 2011, a uno de los festivales más importantes de Latinoamérica, el Petronio Álvarez. Fue el momento para escuchar los acordes de La Chirimía, la cual nació en este 2017 como iniciativa



El Conjunto de Marimba trajo su nota líquida desde el litoral profundo, en una armonía dirigida por el maestro Héctor Sánchez, autor de "La Ruta de la Marimba".



La Orquesta de Guitarras en su armonía vernácula. El grupo está dirigido por Nelson Andrés Mera Idárraga.



El maestro Juan Fernando Polo, pide silencio al momento de recibir el reconocimiento de la Directora del IPC, María del Pilar Meza Díaz.



La Estudiantina del IPC trae en sus cuerdas algo de lo mejor de la cultura andina de Colombia.



El poeta Marco Fidel Chávez, memoria viva del Instituto Popular de Cultura.

de varios estudiantes, con el apoyo de egresados de la Escuela de Música. Su repertorio presenta una fusión de ritmos del litoral Pacífico, así como aires del norte del cauca.

CONDECORACIONES

Pasadas las horas llegó uno de los momentos más especiales; las condecoraciones y reconocimientos por este camino de difusión cultural popular en siete décadas. El Senado de la República de Colombia otorgó al IPC la Condecoración en el Grado de Caballero, No. 095 de 2017; la Cámara de Representantes hizo honor a la institución, con la Orden de la Democracia Simón Bolívar en grado de Cruz Comendador No. 152 de 2017. El Departamento del Valle del Cauca exaltó al Instituto Popular de Cultura con la Orden al Mérito Vallecaucano No. 010-24-1763, y la Asamblea del Valle del Cauca hizo el Reconocimiento Público No. 242,



Como una referedncia a los viejos trovadores, Mauricio Trujillo inició la jornada con un canuto de susurros, una llamada al juego, al ludismo.

por "setenta años de invaluable aporte a la educación". El Concejo Municipal otorgó al IPC la Medalla Santiago de Cali en el Grado de Cruz de Oro, bajo Resolución No. 21.2.22-626-2017. Ello confirmó con creces que la institución ha hecho las cosas bien en toda su historia.

Por su parte y con una voz que reflejó el orgullo que sintió en aquel momento, la Directora María del Pilar Meza Díaz, agradeció a todos y cada uno de los estudiantes, docentes, maestros y egresados, padres de familia, equipo de trabajo, y sobre todo a Dios por los reconocimientos obtenidos, pues este es el pago a un trabajo responsable, meritorio, de historia, y de un futuro a construir. Por ello, el mismo escenario fue el espacio para que la institución reconociera el compromiso y dedicación de muchos maestros que han dejado un legado a través su labor, el mejor camino para continuar salvaguardando el arte popular y tradicional de los colombianos.

El Instituto Popular de Cultura celebró sus cumpleaños a lo grande; la agenda cultural fue pensada para mostrar lo mejor de sus escuelas, y como tal cerró con broche de oro junto al invitado especial: el Grupo Bandola de Sevilla, Valle, el cual hizo ensamble con la orquesta representativa de la institución, en una gala de bellísimas canciones. Otro motivo para enamorarse del IPC y para sentir felicidad en la fiesta de sus Setenta Años.



Wilkin Rojas dirige la comparsa Los Hijos del Cóndor, la cual pone una nota festiva y carnestoléndica, como otro sello del IPC.





El Grupo Representativo de Danzas está dirigido hoy por la maestra Aura Hurtado, garantía de tradición.



"Algo grave va a pasar en este pueblo" fue el montaje de Karol Tatiana Cardona con los estudiantes de cuarto semestre de la Escuela de Teatro, en los 70 años IPC.



El Grupo Litorales del IPC dirigido por Walter Perlaza, hizo una destacada actuación en el Bulevar del Río.

El Conversatorio Educativo

“70 años fortaleciendo las artes populares y tradicionales”



El miércoles 29 de noviembre de 2017, en el marco de la Semana Ipociana que celebró los 70 años de creación del Instituto Popular de Cultura, *se llevó a cabo el Conversatorio educativo “70 años fortaleciendo las artes populares y tradicionales en el marco de la educación pública”. El conversatorio, realizado en el Hemiciclo del Concejo Municipal de Cali, contó con la presencia del Doctor Adolfo León Atehortúa Cruz, rector de la Universidad Pedagógica Nacional y expresidente de la Asociación Colombiana de Universidades, ASCUN.*

***Por** Gyna Aguilar Martin*
Coordinadora Académica IPC

Licenciado en Historia de la Universidad del Valle, Magister en Historia de la Universidad Nacional de Colombia y Doctor en Sociología de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de Paris, Adolfo León Atehortúa Cruz fue el invitado especial a este evento que tuvo como asistentes a docentes, estudiantes, egresados y comunidad en general interesada en el fortalecimiento de la formación en artes dentro de la educación pública.

El Doctor Atehortúa atendió a la invitación del Instituto, con el objetivo de hacer una reflexión pedagógica respecto del valor e importancia de las artes en la construcción social de país.

Con el ánimo de mantener el espíritu del espacio desarrollado, parafrasearemos aquí las intervenciones de la mesa principal y los asistentes durante el conversatorio.

Se dio inicio con la intervención de la directora María del Pilar Meza Díaz, Licenciada en Literatura, con estudios de Maestría en Administración Educacional y en Lingüística y Español, cursados todos en la Universidad del Valle; egresada además de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura. Ella acompaña los procesos institucionales desde 2012.

En dicho momento, se presentó al auditorio el proceso adelantado por el Instituto para convertirse en una Institución de Educación Superior (IES) presentado ante el Ministerio de Educación Nacional (MEN); el cual inició en el año 2014 partiendo de las necesidades de formación artística de la región y teniendo en cuenta la experiencia de 67 años del Instituto (en su momento).

En palabras textuales de la Directora: "El IPC recibió la visita institucional de cinco pares académicos del Ministerio de Educación Nacional, durante los días 14, 15 y 16 de abril de 2016, convirtiéndose en un hecho de relevancia histórica, para una comunidad educativa y una ciudad que han soñado con ver convertida a la única institución pública del orden municipal dedicada a la formación artística y cultural, en una entidad de Educación Superior, que desarrolle procesos formativos e investigativos, en pro del arte y la cultura popular y tradicional, pero que además se encargue de propiciar los espacios críticos, reflexivos y transformadores, para el fortalecimiento de la convivencia pacífica y la cultura de paz"

Dicho proceso de conversión cuenta hoy con importantes avances como insumo para alcanzar el objetivo institucional, con los cuales se pretende realizar de nuevo la solicitud ante el MEN, esperando contar con el apoyo y cumplimiento por parte de la Alcaldía de Santiago de Cali de los compromisos adquiridos en el Plan de Desarrollo Municipal 2016-2019, "*Cali Progresa Contigo*", en el que el Instituto Popular de Cultura está incluido: Eje Cali social y diversa, Componente 1.4., Programa 1.4.4, Indicador: *"Fortalecimiento del proceso de transformación del IPC en Institución de Educación Superior, con 4 programas presentados al Ministerio"*; y así contar con los recursos necesarios para el sostenimiento del programa de Músicas Populares y Tradicionales de la Escuela de Música, con el cual se dará inicio a la transformación de la entidad en una Institución Universitaria.

En aras de comprender estos compromisos de manera más concreta, podemos decir que las observaciones hechas por el MEN se dividen en dos grandes grupos: las que corresponden a la Administración Central (de trámite externo y de fondo) y las que corresponden a la Administración Institucional del IPC (de trámite interno y de forma).

Las de trámite externo son:

Suscripción del convenio entre la Alcaldía de Santiago de Cali y el Instituto Popular de Cultura, en el cual se garanticen los recursos por cinco años para la implementación y funcionamiento del programa de edu-



Asistentes al Conversatorio Educativo en el Hemiciclo del Concejo Municipal de Cali.

cación superior en Músicas Populares y Tradicionales, incluida la planta de docentes y del personal de apoyo a la gestión académica.

Infraestructura física adecuada con las condiciones técnicas, dotación y recursos tecnológicos necesarios.

Las de trámite interno son:

Reglamentos, Manuales y Estatuto Orgánico, entre otros, los cuales están siendo revisados y ajustados con el apoyo de la Escuela Superior de Administración Pública (ESAP), con quien el IPC suscribió convenio de cooperación.

Lo anterior será el soporte de las fortalezas institucionales con la que ya contamos, y que fueron referenciadas por los Pares Académicos y la Sala de Trámites Institucionales de la Comisión Intersectorial de Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (CONACES) del MEN, durante el proceso de revisión del Estudio de Factibilidad, presentado por el IPC, entre las que se pueden destacar: (Ver gráfica 1).

Además, nuestra institución posee un Proyecto Educativo Institucional fortalecido, que se constituye como columna fundamental de este sueño y así lo señala el MEN: "*el IPC tiene muy claro cuál es su ADN académico y por tanto sabe para dónde va, porque a diferencia de muchas Instituciones de Educación Superior propuestas para creación (públicas y privadas) ante CONACES, ésta cuenta con un acervo histórico de más de seis décadas que ha sido consistente, coherente y exitoso.*"

No se puede entonces negar que el panorama institucional actual es positivo para realizar una nueva solicitud ante el Ministerio de Educación Nacional. Positivo por las fortalezas anteriormente mencionadas y por la seria convicción de la necesidad institucional de lograrlo. Positivo también por haber construido insumos y documentos con conciencia institucional y consistencia técnica. Positivo por aprender del resultado de la primera fase, proceso en el que la institución adquirió experiencia y subsanó varias observaciones.

En consecuencia, la nueva solicitud que se haga ante el MEN, deberá acoger las sugerencias de la Viceministra de Educación y para ello se requiere el desarrollo de tareas específicas:

1. Presentar nuevamente el estudio de factibilidad ante el MEN, con una propuesta de transformación del IPC, de manera escalonada, iniciando con un programa: Músicas Populares y Tradicionales.

2. Recibir por parte de la Secretaría de Educación Municipal el predio del antiguo Colegio Benjamín Herrera, adquirido por la Alcaldía de Santiago de Cali con recursos destinados para el IPC por el Consejo de Política Fiscal – CONFIS.

3. Obtener de la Administración Municipal los recursos necesarios para las adecuaciones físicas, técnicas y tecnológicas de dicho predio, que garanticen el óptimo funcionamiento operativo y pedagógico.

4. Destinar los recursos necesarios para la implementación de una planta de cargos docente y del personal de apoyo a la gestión académica.

GRÁFICA 1. FORTALEZAS DEL INSTITUTO POPULAR DE CULTURA.



Proteger el patrimonio cultural

Un frente común en pro de la defensa y protección de un patrimonio que cumplió setenta años, fue el llamado vehemente que hizo el rector de la Universidad Pedagógica de Colombia y Presidente de la Asociación Colombiana de Universidades, ASCUN, Adolfo Atehortúa a la comunidad caleña, especialmente a la Administración Central junto a los Honorables Concejales de Santiago de Cali, el pasado 29 de noviembre en el Hemiciclo del Concejo Municipal de Cali.

El escenario sirvió además para concientizar a los asistentes de la importancia y necesidad de preservar un patrimonio y modelo único de educación en el país, como es el Instituto Popular de Cultura, entidad educativa ahora septuagenaria, que ha demostrado siempre lo importante que es trabajar por el arte desde lo popular, tradicional y folclórico, como caminos de orientación y preservación de la identidad nacional.

Adolfo Atehortúa ofreció desde su conocimiento y autonomía como rector de la Universidad Pedagógica de Colombia, su experiencia en la lucha por la defensa de la educación pública, y su apoyo al IPC en el propósito de convertirse en una institución de educación superior. Reconoció que el Instituto Popular de Cultura no solo ha logrado preservar el arte popular y tradicional de los colombianos, sino que ha sido espacio formador de cientos de artistas que han dejado la impronta ipeciana a nivel nacional e internacional. Referente de construcción de espacios, los mismos que a través de nuestras tradiciones socio culturales cambian vidas.

Por su parte María del Pilar Meza Díaz, Directora del Instituto Popular de Cultura, celebró y reconoció lo importante que resulta no solo para la institución, sino para la ciudad, el apoyo del Dr. Atehortúa, quien además de sentirse maravillado con el modelo académico de la institución, se mostró complacido y comprometido en apoyar el camino hacia la educación superior de una entidad que como nunca necesita ser vista con la importancia, amor y respeto que merece.



Adolfo Atehortúa, rector de la Universidad Pedagógica de Colombia y Presidente de ASCUN, Asociación Colombiana de Universidades. Lo acompaña la Directora del IPC, María del Pilar Meza Díaz

Finalmente la directora María del Pilar Meza Díaz, manifestó que:

La comunidad ipeciana continuará esperando el apoyo de la Administración Central y de la comunidad caleña, en el entendido que la cultura atraviesa la vida de los seres humanos; como sujetos sociales, somos protagonistas de nuestra propia historia

El Instituto Popular de Cultura – IPC, durante 70 años, ha contribuido al desarrollo del arte y la cultura de Santiago de Cali. Su impronta ha marcado la vida de hombres y mujeres, que han dejado la huella ipeciana en el ámbito artístico y cultural local, nacional e internacional.

La responsabilidad frente a la permanencia del Instituto Popular de Cultura, invaluable por su historia, por su acervo cultural, por sus maestros y sus estudiantes, depende no sólo de la voluntad política sino también del convencimiento de que el arte y la cultura no son un gasto público sino una inversión social, indispensable para el desarrollo de los pueblos de una manera armónica y con identidad propia.

Luego de la amplia y necesaria presentación del proceso de conversión a IES por parte de la dirección del Instituto, se dio paso a la intervención del Doctor Adolfo León Atehortúa Cruz, la cual se puede analizar en tres puntos fundamentales.

LA REALIDAD ECONÓMICA

El primer punto, relacionado con la financiación actual de la educación superior en Colombia y la crisis de recursos por la que atraviesan las instituciones públicas del país. Crisis generada por una parte por un modelo que financia la demanda y que se instituye como privilegio para unos pocos y, por otra parte, crisis que necesita de un modelo que financie la oferta en virtud del derecho fundamental para todos, como lo es la educación, para ser superada.

Según Atehortúa, no se ha establecido una política de Estado que beneficie el acceso al derecho fundamental de educación para los jóvenes y adultos que, una vez salen de la educación media, requieren profesionalizarse para ser: sujetos críticos, reflexivos, transformadores del contexto en el que se insertan, con oportunidades laborales; sin llevar a cuestas una deuda de gran costo con una entidad bancaria, estatal o universitaria.

Es el programa del gobierno actual una opción que ofrece a los estratos más bajos el acceso a instituciones privadas de calidad. Sin embargo, hay que enfatizar en que la financiación actual no beneficia a las instituciones de educación pública. Lo anterior principalmente debido a que con la cifra anual (3 billones de pesos) que significa integrar a dicho programa sólo 40.000 estudiantes beneficiarios en instituciones privadas, podrían cubrirse 600.000 estudiantes en instituciones universitarias públicas, por su menor costo per cápita. Todo ello sin contar con los altos niveles de deserción del programa, que se traducen en deudas que adquieren los jóvenes y sus familias; pues el programa no ofrece becas, sino créditos condonables.

No existiría tal brecha económica si el programa fuera paralelo a

la cobertura anual necesaria para las instituciones públicas. La dificultad radica en que mientras se desarrolla el programa con las características ya mencionadas, a las universidades públicas les han recortado su presupuesto anual; viéndose seriamente afectadas para su funcionamiento.

Frente a ese primer punto se suma la preocupación por los elevados costos en las instituciones privadas que ha generado el programa, al no haber limitado los costos de las matriculas; las cuales han venido incrementando los precios de manera excesiva, afectando también a los estudiantes que no son beneficiarios del programa.

Todo lo anterior se puede evidenciar, entre otras dificultades, en los serios problemas de infraestructura que en este momento tienen las universidades oficiales; los cuales no se pueden resolver por la falta de recursos. El recorte de programas de bienestar estudiantil, afectando la calidad de vida y la permanencia de los estudiantes de bajos recursos en las instituciones públicas. La disminución de posibilidades para participar en experiencias de internacionalización para complementar la formación profesional. La brecha de inequidad crece de manera alarmante, condenando a los nuevos profesionales a endeudarse en grandes sumas para poder culminar los estudios de pregrado.

LAS ARTES EN EL SIGLO XXI

En el segundo punto Atehortúa hizo reflexiones acerca del reto que tienen las artes frente al mundo de hoy. En dicho sentido reflexionó respecto de cómo las artes posibilitan, desde sus particularidades en la música, la danza, el teatro y las plásticas, la formación de personas con gran capacidad sensitiva, perceptiva y creativa; con principios éticos, autónomos, de equidad y sensibilidad. Lo anterior enmarcado en una necesidad de generar la perspectiva humana en el mundo globalizado y tecnológico en el que nos encontramos hoy, en la que se puede intervenir en la construcción de *nuevas viejas* culturas. Lo popular, tradicional y folclórico, enlazado en acciones artísticas que trascienden fronteras y tienen mayor presencia en la cotidianidad haciendo uso de las diversas tecnologías, construyendo nuevas y variadas formas de comunicación.

Se refiere aquí a la formación de profesionales con capacidades participativas, reflexivas y críticas, que son conscientes de su papel en la construcción local y global de la cultura desde su saber y hacer en el campo pedagógico de las artes. Obliga ello a pensar en la formación de profesionales con perspectiva humana y no como simples ejércitos de trabajo. Profesionales que hacen del avance tecnológico un suceso que permita la construcción de realidades y proyectos a partir de lo popular, lo tradicional, del pasado en relación con el presente, de la afirmación de nuestros pueblos y de la identidad nacional.

LAS ARTES EN EL IPC

El tercer punto, estrechamente relacionado con el anterior, es el deber ser de la formación en artes para enfocar en ello lo que puede construir mejor el Instituto Popular de Cultura, dada su amplia trayectoria. Allí se ejemplificaron, basados en la experiencia de la Universidad Pedagógica Nacional respecto de la formación profesional en artes, las posibilidades y responsabilidades que tiene cada disciplina artística y programas que actualmente ofrece el Instituto.

LA MAGIA DE LO VISUAL

Las artes plásticas favorecen el desarrollo artístico y estético de las comunidades, sus historias, herencias e innovaciones, de cara al progreso de sujetos y sociedades. La formación en artes se pregunta por las relaciones y diferencias que se dan entre las artes plásticas y visuales, desde una necesaria discusión de orden histórico, académico y artístico. Una discusión que se amplía a las manifestaciones visuales y en las prácticas artísticas contemporáneas. Se ocupa de cómo lo visual emerge y se recrea desde variadas dinámicas e interacciones, constituyendo canales de comunicación, referentes y sistemas de relaciones entre sujetos, espacios y objetos.

EL INFLUJO DE LA MÚSICA

> El IPC como institución de educación superior es una empresa altamente loable, y una defensa de la educación superior oficial.

Por su parte, la música se sitúa en diálogo franco con las realidades emergentes en el complejo cambiante y panorama cultural del país, con el objetivo de aumentar el capital disponible para las transacciones simbólicas que el arte permite agenciar. Procura la formación de artistas humanos que planeen alternativas creativas a las demandas locales, regionales y nacionales. En ese sentido la apuesta formativa debe tener un diseño curricular que permita al estudiante penetrar con responsabilidad en el campo de la educación musical, entendiendo campo como espacio donde suceden interacciones humanas pensando la práctica relacionalmente. Dicha perspectiva permite entender el carácter político del trabajo educativo y artístico, así como la importancia de relacionarse en diversos niveles a través de la música con el Estado, la sociedad civil y el sistema educativo, la institución artística y las organizaciones sociales.

LAS POSIBILIDADES DEL CUERPO

De otro lado, el teatro debe construir un corpus teórico y epistemológico propio que defina horizontes de formación con modelos de alternancia, que asuma los procesos autónomos de creación de los estudiantes. Que se constituya en laboratorio de investigación creativa, en donde se forme una responsabilidad de formación integral en la que los estudiantes asuman la creación de un montaje para simular ante públicos diversos y externos.



Los estudiantes de las Escuelas de Música, Danza, Teatro y Artes Pláticas, esperan en un futuro próximo graduarse con un título profesional.

Asimismo, las danzas tienen en su haber la obligación de rescatar lo ancestral, la simbiosis de nuestras culturas. Somos un país mestizo, negro, blanco, indio, mulato, zambo… multicolor; que supo mezclar sus raíces con los ritmos y movimientos de los que –con o sin pretensión de ello– conquistaron esta tierra hace ya varios siglos, provenientes de otros continentes. Manifestaciones bailables como lógicas de liberación y de construcción como sociedad. La formación en danzas debe explorar esas riquezas.

DE FRENTE AL FUTURO

Por consiguiente, la propuesta de constituir al Instituto Popular de Cultura como una institución de educación superior que propenda por la formación profesional en artes populares y tradicionales es por todo lo anterior una empresa altamente loable, que se convierte además en una defensa concreta de lo público y de la educación superior oficial. Por ello, el doctor Atehortúa ofreció su apoyo incondicional para que la institución que dirige (Universidad Pedagógica Nacional) oriente al Instituto Popular de Cultura en lo que requiera dentro del proceso de transición. Describe aquí brevemente una experiencia de acompañamiento en instituciones educativas en El Salvador y Honduras, que lograron el mismo objetivo con el acompañamiento de la Universidad, en alianzas estratégicas y sinérgicas.

Como si fuera poco, Atehortúa plantea la posibilidad real de establecer un convenio interinstitucional con la Universidad Pedagógica Nacional, para la profesionalización de los estudiantes del IPC en los programas de Artes Visuales, Artes Escénicas y Música; pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes de la UPN.

Finalmente, el doctor Atehortúa invita a la comunidad Ipeciana a no desfallecer en su esfuerzo y no abandonar el camino recorrido, pues reconoce en la iniciativa un proyecto con posibilidades concretas de construcción y fortalecimiento de la educación pública superior en Colombia

Luego de las intervenciones de los dos invitados, se hicieron algunas preguntas por parte de los asistentes a través de formatos establecidos para tal fin. Las preguntas se seleccionaron teniendo en cuenta su relación y pertinencia con el tema del conversatorio –educación pública superior en artes–, entendiendo que en ocasiones el tiempo no es suficiente para tratar todas las dudas que un proceso de esta magnitud puede generar; razón por la cual la dirección viene adelantando circuitos de trabajo con los estudiantes de las diferentes escuelas de manera más personalizada. Se hizo hincapié en la necesidad urgente de que el municipio provea de recursos al Instituto desde su Plan de Desarrollo 2016-2019, *"Cali progresa contigo"*, haciendo sostenible esta iniciativa. También se enfatizó en que el propósito de la educación superior para el IPC es una intencionalidad pedagógica, pero también política; puesto que es allí donde se posibilita el fortalecimiento de las clases menos favorecidas encaminadas a la formación profesional en artes. Este propósito educativo se convierte entonces en una revolución y transformación –necesaria en nuestra región y el país-, y por ser esa su intensión debe ser apoyada noblemente por esas clases menos favorecidas, que encuentran en las artes la posibilidad de romper yugos y acceder a espacios siempre cerrados o limitados a unos pocos.

Definitivamente, pensar en el Instituto Popular de Cultura como una institución que forme profesionales en artes populares y tradicionales desde manifestaciones de las bellas artes como la música, plásticas, teatro y danzas, es un objetivo que debe perseguir la comunidad académica Ipeciana y la comunidad caleña en general; pues no solo es una necesidad, sino que se convierte en una posibilidad de transformación cultural, justo en una coyuntura nacional de reconstrucción de tejido social y de búsqueda permanente de la paz en nuestras comunidades.



Gyna Aguilar Martin, Coordinadora Académica del IPC

En la salvaguarda del **Proyecto Educativo Institucional**

Ama vivir en el campo y la cultura de Cali, su calor humano. *Se vinculó al IPC desde agosto pasado, y desde ya prepara académicamente la segunda presentación que hará la institución ante el Ministerio de en 2018, en busca del status de Educación Superior. Con raíces tumaqueñas, no extraña nada de su natal Bogotá.*

Viene de Bogotá pero ama el clima cálido de Cali, sus gentes, sus costumbres y el campo. Diariamente viaja entre la zona rural de la ciudad y el Instituto Popular de Cultura para desempeñar sus tareas de acuerdo a un cronograma de mucha disciplina que incluye ya un mes a mes del próximo 2018.

Es Gyna Aguilar Martin, la nueva Coordinadora Académica de la institución. Inició labores el pasado 15 agosto. Normalista superior de la Normal Nuestra Señora de la Paz de Bogotá. Licenciada en Sicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional, obtuvo un Master en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y ha estado vinculada al sector educativo durante 16 años, ocho de los cuales ha estado en el sector público.

Dice que llegar a Cali fue "un sueño de vida", el mismo que le permitió emprender un proyecto rural en los farallones de Cali. Trabajó con la Secretaría de Educación de Cali, con la institución Santa Fe. "Como el IPC abre convocatorias para docentes cada semestre, envié mi hoja de vida en 2016 y fui llamada en este 2017. Conozco bien el Instituto Popular de Cultura, el propósito y plan de cada uno de sus cargos; me llama poderosamente la atención que somos una institución pública, y tenemos un compromiso social muy importante".

Como en su casa todo tiene nombre, bautizó el lugar donde cultiva como "Huerta Fernanda"; ahí siembra cebolla, tomate cherry, tomate chonto, rúgula, apio, lechuga crespa, jalapeños, guama, bananos, plátano guayabo, naranja, mango, limón pajarito, lo que define como "varias cositas que nos da la tierra".

Eligió el campo, siguiendo la máxima según la cual "uno se puede jubilar antes de la jubilación; es decir, tener una calidad de vida diferente. En el campo he descubierto mucho provecho para la salud física y mental, para la felicidad del alma", dice.

¿Qué proyecciones tiene con respecto a la orientación académica del IPC?

He estado estudiando de manera detenida el Proyecto Educativo Institucional, los documentos maestros de las escuelas y toda la documentación que acumula la institución en su proceso hacia la educación superior. Existen unas particularidades del proyecto educativo que me parecen supremamente interesantes, únicas. La primera de ellas es la preminencia que se le da a la preservación del arte popular y a la formación académica desde ahí. Este es un plus que tiene la institución, algo que no tienen otras. Me impresiona la lista de personajes ilustres que han hecho parte del IPC. Desde hace un tiempo se observa la implementación de una educación mucho más formal en los documentos que datan desde el 2011. Se ha sistematizado la experiencia.

¿Ve clara la posibilidad de tener al IPC como un nuevo centro de educación superior?

Clarísima; dentro de la formalidad de los procesos que exige el Ministerio, veo muy firmes los documentos que se construyeron para buscar la opción superior. Estos son procesos que toman mucho tiempo; el Plan Estratégico de Trabajo, la Implementación del Sistema de Calidad, aplicado a toda la gestión educativa y administrativa, la creación de Proyectos de Escuela y el Registro Académico de los mismos. El que se haya pasado de una educación técnica a una académica, es lo que va a permitir que se haga realidad el sueño de la educación superior. Esta es una gran fortaleza.

¿Cuál considera es el resorte último y fundamental para que se de ese paso?

Tienen que darse las condiciones de tipo administrativo, el recurso, muy importante de la planta física, decisión que depende de la administración municipal, porque obviamente somos descentralizados pero hacemos parte del municipio. Todo deberá estar en conjunción para lograr este propósito cuando el Instituto presente por segunda vez su propuesta ante el Ministerio, después de revisar y ajustar cada una de las recomendaciones que se hicieron desde el gobierno central. Iremos a esta nueva propuesta en 2018, con todos los procesos de escalonamiento debidamente cumplidos. Para ello, trabajamos ya con la Escuela de Administración Pública. Tenemos ya un estudio de factibilidad para la planta de cargos, docentes, etcétera.

Dice estar enamorada de Cali por el calor particular no solamente del clima, sino "de la gente, del acento al hablar: es algo que defino como la cheveridad. El saludo, el abrazo; eso me gusta de Cali. Los rolitos, quizá por el mismo frio, somos un poco cerrados y a veces poco expresivos. La música me fascina; mis raíces son de aquí, pues mi abuela Blanca Muñoz era tumaqueña. Uno de mis proyectos es conocer Tumaco. Mi familia materna ya la encontramos a través de las redes sociales hace año y medio. Otra cosa que amo es que Cali es mucho más verde que Bogotá y muy importante, el asunto de la movilidad aquí, maravilloso, comparado con la capital. Aquí a la gente le parece muy lejos algo que está a media hora. Bogotá como espacio cultural está muy bien, más no como espacio vital. Extraño a mi familia, pero no los trancones ni el Transmilenio. Pensé que iba a ser más difícil adaptarme".

> Estudia el Proyecto Educativo Institucional, los documentos maestros de las escuelas, hacia la educación superior.

Siempre, al llegar a un cargo, examina lo que se ha hecho. Encuentra todo muy satisfactorio y quiere empezar el 2018 realizando mesas de trabajo con docentes y estudiantes, y actualizar el Proyecto Educativo Institucional. Ello no se hace solamente desde el punto académico, sino con el acumulado de experiencias, la voz de quienes están hace tanto tiempo en la institución. "En ese Proyecto está el Plan Estratégico y el Modelo Pedagógico que estamos trabajando, el cual apunta a entender lo popular", concluye.

Estudios de campo en Guapi

Danza y Folkore

Reeditamos este artículo de Delia Zapata Olivella, publicado en el No. 1 de Páginas de Cultura, en mayo de 1964.

El primer redactor de la misma fue Octavio Marulanda. Hacemos también una reproducción facsimilar del artículo para rememorar nuestra revista en su origen, en el marco de las celebraciones de los 70 años del IPC.

***Por** Delia Zapata Olivella*

Al iniciare esta revista del Instituto Popular de Cultura, quiero realizar dentro de ella una divulgación de los conocimientos adquiridos en Colombia por mis propios medios en materia de folklore, pero antes necesito explicar lo que significa la palabra folklore y en qué consiste su estudio: para muchos el estudio y la investigación de folklore solo se reduce a paseos agradables de turismo que se hacen por "esnobismo". Para esas personas van las siguientes explicaciones.

Antiguamente en Inglaterra le daban a esta ciencia el nombre de "antigüedades populares" o "literatura popular", pero el 22 de agosto de 1846, apareció en la revista "The Atheneum" de Londres una carta publicada por Ambrosio Mertun, seudónimo del arqueólogo e investigador William John Thoms en que figura por primera vez la palabra folklore y solicita que bajo ese nombre sean recogidos los usos, costumbres, ceremonias, supersticiones, baladas, proverbios, etc., del tiempo viejo.

Esta palabra compuesta, Folklore, es pues, de origen inglés, especialmente de palabras antiguas sajonas. "Folk" quiere decir pueblo, y "lore", saber. Saber del pueblo. Este término fue adoptado en todo el mundo, no sin recibir muchas críticas e insinuaciones de cambio, que no tuvieron éxito, porque lo que interesa es el contenido de la palabra y no la palabra en sí.

El estudio del folklore ha existido siempre, solo que hasta hace poco se ha adquirido conciencia de lo que abarca esta ciencia.

Muchos folkloristas buscan el folklore de los indios o negros y hay quienes lo buscan entre las élites de las grandes ciudades.

Nosotros preferimos estudiarlo en su propio ambiente, el del pueblo nativo, y sobre todo entre los núcleos que viven lejos de las influencias foráneas y de las ciudades cosmopolitas.

Después de estudiar conscientemente el folklore del pueblo lo reconocemos cada vez que aparece en las altas clases o en las chozas de poblaciones menos escondidas, de la misma manera que reconocemos los ritmos modernos cuando estos penetran dentro de lo folklórico.

Pero para reconocer estas nuevas manifestaciones las buscamos, a la inversa, en las ciudades.

Ahora bien para clasificar estas dos manifestaciones, las determinamos con los siguientes nombres: lo folklórico y lo popular.

PRIMEROS COMENTARIOS A LOS BAILES DE GUAPI

Los bailes que existen en la región de Guapi son los siguientes: "Bambuco viejo", "Currulao", "Bunde", "Juga", "Arrullo", "Bosto", "Polka brincadita", "Juga cruzada", "Juga cariada", "Rumba", "Juga bundeada" y "Pasillo". En términos generales hay cuatro clasificaciones muy claras, que se definen por sus peculiaridades en la coreografía, por el estilo de los pasos y por los aportes colectivos:

1. El Bambuco Viejo y el Currulao.
2. El Arrullo, que cobija los siguientes ritmos: el Arrullo propiamente dicho, la Juga Cruzada, la Juga Cariada, la Juga Bundeada y la Rumba.
3. El Bunde.
4. El Bosto (o Boston), la Polka Brincadita y el Pasillo.

Bambuco viejo: Tiene mucha similitud con el currulao en cuanto a la coreografía, pero en lo que con-

Dos Pintores y el Festival de Arte

Llueve. El viento golpea la cordillera. Pero el paisaje recibe siempre su baño de color sobre un océano verde de cañaverales. Los suburbios de la ciudad apenas hacen su retoque de piedra y cemento al pie de las colinas. Lejos el valle parece llegar al infinito.

Sentados en el estupendo hall de Nelson Jaramillo, en una casa con aire de refugio construida en un recoveco del cerro de "Los Cristales", se habla de arte y otras cosas. Dos excelentes óleos de Jan Bartelsman y

Pasa a la Pag. 3

Enseñanza de la Música en las Escuelas

Conclusiones de la Primera Conferencia de Educadores de la Música, celebrada en Cali, en Junio de 1958.-

La Conferencia estima que el nivel general de formación del colombiano, en lo que respecta a la música, es muy inferior no sólo al de los países avanzados del viejo mundo sino al de muchos de los países hispanoamericanos. Como causa principal se consi-

Pasa a la Pag. 2

Investigación Folklórica

El Departamento de Investigaciones Folclóricas del INSTITUTO POPULAR DE CULTURA ha comenzado a desarrollar una nueva etapa de labores, tendiente a fijar en un programa intensivo todas las tareas proyectadas. Merced al apoyo dispensado por el Departamento del Valle y el interés manifiesto que en este aspecto demuestra la gestión del Dr. Gustavo Balcázar Monzón, la orientación aprobada por la comisión Consultiva, de la cual forman parte Ives Chatain, Enrique Buenaventura, Luis Carlos Fi-

Pasa a la Pag. 7

Qué es el Instituto Popular de Cultura

Gran parte del público de Cali ignora la existencia del Instituto Popular de Cultura. Por esta razón creemos necesario hacer conocer a grandes rasgos un organismo que está considerado en la actualidad en el país como modelo por su estructura y espíritu.

FUNDACION

Fundado en 1948 por el Concejo Municipal de Cali, lleva ya dieciseis años de existencia. El proyecto inicial comprendía sólo materias prácticas (artesanías, artes manua-

Pasa a la Pag. 6

Shakespeare y el día Internacional del Teatro

Sir Laurence Olivier. - En virtud de que conjuntamente con mi amigo Jean - Louis Barrault he recibido el honor de ser invitado a tomar la palabra con ocasión de DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO, prefiero comenzar con algunos comentarios acerca de nuestro Teatro Nacional, recientemente creado.

El último año, después de un siglo de lucha, hemos sido obsequiados finalmente en la Gran Bretaña con un Teatro Nacional, del

Pasa a la Pág. 6

EDITORIAL

PALABRAS DE INICIACION

Poco hay que añadir a la montaña de papel que se ha invertido en Colombia para explicar el por qué de nuestro sub-desarrollo cultural.- Insistir en las argumentaciones sería acrecentar un círculo vicioso que está consumiendo nuestra historia. Mejor será actuar, luchar contra ese lastre que agobia todos los recursos humanos de nuestra nacionalidad.

Estas "PAGINAS DE CULTURA" son apenas una obligación oficiosa del Instituto Popular de Cultura, que se cumple ahora, después de 16 años de fundado, porque los medios presupuestales nunca lo permitieron. El deseo es reflejar el anhelo de comprensión de los fenómenos artísticos y culturales, para hacer su vigencia más asequible a esas mayorías que aún no han entrado jamás a una exposición de pintura, ni han escuchado un concierto, ni saben qué es una representación teatral. Si alguien al leerlas siente el placer de algo que satisface su curiosidad o le despierta una inquietud, con eso basta para saber que estamos cumpliendo con un modesto deber patriótico.

No aspiramos a sentar crítica de arte, ni a encerrar los fenómenos culturales en arcones de privilegio intelectual. Decir las cosas con la mayor sencillez y claridad posible, es todo cuanto nos corresponde. Ah, y, ante todo, estimular y respetar toda iniciativa que tienda a superar nuestro nivel cultural, si ella es justa y honesta. Sabemos que esta labor inicial tiene defectos, porque todo comienzo es así, incipiente y difícil. Pero si hallamos lectores que entiendan nuestro propósito y se liguen a él, y colaboradores que desen hacer causa común en esta apocalíptica empresa de educar y orientar, quizás los resultados sean prontos y felices.

Además, del contacto con los lectores lejanos, de barrios, escuelas y veredas, que miran cada día con más fe cómo palpita una esperanza en el futuro de su vocación, aprenderemos muchas cosas útiles para un periodismo que entre nosotros no tiene tradición, pero que debe ser Cali, con toda su vitalidad y civismo, el que lo estatuya y vigorice.

Estas cuartillas están, pues, abiertas para todos los artistas, escritores, poetas, pedagogos, pensadores y promotores de cultura que quieran sumar sus ideas y esfuerzos y sus obras de arte a este empeño.- Sólo con una condición: que en ningún momento podemos aceptar planteamientos o sugestiones políticas, ni vernos comprometidos por la índole oficial de nuestras funciones, en menesteres banderizos, ni en discusiones personalistas de menudo sabor parroquial.



Páginas de CULTURA

Importancia de la Música Popular

Generalmente se cree que armonizar las melodías populares es una cosa relativamente fácil, o al menos, más fácil que escribir una composición sin ninguna ayuda temática. En efecto, suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de estar a priori libre de una parte de la fati-

Pasa a la 2 Pag.



BELA BARTOK

DIBUJO DE GONZALO LOZANO H.

DANZA Y FOLKLORE

Por Delia Zapata Olivella.-

Al iniciarse esta revista del Instituto Popular de Cultura, quiero realizar dentro de ella una divulgación de los conocimientos adquiridos en Colombia por mis propios medios en materia de folklore, pero antes necesito explicar lo que significa la palabra folklore y en qué consiste su estudio: Para muchos el estudio y la investigación de folklore sólo se reduce a paseos agradables de turismo que se hacen por "snobismo". Para esas personas van las siguientes explicaciones.

Antiguamente en Inglaterra le daban a esta ciencia el nombre de "Antigüedades populares" o "Literatura popular", pero el 22 de Agosto de 1.846, apareció en la revista "The

Pasa a la Pag. 5

LA LEYENDA

Por Stith Thompson

No hay una palabra exacta en inglés ni en las lenguas romances para expresar el significado de la palabra alemana *Sage*. El vocablo *leyenda* se emplea para significar narraciones tradicionales que por lo general no se cuentan como ficción sino que se suponen ser verdad. En el nivel folklórico tales narraciones corresponden a lo que se llama historia en el nivel literario. Aunque las leyendas pueden mezclarse con ficciones, la parte esencial de la narración difiere del cuento folclórico, que es francamente ficción, en que las leyendas dan a entender que relatan acontecimientos que pasaron en cierto tiempo y lugar, es decir, hechos histórí-

Pasa a la Pag. 9

Danza y Folklore

Viene de la 1ª Pag.

Atheneum" de Londres una carta publicada por Ambrosio Mertun, seudónimo del arqueólogo e investigador William John Thoms en que figura por primera vez la palabra Folklore y solicita que bajo este nombre sean recogidos los usos, costumbres, ceremonias, supersticiones, baladas, proverbios, (etc., del tiempo viejo.

Esta palabra compuesta, Folk-lore, es pues, de origen inglés, especialmente de palabras antiguas sajonas. "Folk"; quiere decir pueblo, y "Lore"; saber. Saber del pueblo Este término fue adoptado en todo el mundo, no sin recibir muchas críticas e insinuaciones de cambio, que no tuvieran éxito, por que lo que interesa es el contenido de la palabra y no la palabra en sí.

El estudio del folklore ha existido siempre, sólo que hasta hace poco se ha adquirido conciencia de lo que abarca esta ciencia.

Muchos folkloristas buscan el folklore de los indios o negros y hay quienes lo buscan entre las élites de las grandes ciudades.

Nosotros preferimos estudiarlo en su propio ambiente, el del pueblo nativo, y sobre todo entre los núcleos que viven lejos de las influencias fonáneas y de las ciudades consmopolitas.

Después de estudiar conscientemente el folklore del pueblo lo reconocemos cada vez que aparece en las altas clases o en las chozas de poblaciones menos escondidas, de la misma manera que reconocemos los ritmos modernos cuando estos penetran dentro de lo folklórico.

Pero para reconocer estas nuevas manifestaciones las buscamos, a la inversa, en las ciudades.

Ahora bien para clasificar estas dos manifestaciones, las determinamos con los siguientes nombres: lo folklórico y lo popular.



DELIA ZAPATA OLIVELLA EN EL FESTIVAL DE CACERES (ESPAÑA)

Primeros comentarios a los bailes de Guapi

Los bailes que existen en la región de Guapi son los siguientes: "BAMBUCO VIEJO", "CURRULAO", "BUNDE", "JUGA", "ARRULLO", "BOSTO" "POLKA BRINCADITA", "JUGA CRUZADA", "JUGA CARIADA", "RUMBA", "JUGA BUNDEADA" y "PASILLO". - En términos generales hay cuatro clasificaciones muy claras, que se definen por sus peculiaridades en la coreografía, por el estilo de los pasos y por los aportes colectivos:

1o.)—El "Bambuco Viejo" y el "Currulao";

2o.)—El "Arrullo", que cobija los siguientes ritmos :el "Arrullo" propiamente dicho, la "Juga Cruzada", la "Juga Cariada", la "Juga Bundeada" y la "Rumba";

3o.)—El "Bunde";

4o.)—El "Bosto" (o "Boston"), la "Polka Brincadita" y el "Pasillo".-

BAMBUCO VIEJO. — Tiene mucha similitud con el Currulao en cuanto a la coreografía, pero en lo que concierne a instrumentación se acompaña con flauta o marimba, un bombo hembra y un redoblante.-

CURRULAO. - Presenta una coreografía corriente.- (Bastante similar a la acostumbrada en la zona de Buenaventura).- El acompañamiento es siempre con marimba, dos bombos (macho y hembra), dos cununos (macho y hembra), dos guasás como mínimo, aunque el número de estos puede ser mayor.

ARRULLOS. - Se da este nombre a todos los cantos que se ejecutan durante la Novena del Niño Dios, o mejor dicho, a todos los cantos religiosos y bailes profanos destinados a "arrullar" al Niño. Empiezan el 15 de Diciembre y duran hasta el 6 de Enero. En sí mismo el arrullo es sólo canto, pero su desarrollo coreográfico emplea ritmos de Juga (Cruzada y Cariada), Juga Bundeada, Rumba, etc., que tiene su propio trenzado de movimientos. Se acompaña con un bombo, un cununo, y dos guasás como mínimo, pero generalmente estos últimos son muchos más.

JUGA. - Presenta manifestaciones coreográficas definidas y en cualquiera de sus variaciones va acompañada de flauta o marimba, un bombo, un cununo y guasás.-

BUNDE. - Es uno de los ritmos más definidos y hermosos de la región, con pasos y coreografía propios. Sufre algunas modificaciones en Guapi, donde tiene algunos pasos diferente de los de la zona de Guajuí, pero musicalmente es el mismo. Va acompañado de marimba, un bombo, un cununo y guasás.

BOSTO. - Es un ritmo casi olvidado y sólo fue posible hallarlo por la colaboración de los viejos que aún lo recuerdan. Se baila en parejas y tiene cierto parecido con el valse. En acompañado de flauta, bombo, cununos, redoblante y guasás.

POLKA BRINCADITA. — Pasee también coreografía, aunque muy simple y va acompañada de flauta, bombo, cununos y redoblante.-

PASILLO. - Se baila suelto y también va acompañado de flauta, bombo, cununos y redoblante.-

Como características especiales encontramos el uso de los pañuelos en casi todos los bailes, lo mismo que del sombrero, elemento fundamental dentro de la vida del pueblo, debido a que la zona es muy lluviosa.

DANZAS DE CARNAVAL. - Se ejecutan durante el período comprendido entre el 25 de Diciembre y el 6 de Enero. Se destacan "Los MATACHINES".- (Costumbre de origen español, que se ha incorporado al folklore de América Latina, especialmente en México, Venezuela, Colombia, Perú y Bolivia). - Consisten estos en disfrazarse para no ser reconocidos y utilizar rejos o lazos para "fuetear" a todas las personas que se encuentren al paso. El juego se realiza cuando la víctima no quiere dejarse alcanzar para no recibir el castigo, circunstancia que permite ver escenas cómicas y de gran colorido. Los Matachines no tienen, por lo tanto, coreografía específicamente hablando.-

Otro aspecto consiste en disfrazarse e ir de casa en casa y por las calles arrojando polvo a todo el mundo, con empleo de almidón, arroz molido, maizena o talco. Así se obliga a las gentes a tomar parte en el carnaval. Cuando culminan estos episodios se inicia un gran baile.

LOS NEGRITOS. - Esta danza, de tipo libre, está constituida por una agrupación de gentes de color que a su vez se pintan de negro con betún o "negro de humo". Marchan por las calles a ritmo de danza libre, con acompañamiento de bombos.- Las mujeres cantan y hacen sonar los guasás. Emplean ritmos alegres y vivos.

"EL HOJARASQUIN DEL MONTE" - Es una especie de celebración coreografiada el homenaje al árbol. Los oficiantes se disfrazan con las hojas de un árbol llamado "Pacora", en forma que quedan completamente tapados. Van por las calles bailando y cantando con acompañamientos circulares a medida que el ritmo lo permite, pero cuando la danza llega su final se presenta una pelea entre dos "hojarasquines" y un "policía (también disfrazadó con hojas) interviene, rompe los disfraces de los contendientes y emprende la persecución de ellos hasta que salen de escena, mientras los demás rondan.

cierne a instrumentación se acompaña con flauta o marimba, un bombo hembra y un redoblante.

Currulao: Presenta una coreografía corriente. (Bastante simular a la acostumbrada en la zona de Buenaventura). El acompañamiento es siempre con marimba, dos bombos (macho y hembra), dos cununos (macho y hembra), dos guasás como mínimo, aunque el número de estos puede ser mayor.

Arrullos: Se da este nombre a todos los cantos que se ejecutan durante las Novenas del Niño Dios, o mejor dicho, a todos los cantos religiosos y bailes profanos destinados a "arrullar" al Niño. Empiezan el 15 de diciembre y duran hasta el 6 de enero. En sí mismo el arrullo es solo canto, pero su desarrollo coreográfico emplea ritmos de Juga (Cruzada y Cariada), Juga Bundeada, Rumba, etc., que tienen su propio trenzado de movimientos. Se acompaña con un bombo, un cununo y dos guasas como mínimo, pero generalmente estos últimos son muchos más.

Juga: Presenta manifestaciones coreografías definidas y en cualquiera de sus variaciones va acompañada de flauta o marimba, un bombo, un cununo y guasás.

Bunde: Es uno de los ritmos más definidos y hermosos de la región, con pasos y coreografía propios. Sufre algunas modificaciones en Guapi, donde tiene algunos pasos diferentes a los de la zona de Guajuí, pero musicalmente es el mismo. Va acompañado de marimba, un bombo, un cununo y guasás.

Bosto: Es un ritmo casi olvidado y solo fue posible hallarlo por la colaboración de los viejos que aún lo recuerdan. Se baila en parejas y tiene cierto parecido con el valse. Es acompañando de flauta, bombo, cununo, redoblante y guasás.

Polka brincadita: Posee también coreografía, aunque muy simple y va acompañada de flauta, bombo, cununos y redoblante.

Pasillo: Se baila suelto y también va acompañado de flauta, bombo, cununos y redoblante.

Como características especiales encontramos el uso de los pañuelos en casi todos los bailes, lo mismo que el sombrero, elemento fundamental dentro de la vida del pueblo, debido a que la zona es muy lluviosa.

Danzas de Carnaval: Se ejecutan durante el periodo comprendido entre el 25 de diciembre y el 6 de enero. Se destacan "Los Matachines" (costumbre de origen español, que se ha incorporado en el folklore de América Latina, especialmente en México, Venezuela, Colombia, Perú y Bolivia). Consisten estos en disfrazare para no ser reconocidos y utilizar rejos o lazos para "fuetear" a todas las personas que se encuentran al paso. El juego se realiza cuando la víctima no quiere dejarse alcanzar para no recibir el castigo, circunstancia que permite ver escenas cómicas y de gran colorido. Los Matachines no tienen, por lo tanto, coreografía específicamente hablando. Otro aspecto consiste en disfrazarse e ir de casa en casa y por las calles arrojando polvo a todo el mundo, con empleo de almidón, arroz molido, maizena o talco. Así se obliga a las gentes a tomar parte en el carnaval. Cuando culminan estos episodios se inicia un gran baile.

Los Negritos: Esta danza, de tipo libre, está constituida por una agrupación de gentes de color que a su vez se pintan de negro con betún o "negro de humo". Marchan por las calles a ritmo de danza libre, con acompañamiento de bombos. Las mujeres cantan y hacen sonar los guasás. Emplean ritmos alegres y vivos.

"El Hojarasquin del Monte": Es una especie de celebración coreografiada en homenaje al árbol. Los oficiantes se disfrazan con las hojas de un árbol llamado "Pacora", en forma que quedan completamente tapados. Van por las calles bailando y cantando con acompañamientos circulares a medida que el ritmo lo permite, pero cuando la danza llega a su final se presenta una pelea entre dos "hojarasquines" y un "policía" (también disfrazado con hojas) interviene, rompe los disfraces de los contendientes y emprende la persecución de ellos hasta que salen de escena, mientras los demás rondan.


PUBLICACION DEL INSTITUTO POPULAR
DE CULTURA DE CALI
RESOLUCION No. 47 DE 1964

No. 1

MAYO DE 1964

Dirección:
Consejo Académico del
Instituto Popular de Cultura

Redacción:
Octavio Marulanda

Oficinas:
Carrera 5a. No. 15-33
Teléfono 88985
CALI – COLOMBIA

Impreso en Editorial América Ltda.

"El Bambuco viejo se acompaña de flauta o marimba, un bombo hembra y un redoblante".

Fernando Cruz Kronfly

Facebook o el desespero del Yo contemporáneo[1]

Profesor, escritor, poeta, ensayista, Fernando Cruz Kronfly es una de las mentes críticas más reconocidas del Valle del Cauca y Colombia. *El escritor Fabio Martínez hace un homenaje a su vida y obra con esta entrevista que también quiere enmarcar los 70 años del Instituto Popular de Cultura.*

Por *Fabio Martínez*
Escritor y profesor de la Universidad del Valle

Fotografías de *Jorge Idárraga*

Conocí a Fernando Cruz Kronfly en los claustros de la Universidad Santiago de Cali, que estaba situada en aquella casona del centro de Cali, símbolo emblemático de la cultura caleña.

Cruz Kronfly hacía parte de un grupo de intelectuales que fueron llamados a la academia por Álvaro Pío Valencia y Estanislao Zuleta, quienes dirigían los destinos del *alma mater*. Era un grupo exquisito por donde pasaron: Enrique Buenaventura, Anthony Sampsom, Alcibíades Paredes, Tomás Quintero, Marco Fidel Chávez, Norman Alhach, Evelio Espínola, Luz Helena Giraldo, Mario Díaz, Gladys Conde, Sebastián Solari, Eduardo Serrano, y Javier y Rodrigo Navarro, ente otros.

Eran los años setenta. Una década donde nadie pensaba en la guerra, en la cultura del crimen y el narcotráfico, y en la debacle del país, que durante cuarenta años iba a arrojar seis millones de víctimas.

Ante el miedo que imperó durante estas cuatro décadas, Cruz Kronfly se refugió en la formación de los jóvenes y en el mundo de los libros. Cuarenta años después, y con la ilusión de un acuerdo de paz, que está por cocinarse en el país, hablé con mi maestro y amigo Fernando Cruz Kronfly, en la Librería Nacional del Oeste.

Esto fue lo que me dijo:

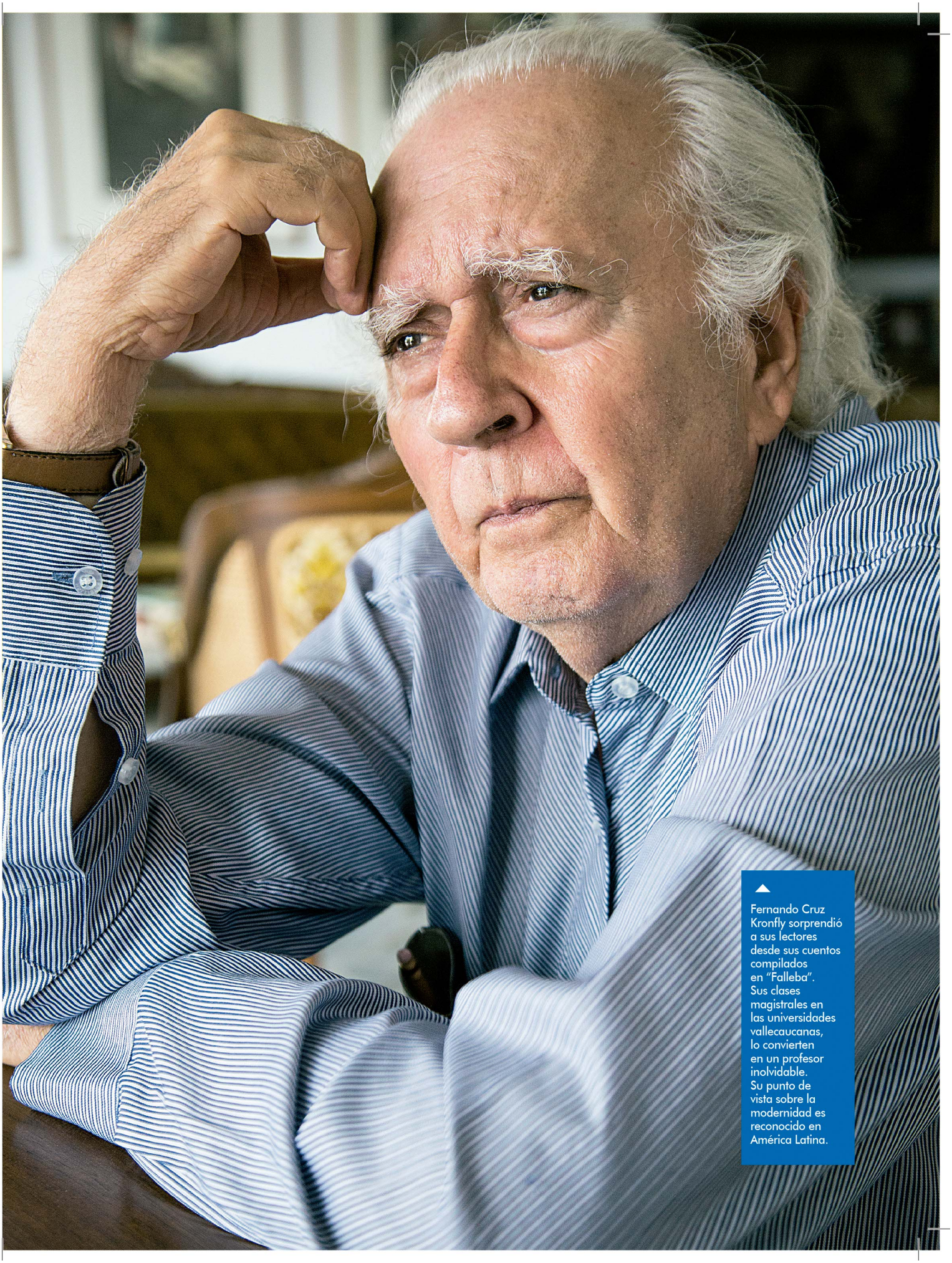
EL DESTIERRO

Fernando, tu última novela se título Destierro (Sílaba Editores). En esta obra se habla del doble exilio que vive el personaje llamado el Habibe. Háblanos de tus orígenes. ¿Cómo un escritor colombo-sirio, como tú, vive el destierro?

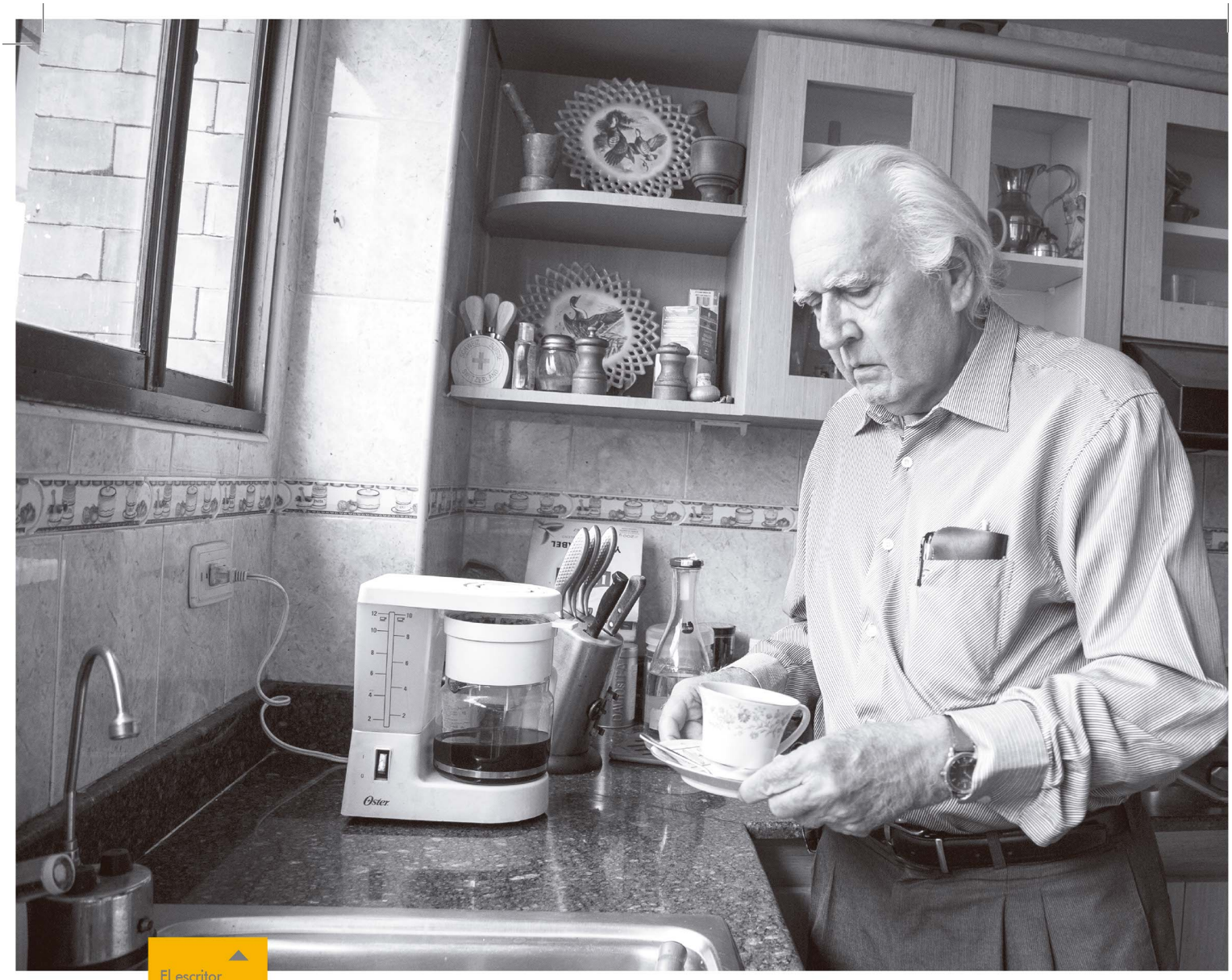
Si debiera caracterizar mis orígenes tendría que reconocer que soy bicultural. La presencia del mundo árabe, por el costado materno, es muy fuerte. Mi padre, colombiano, resultó colonizado por la tradición alimentaria árabe y, en general, mediterránea. Siria es hoy un país de muchos conflictos interiores. Ahora mismo la ciudad de origen de mi familia materna, Homs, está totalmente despedazada, bombardeada. Siria es el país del mundo con más desplazados. Le sigue Colombia. Mira qué macabra coincidencia.

1926 fue el año del éxodo, eufemismo que se utiliza a veces para ocultar el desplazamiento y el desarraigo forzado. Mi abuelo y mis tíos, incluida mi madre, viajan a Colombia en busca de refugio. Colombia era América, tierra de la esperanza. Mamá tenía entonces trece años. Soy entonces originario de una familia desplazada por hechos de violencia en el Medio Oriente, derivados de conflictos

1. Por considerarla de gran importancia para el pensamiento crítico y la cultura colombiana, "Páginas de Cultura" da a conocer esta entrevista con uno de los intelectuales más notables del Valle del Cauca. Se publicó inicialmente en el portal web NTC, en diciembre de 2014 y en enero de 2015 en la Revista Poligramas de la Universidad del Valle.



Fernando Cruz Kronfly sorprendió a sus lectores desde sus cuentos compilados en "Falleba". Sus clases magistrales en las universidades vallecaucanas, lo convierten en un profesor inolvidable. Su punto de vista sobre la modernidad es reconocido en América Latina.



El escritor en su casa. Vive y respira literatura y filosofía. Por su tamiz pasan los grandes autores de este tiempo, los filósofos tutelares de la modernidad.

religiosos. Hoy vemos cómo retornan estos conflictos alrededor del fundamentalista, degollador y asesino "Estado Islámico". Mi familia era cristiana ortodoxa y, como tal, provenía de una tradición cultural abierta a occidente. Muchos años después, cuando me hice mayor y creía haber empezado a entender algunas cosas, me sorprendía ver cómo mis tías y tíos maternos profesaban ideales liberales y democráticos. Algunos de mis tíos árabes eran masones y se declaraban librepensadores. Eran liberales ideológicos y mundanos.

Durante la guerra mundial de 1914, mi tío Nury iba a ser reclutado como soldado para pelear contra no sé quién, y mi abuelo, para protegerlo, lo ocultó en un último cuarto al final de la casa. Y le contrató un profesor de laúd. El encierro de mi tío duró cuatro años, que fueron muy bien invertidos en las clases de música. Cuando terminó la guerra y pudo salir al sol, mi abuelo lo envió a Cartago, en el Valle del Cauca. Fue enviado como punta de lanza para hacer un camino seguro para todos. Hacer una avanzada económica en la tierra prometida y alquilar una casa grande y vivir en paz. Abrió entonces un almacén de telas en Cartago. En aquella época, Cartago era una ciudad próspera, punto final de la navegación por el río Cauca a través del río La Vieja. Esto hizo de Cartago una ciudad con un gran movimiento comercial exportador alrededor de la economía del café, que irradiaba desde el viejo Caldas. En la ciudad había trilladoras y, claro, alrededor de esta economía fuerte, se fue desarrollando un sector comercial significativo. A su vez, por el rio Cauca venían a Cartago, desde Buenaventura, mercancías de importación de todo tipo, con destino al viejo Caldas e incluso Antioquia, por la vía de Manizales, Aguadas y hasta La Pintada, que era la ruta de la arriería.

Un año más tarde llegó toda la familia materna. Mi tío Nury era ya un personaje querido por todos. Tocaba el laúd, cantaba como un canario, tenía enamoradas a las muchachas y era un dulce y educado bohemio. En el almacén que fundó había una trastienda donde él se reunía con otros exiliados árabes y con colombianos, a tomar aguardiente y cantar música colombiana. El primer instrumento musical que escuché en casa fue el laúd. Mi madre y mis tías hablaban árabe entre ellas y desde el vientre materno esa fonética me fue familiar. Con las vecinas se comunicaban en "su



castellano". El día que se casaron mis padres, mi abuelo materno les dio de regalo dos palmas de dátiles que nunca supe de dónde salieron y que fueron sembradas en el inmenso solar de nuestra casa de Guadalajara de Buga. Yo alcance a ver las palmas de dátiles cargadas de racimos y nos pasábamos comiendo dátiles que terminaban de madurar al sol sobre tendidos de hojas de periódicos. Esto fue antes de nuestra migración a Cali.

Mi padre tulueño era un hombre realmente culto. Librepensador ilustrado. Leía a mamá capítulos de Víctor Hugo, Balzac, Gogol, Gorki, Dostoievski. Se sentaba a leer a la sombra de las palmas de dátiles a comer quibbe y beber coñac francés. La biculturalidad me asediaba por todas partes. De esta experiencia cotidiana nació en mí el espíritu del desterrado, en términos de Todorov. Desde que nací fui un desterrado que no era ni de aquí ni de allá. Eso es lo que cuento en mi última novela, que es el relato de un doble destierro.

En la novela hay algunas palabras árabes, como "habibe", que es el nombre del héroe. ¿Qué significa "habibe"?

El habibe es el ser querido, el amado.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

Háblame de tu juventud; de los años setenta. Los años de la militancia de izquierda y las protestas estudiantiles. Esa interesante década que vivió Cali y el país.

Yo estudié en el colegio Berchmans que era regentado por jesuitas. A ellos debo mucho en términos de disciplina y formación en la lógica formal aristotélica. Desde aquellos años del bachillerato, empecé a advertir que en el seno de los jesuitas había dos posiciones: una, el jesuitismo tradicional de los curas godos tradicionales y otra, muy distinta, la izquierda jesuítica que todavía se conserva y de la que derivó Francisco de Roux, padre provincial de los jesuitas y considerado un "cura rojo". De Roux hizo un gran trabajo social en el Magdalena Medio y llegó a ser padre provincial de los jesuitas.

Te refieres a esa corriente de jesuitas que se aglutinó alrededor de Cinep, el Centro de Investigación y Educación Popular.

Del Cinep, exactamente. De la corriente ideológica de la que, al parecer, viene el Papa actual, discípulo de Ignacio de Loyola.

¿Del papa Francisco?

Sí, él es jesuita, y uno lo nota en su actitud informal, más cercana al ejemplo de Francisco de Asís que a los grandes conciliábulos corrompidos del Vaticano. Lo que quiero decir es que, como derivación de esto, desde aquel tiempo hubo en el colegio Berchmans un cura que influyó sobre algunos de nosotros. Se llamó Francisco Javier Mejía y tenía trabajo social en el barrio de invasión La Isla. Nosotros íbamos allí sábados y domingos como estudiantes de bachillerato. Hacíamos trabajo de acción social. Los pobladores de La Isla eran campesinos expulsados de sus tierras por causa de la violencia de los años 50.Yo hice mis estudios de bachillerato en los años 60. Los campesinos que llegaron a poblar el barrio La Isla y los extramuros de la ciudad, vestían de "poncho", carriel y machete al cinto. Vivían en "cambuches" improvisados de guadua y cartón. Nosotros llegábamos allí y los desplazados nos recibían con café y agua de panela. Esta situación me marcó, definitivamente. Luego, leyendo el *18 Brumario* de Karl Marx y, sobre todo, el capítulo sobre la acumulación originaria de capital, en Inglaterra, comprendí mejor la situación social de nuestros campesinos. La preocupación de Marx no es allí "marxista" sino ante todo humanista, pienso. Se trata de una preocupación solidaria respecto de la situación de pobreza e injusticia de los campesinos expulsados. Así ocurrió mi aproximación al pensamiento socialista: por la vía de la solidaridad humana con los desposeídos y por la vía del entendimiento de las leyes sociales que producen estos fenómenos. El pensamiento socialista analítico se unió a la solidaridad humana que venía de mi formación jesuítica un tanto asistencialista. El sentimiento de piedad por el otro, que es un sentimiento cristiano, considera al otro como mi semejante. Más tarde, leyendo a Finkielkraut, confirmo que el primer paso en la construcción Occidental, ecuménica y universal según la cual todos los seres humanos tenemos algo en común, lo dio el cristianismo. Y lo pudo dar por su concepción monoteísta, puesto que si Dios es uno solo y es el creador de cuanto existe, incluidos los seres humanos de todos los colores, entonces debemos tener

> "Si debiera caracterizar mis orígenes tendría que reconocer que soy bicultural. La presencia del mundo árabe, por el lado materno, es muy fuerte".

algo en común. Esto que todos los seres humanos por igual tenemos en común es, según el mito creacionista como hijos del mismo Dios, nuestra condición de "semejantes".

Este pensamiento terminó por insertarse en la modernidad, se laicizó, se resignificó y terminó convertido, pienso, en el concepto de ciudadanía universal y en el fundamento, ya secular y revolucionario francés, de los Derechos Universales del Hombre y del Ciudadano. En mi juventud, el camino hacia la izquierda se hizo por la vía de los sentimientos de solidaridad humana hacia los semejantes, que eran los humildes desposeídos de todo. Luego estas representaciones se fueron racionalizando y, a la luz del pensamiento marxista, se fueron convirtiendo en una especie de explicación crítica respecto de las causas que causan la miseria como negación del derecho a la vida y del respeto por el otro.

Para ser sincero, lo que más me interesó del pensamiento de Marx, fue su componente explicativo de las leyes sociales. Es decir, el mecanismo de relojería de lo histórico y de lo social. Dicho de otra manera, el materialismo. Ingresé al pensamiento de Marx, no exactamente por la vía del resentimiento social sino por la vía de la solidaridad con los humildes. No tenía motivo alguno para ser un resentido. Mi interés era intelectual. Ahora pienso que el marxismo tiene claramente tres componentes: el utópico social, el mesiánico y el analítico.

Mi interés de aquel entonces por el pensamiento de Marx se debió al componente analítico. El componente mesiánico parte del supuesto de que la clase obrera es una especie de sustituto de Cristo que va a salvar a la humanidad; según esto, para los marxistas mesiánicos la clase obrera es el mesías de la humanidad. Incluso, la clase obrera va a salvar a los mismos capitalistas que se encuentran prisioneros del capital y son sus víctimas. Marx idealizó a la clase obrera y la convirtió en el mesías de la humanidad.

El componente utópico tiene que ver con "un no lugar". Un lugar añorado e idealizado, especie de paraíso aún no dado en esta tierra y al que hay que ir. Un "Utopos", que consiste en imaginar un lugar futuro que aún no existe y que hay que construir. Un mundo perfecto, ideal, pero que no existe. Este "utopos", especie de cielo en la tierra, proviene de la tradición milenarista judeocristiana, de la cual Marx era heredero.

El componente analítico al que me afilié desde un comienzo, está en aquellos textos en los cuales Marx expuso las relaciones causales, estructurales de lo social y de la historia de las sociedades humanas. Cómo funciona la estructura social en general y la capitalista en particular. Las exposiciones que hace Marx sobre la guerra civil en Francia y el *18 Brumario de Luís Bonaparte*, son pieza maestra de cualquier análisis histórico y análisis social sobre aquella época, metodología que hoy veo incorporada de manera silenciosa en parte fundamental de la sociología contemporánea.

No es necesario que un sociólogo contemporáneo se confiese hoy como seguidor de Marx en cuanto al método. El pensamiento de Marx se incorporó de manera natural y silenciosa como ganancia teórica de la humanidad en el campo de la ciencia social. Forma parte del método ya asimilado por los pensadores sociales. Superado, por supuesto, el determinismo económico y ese tipo de cosas que no están en Marx, ciertamente, sino en algunos de sus seguidores. En contra de este determinismo economicista, pienso, Louis Althusser y otros intelectuales de los años setenta se propusieron una lectura distinta de Marx; sobre todo con la incorporación del método estructuralista a propósito del análisis social, tal como ocurrió en el campo de la lingüística y la antropología de Levy-Strauss.

> "Lo que recibí de mi padre fue el formidable ejemplo del amor y la pasión por los libros, la cultura letrada y el libre pensamiento".

Este fue en términos generales mi punto de partida. Entre 1961 y 1967 hice mis estudios universitarios en Derecho y Ciencias Políticas en la universidad La Gran Colombia, en Bogotá. En aquella época yo era un "lector enfermo". Esto era lo único que hacía: leer al desayuno, leer y leer hasta el amanecer. Yo estudiaba mi carrera sólo para los exámenes finales y, como leía tanto, tenía buenos presupuestos lógicos y filosóficos. Luego, cuando me recibí, volví a Cartago, y ejercí como juez por algunos años.

Aparte de Marx, ¿qué otras lecturas te marcaron?

En aquella década estaba en boga el existencialismo. Yo leí a Sartre, pero con mayor entusiasmo a Albert Camus. Es que Camus es inmenso. Era una especie de autodidacta que leía de todo. Por mis manos pasaron Kant, Darwin y sus teorías evolucionistas, Jasper y Heidegger. Leía las teorías genéticas, el ADN y la composición bioquímica de los seres humanos. Mi formación como lector era fundamentalmente ensayística. De allí viene mi predilección por el ensayo como género. Pero, así mismo, amaba la ficción literaria. La necesitaba visceralmente. En la universidad escribí poesía y obtuve muy joven el primer lugar en un concurso nacional universitario de cuento patrocinado por la Universidad Externado de Colombia, de Bogotá.

¿Fue tu primer cuento? ¿Cómo se llamaba?

"El sordomudo de Paoleta". Por aquellos días del premio, yo estaba leyendo el libro de cuentos *El llano en llamas,* de Juan Rulfo. Esa lectura me cambió el mundo ficcional y lingüístico que hasta entonces había conocido en la literatura rusa y europea, dominante en la biblioteca personal de papá.

¿Rulfo es posterior a los autores que te recomendaba tu padre?

Mi padre nunca me recomendó leer nada. Yo sólo lo veía comprar libros, leer constantemente y hasta dormirse con los libros abiertos en el pecho. Lo que recibí de él fue el formidable ejemplo del amor y la pasión por los libros, la cultura letrada y el libre pensamiento. Murió en 1957

cuando yo sólo tenía 14 años y leía al Pato Lucas. En esa época ya existía, claro, la literatura latinoamericana: Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Roberto Arlt, para citar unos pocos. Pero esta no era una literatura reconocida, al menos por papá. En cierto modo, la literatura latinoamericana estaba "ninguneada". La literatura francesa, inglesa, rusa y norteamericana eran el canon de lo que había que leer.

Cuando cae en mis manos *El llano en llamas* y, particularmente el cuento "Macario", mi vida como lector se transforma. Aún no había caído a mis manos *Pedro Páramo*. Mis lecturas de entonces, que influenciadas más por la biblioteca de mi padre que por él mismo, aunque su biblioteca era él mismo, eran Víctor Hugo, Stendhal, Balzac, Gorki, Gogol y Dostoievski. Cuando muere mi padre, yo me hundo de cabeza en su biblioteca. Este episodio es conmovedor, pues hundirme en la biblioteca fue una manera de no dejar morir a papá. De hablar con él en silencio a través de lo que escribía y resaltaba en los libros mismos. Recuerdo que tenía catorce años y estaba fuertemente identificado con él y con su misterioso mundo de los libros, que sólo veía de lejos.

Desde muy joven tuviste amigos que más tarde fueron grandes intelectuales.

En el colegio Berchmans conocí a Álvaro Escobar Navia y nos hicimos muy amigos. Ambos vivíamos en el barrio Juanambú, muy cerca de la sinagoga judía. Álvaro fue un joven enfermizo; sufría de nefritis y tenía por lo tanto problemas con el corazón y los riñones. Por esto murió a los treinta y ocho años de edad, cuando era rector de la Universidad del Valle.

En el colegio Álvaro fue indisciplinado. Como era en extremo inteligente poco estudiaba. Cierta vez que iba a perder el año, ya para los exámenes finales nos invitó a un grupo de tres compañeros suyos para que fuéramos a estudiar con él a la finca de sus padres que quedaba en La Cumbre, sobre la carrilera por donde pasaba el tren. En vez de dedicarnos a estudiar en serio, Álvaro se puso a tocar el piano, y nosotros nos dedicamos a leer poesía y a beber aguardiente a la orilla de la carrilera, para ver el tren pasar con las luces encendidas. Fue en esa tertulia irresponsable, que le confesé a mi amigo Álvaro, ya en tragos, que yo estaba leyendo a un tal Dostoievski; y él me dijo que estaba leyendo a un tal Balzac. A partir de ese momento, surgió entre nosotros un diálogo precioso hasta que terminamos el bachillerato y después prosiguió cuando nos hicimos adultos.

Con Estanislao Zuleta hablé unas dos a o tres veces, pero sabía de él y, sobre todo, de su obra. Lo que quiero decirte es que yo nunca hice parte del grupo de aduladores que se sentaban en su mesa para "canalearlo". Fue Escobar Navia, Álvaro Pío Valencia como rector de la Universidad Santiago de Cali, y yo, quienes lo convencimos de que aceptara venir a Cali como vicerrector de la Universidad.

Álvaro Pío Valencia, ¿el hijo del poeta Guillermo Valencia?

Sí, el mismo. Álvaro Pío vino de Popayán a Cali y con Zuleta fueron, respectivamente, rector y vicerrector de la Santiago de Cali. Estas fueron mis primeras amistadas intelectuales. Luego vinieron Jorge Ucrós, que acababa de llegar de Europa, y la famosa mesa del café Los Turcos donde cada viernes en la tarde, coincidíamos con Ramiro Madrid, Jaime Galarza, Yamil Puentes, Anthony Sampson (quien venía de Canadá), y otros. Recuerdo que Zuleta, con voz grave nos decía: "Hay que leer a Levi Strauss". Al día siguiente, íbamos a la Librería Nacional o la Librería Letras de Aurita Bustamante, y comprábamos *Lo crudo y lo cocido* o *Las estructuras elementales del parentesco.*

La Universidad Santiago de Cali, situada en la casona de la esquina de la carrera quinta con calle séptima, era un hervidero de ideas donde leíamos junto con los estudiantes, en grupos informales constituidos, temas relacionados con Sicoanálisis, Lingüística, Antropología, Marxismo y Literatura. Esta era la dieta.

MARX Y LA GENERACIÓN PERDIDA

¿Cuándo aparece tu primer libro de cuentos, Las alabanzas y los acechos?

Las alabanzas y los acechos aparece en el año de 1972. Son cuentos más maduros. Con este libro obtuve el premio en el Concurso Nacional de Cuento convocado por la revista Vivencias de Cali. En el jurado estaba Álvaro Mutis. Cuando viví en Cartago me dediqué a escribir cuentos; me convertí en una especie de escritor extraño que mandaba cuentos a los concursos desde la provincia, sin padrino alguno y logré obtener dos premios nacionales consecutivos. Fue más tarde que incursioné en la novela.

Volvamos a la política. Han pasado cuarenta años de la utopía socialista. En estos cuarenta años ha pasado mucha agua debajo del puente. La Unión Soviética se acabó; el socialismo se vino abajo. Estamos viviendo una etapa llamada del capitalismo globalizado, del capitalismo salvaje. Tú, que tuviste un acercamiento al mundo desde la perspectiva analítica del marxismo, ¿crees que Marx sigue aún vigente?

Los problemas de los cuales se ocupó Marx siguen allí, y yo diría que se han agravado. Creo en la justicia social, en la solidaridad humana. Siempre me he alineado del lado de los que considero débiles o vulnerados y maltratados por la historia: de la causa femenina, de los indígenas, de las negritudes, de las minorías en general. El mundo, por fortuna, viene tomando un camino incluyente. La revolución femenina fue una de las revoluciones culturales más importantes de Occidente en el siglo XX. De imperceptible e invisible, el movimiento feminista reivindicativo se fue configurando, ahí está, es ahora menos fanático y está dando resultados a pesar de todas las dificultades. Creo que buena parte del análisis histórico de Marx sigue vigente, porque los problemas que analizó y trató de enfrentar, siguen estando ahí. La revolución cultural femenina pudo darse y madurar porque no se propuso cambiar el modelo capitalista sino hacer parte de él.

¿Tú afirmas que, pese a la avalancha del capitalismo

salvaje, el marxismo se integró al mundo como una práctica social?

No, se integró a los pensadores sociales y está implícito en la metodología de muchos analistas críticos.

¿Qué piensas de tu generación que se formó leyendo a Marx, Freud, Sausurre, Levi Strauss y Dostoievski?

Los estudiantes de entonces y quienes posteriormente fuimos profesores universitarios, creíamos que el país nos iba a necesitar. Que, por lo tanto, debíamos estar formados intelectualmente para ser útiles a la sociedad. Nuestra generación tenía la esperanza de un futuro mejor. Yo no era utópico, digamos, y no transmitía la esperanza en una eventual utopía social. Era más bien realista, no idealizaba el mundo por venir. Pero el imaginario de la utopía social rondaba por aquellos tiempos en todas partes, incluso en las juventudes del mundo. Y la utopía implicaba luchar por una sociedad mejor. Tampoco creí mucho en la idea del progreso ascendente material y moral de la humanidad. Fui pesimista de la razón aunque optimista del corazón y de la vitalidad. La evidencia de dos guerras mundiales y el hecho de haber sido un hijo del destierro, me hacían pensar que no podía ser tan optimista. Siempre pensé que la condición humana no daba para esperar mucho de ella, y creo que no me equivoqué.

Como diría Pascal, eras un realista a carta cabal.

Sí. Pero recuerda que Pascal propuso que el ser humano estaba gobernado por dos lógicas: la de la razón y la del corazón. Yo viví rodeado del mundo de la utopía, pero en el fondo era escéptico. Tal vez por esto estuve radicalmente del lado de Camus en su controversia con Sartre. Viví instalado en la sospecha del mundo. Quizás no era "politicamente correcto" decir esto abiertamente, sobre todo delante de los militantes misioneros entusiasmados salvadores de la humanidad, hoy moralmente descompuestos o en franca desbandada hacia las extremas derechas. De ahí que el componente analítico de Marx fue el que ciertamente me sedujo en aquel entonces y me permitió, no obstante mi escepticismo y pesimismo antropológicos, hacer parte de mi generación.

Tú hablas, y me surgen muchas preguntas... ¿Qué pasó con esa generación utópica de los años 70?, ¿Cuál fue el futuro que corrió esa pequeña ilustración que en España, Colombia y América Latina luchó por una sociedad mejor? ¿Esa generación fue arrollada por los acontecimientos? Parafraseando a Hemingway, ¿podemos decir que la generación del 70 fue una generación perdida?

Esta es una gran pregunta que merece una reflexión seria y la respuesta no es fácil. Esa pequeña generación ilustrada, de la que tú hablas, tuvo algunas variables en América Latina. En el caso colombiano, puedo decir que el narcotráfico, la guerrilla de métodos criminales y el crimen organizado incidieron negativamente en aquel proyecto por crear una sociedad mejor. De esta manera, la extrema izquierda criminalizada se burló de la utopía, convirtiéndose en caldo útil para la emergencia de una extrema derecha que, ante los métodos criminales de la guerrilla descompuesta, encontró importante legitimidad. De ahí sale el uribismo ideológico y político. Dicho en otros términos, la guerrilla y sus métodos criminales dieron origen a los paramilitares y al uribismo. Uribe no existiría sin la criminalidad de la guerrilla. Y en el uribismo fueron a recalar los intelectuales marxistas renegados y descompuestos.

Por supuesto, no toda la izquierda hizo parte de ese proyecto perverso que quería cambiar el país por medio de la lucha armada y la alianza con la mafia. Hubo muchos que nos quedamos en la academia, bajo el supuesto cierto de que la Universidad podía ser pensada como un espacio para la resistencia contra la hipermodernidad *light* y como morada del pensamiento racional. En la universidad nos dedicamos juntos, con los jóvenes estudiantes, a la comprensión de aquellas lógicas hipermodernas perversas que terminaron por borrarnos del mapa.

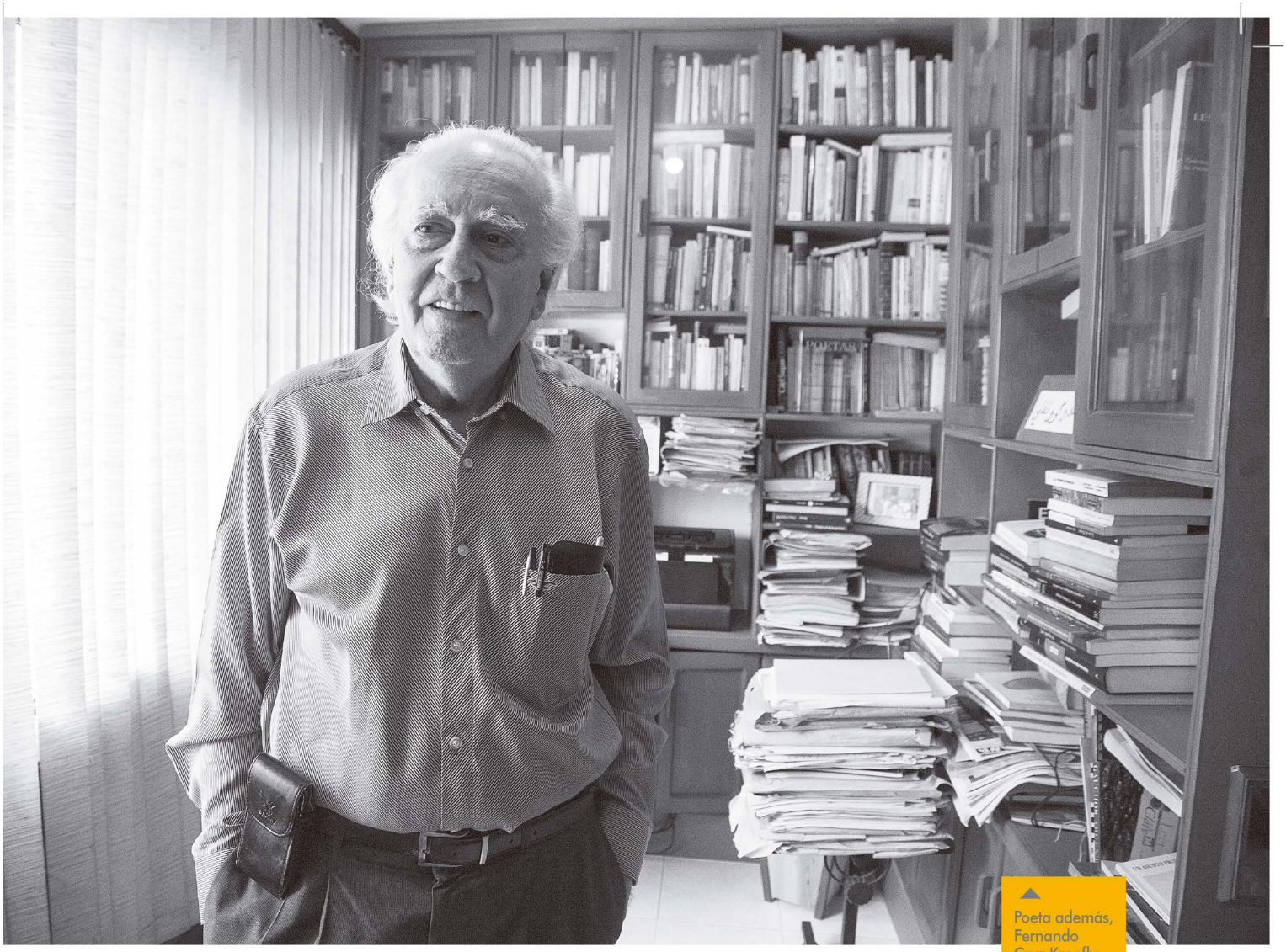
De los años setenta hasta hoy, los cambios han sido muy fuertes; ente otras cosas porque el modelo socialista no aguantaba más. El socialismo real se convirtió en una vergüenza de la humanidad y a nombre de la humanidad también terminó haciendo cosas terribles, como ocurrió con el periodo oscuro del estalinismo. La mayoría de la izquierda apoyó a Sartre y unos pocos nos quedamos con el pensamiento de Camus. A Sartre lo admirábamos como una gran figura intelectual, pero así mismo, veíamos en él una especial condescendencia y complicidad con el estalinismo. Camus jamás fue un renegado de la izquierda; siguió siendo un hombre de pensamiento de izquierda. Y, cuando digo de izquierda, no quiere decir marxista. No necesariamente, sino de la izquierda que piensa el mundo de otro modo, instalado en la sospecha.

¿Cuál era la diferencia fundamental entre Sartre y Camus?

En su libro *El hombre rebelde*, Camus se plantea que el deber de todo revolucionario es seguirlo siendo incluso durante la revolución misma. Esto quiere decir que los seres humanos cuando hacen la revolución se adocenan y terminan haciendo cosas aterradoras para mantener los privilegios logrados. Para Camus, hay que seguir siendo revolucionario dentro de la revolución; hacer rupturas, proponer nuevas transformaciones para que el individuo no se vuelva de piedra y se entregue al aparato burocrático. Sartre pensaba que había que consolidar el socialismo a pesar de todo y fue conciliador con algunas atrocidades de Stalin, porque para el intelectual francés lo fundamental era salvar el socialismo frente al capitalismo. Ahora vemos que Camus fue visionario. Y, todo, por su preocupación respecto de la ética de los medios, por encima de la ética de los fines. Lo que hizo de la guerrilla colombiana una pandilla criminal, fue precisamente la validación de todos los medios de lucha por fuera de todo límite ético.

O sea que el punto de vista de Camus fue mucho más radical que el de Sartre.

Pienso que sí, en cuanto se supo situar de manera innegociable en la ética de los medios. Camus fue más



Poeta además, Fernando Cruz Kronfly, recuperó en su novela "La caravana de Gardel", el tránsito del cadaver del cantor de tangos entre Colombia y Argentina en 1936.

radical que Sartre porque fue independiente. Jamás se inclinó frente al estalinismo y sus métodos, como garantía del futuro del socialismo. Pero, además de esto, Camus fue un gran escritor. Sartre fue un filósofo que puso su literatura al servicio de sus tesis filosóficas. En cambio, Camus diferenció el mundo de sus ideas del mundo específico de la literatura. La literatura, para Camus, no podía ser objeto de servilismos ideológicos, como pienso que sí lo fue para Sartre.

Para volver a la pregunta del comienzo, pienso que hubo tres caminos por donde se escurrió la generación del 70: uno, el camino criminal; otro, el camino del cinismo; y el tercero, el camino de la resistencia y la comprensión crítica de los procesos; entre ellos el declive crepuscular de los grandes relatos propios de la mítica moderna, tales como el mito del progreso material y moral de la humanidad, la falsa idea del sujeto humano centrado en la razón y, en tercer lugar, la idea de que la Historia era occidental y blanca, y debía ser pensada como el relato que narraba, precisamente, la manera cómo la Razón dirigía a la humanidad hacia una salida futura de progreso material y moral.Y toda esta mítica se derrumbó y es, de este derrumbe, que brota la subjetividad hipermoderna.

A lo largo de estas últimas décadas hemos visto como la utopía fue palideciendo y quienes creíamos en ella de pronto nos quedamos colgados de la brocha y la escalera en el suelo. Debido a los extremos de izquierda y de derecha, nos quedamos por fuera de la historia y ésta continuó su rumbo inusitado hacia los excesos de lo moderno. A esto debo agregar lo que ha advertido George Steiner en sus ensayos: la caída de la cultura letrada y el domino absoluto del mundo mediático. Esto nos dejó inermes.

Es cierto que el proyecto utópico en el país se vio sofocado y malogrado, tanto por la extrema derecha como por la extrema izquierda. La criminalidad de la guerrilla y su descarrilamiento respecto de los principios fundamentales, legitimó social y políticamente a una extrema derecha que creó en el país el fenómeno del paramilitarismo. Eso fue lo que sucedió en Colombia. Pero ¿qué sucedió en el sur del continente? En la década del 70 miles de militantes de izquierda, de escritores e intelectuales progresistas fueron encarcelados, muertos y desaparecidos por las dictaduras militares.

Lo estás diciendo. Las dictaduras militares en Brasil, Uruguay, Chile y Argentina fueron las encargadas de sofocar a sangre y fuego la generación

de la utopía. El símbolo de la lucha contra las dictaduras hoy está encarnado en el poeta Juan Gelman y en las Madres de Mayo. Es terrible decirlo, pero en Argentina lo que quedó de la utopía, por idealista que hubiese sido, son las "huérfanas" Madres de mayo. Sus hijos fueron lanzados al mar desde los aviones de Galtieri y de Videla.

LA UNIVERSIDAD COMO CAMPO DE RESISTENCIA CIVIL

Volvamos a Colombia. ¿En qué año te vinculas a la Universidad del Valle?

En 1972. Yo estuve en la Universidad Santiago de Cali por un corto tiempo. Luego fui nombrado en la Universidad del Valle, en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, ubicada en la sede del barrio San Fernando. Entro junto con una lúcida generación de catedráticos como Bernardo García, Alberto Corchuelo, Jorge Villa Cantillo, Henry Arboleda y Álvaro Camacho Guizado, entre otros. Profesores inolvidables. Corría el año de 1972. Yo era muy joven. Entre febrero y mayo de aquel año se generó un importante movimiento estudiantil y a raíz de estos acontecimientos la Universidad fue cerrada. Los nuevos profesores y un grupo de dirigentes estudiantiles fuimos expulsados, destituidos por el gobernador de entonces, el doctor Marino Rengifo Salcedo, presidente del Consejo Superior. Los profesores interpusimos una demanda ante la Jurisdicción Contenciosa Administrativa y la ganamos. Esto ocurrió en el año de 1978. Durante la rectoría de Álvaro Escobar Navia nos reintegraron a la Universidad.

> "A la Universidad del Valle entro en 1972, junto a una lúcida generación de catedráticos como Bernardo García, Alberto Corchuelo, Jorge Villa Cantillo, Henry Arboleda…"

¿O sea que pasaste seis años por fuera de Univalle?

Sí; luego, como te dije, ganamos una demanda y fuimos reintegrados al *alma mater*.

¿Desde cuándo asumes el oficio de escritor?

Desde que escribí los primeros poemas. Muy joven viajé a San Francisco y allí, quizás influenciado por los movimientos estudiantiles que se vivían en California, escribí mi primer poema, titulado: *LSD, San Francisco media noche*. El poema fue publicado en "Lecturas Dominicales" del diario El Tiempo, cuyo director en ese entonces era el periodista y poeta Álvaro Burgos.

¿En qué año fue escrito este poema?

En 1964. Yo tenía veintiún años. El Departamento de Estado Norteamericano invitó a un grupo de estudiantes líderes a conocer los Estados Unidos. En este grupo estaban Humberto De la Calle, el padre de Armando Benedetti y Julio Valdivieso Torres. Entre las ciudades a visitar, además de New York y Washington, por supuesto, estaba San Francisco y de manera especial la Universidad de Berkeley. Fue una experiencia tan inquietante y transformadora como la vivida, guardadas las proporciones, por Lorca en New York. Quien lee este poema suyo, de inmediato entiende que en esta ciudad Lorca fue otro. A raíz de este viaje, me interesé por la generación beat y leí con juicio a Allen Ginsberg. Desde aquel mi primer poema, asumí la escritura como parte esencial de mi vida. Escribía o moría. Era algo así como un vaciamiento visceral, hondo y comprometido. Luego vinieron los cuentos, que escribí cuando al terminar mis estudios universitarios en Bogotá, debí radicarme en Cartago como juez. Fue aquella una época productiva. Allí leí *El gran serton: Veredas,* del escritor brasileño Joao Guimaraes Rosa. Con Guimaraes hice consciente, deslumbrado, la potencia del lenguaje. En Cartago nació mi primer libro de cuentos: *Las alabanzas y los acechos.*

Si un escritor encuentra un pequeño auditorio ávido de leer ensayos, novelas, cuentos; o por lo menos, encuentra un lector, el escritor está salvado.

Sí, porque el primero y más exigente lector de su propia obra es uno mismo. Sin embargo, cuando voy a Medellín, Bogotá, Bucaramanga, Pereira, Calarcá o a cualquier otra ciudad del país, encuentro muchachos que han leído mis libros. Algunos profesores hacen fotocopias de mis artículos y ensayos como parte del material para seminarios y cursos. Esto reconforta, en medio del escepticismo. Estos jóvenes, además, comparten la idea de que el escritor debe ser, ante todo, un hombre de pensamiento. Siento placer genuino al leer ensayos en los auditorios de las Universidad donde soy invitado, porque éstas siguen siendo el nicho ideal para preservar el pensamiento. La Universidad, sobre todo la pública, es de los pocos espacios de resistencia civil que nos queda para preservar el uso público de la Razón en términos kantianos, difundir la cultura letrada y el Pensamiento Crítico.

LA MODERNIDAD, EL SUJETO Y LAS REDES SOCIALES

En tus libros, La sombrilla planetaria y La tierra que atardece, tú haces una interesante reflexión sobre la modernidad. ¿Los presupuestos básicos de la modernidad siguen vigentes?

Sí, estos dos libros de ensayos están dedicados a pensar la modernidad. Soy hijo y defensor de la modernidad, a sabiendas de sus excesos. Sus principios básicos están a la orden del día. No hay un sólo "postmoderno" que nos defienda. Por ejemplo, el principio de individuación hoy está exacerbado. Lo que hoy existe no es una postmodernidad sino una hipermodernidad. Ningún postmoderno niega la libertad, ni la igualdad de derechos ni el principio de la autono-

mía de la voluntad. Mucho menos el principio de la dignidad humana y el respeto a ella. Todos hablan en contra de la Razón, pero para ello utilizan todos los más refinados recursos argumentativos que la Razón ofrece. No es que no haya pasado nada a la modernidad. Lo que ha sucedido es una crisis de su mitología y de sus imaginarios, pero los valores modernos están ahí, vigentes y en uso.

¿El concepto de la libertad del individuo sigue vigente?

El concepto de la libertad del individuo no solamente sigue vigente sino que se ha potenciado y exacerbado. Estamos en un mundo hiperlibertario. Un mundo en el que la idea del límite es molesta. Hoy los límites son mínimos. Ellos impiden el goce de la vida y el mundo de hoy es hedonista y narciso. Además, como dice Redeker, el Yo del sujeto hipermoderno se ha ido al cuerpo.

Me imagino que se ha potenciado a través de las redes sociales, de las nuevas tecnologías virtuales. En Facebook hay un afán narcisista por cambiar permanentemente el perfil de sus usuarios.

Sí, en Facebook y twitter los sujetos están gritando al mundo lo que son a cada segundo que pasa: Los sujetos virtuales aúllan: "Yo existo"; y lo hacen con auto-foto (selfie), *lifting* y todo.

Así, muchas veces, la información en Facebook sea esquizofrénica y mentirosa.

Lo que uno nota en el Facebook es el desespero del yo contemporáneo, lanzado no exactamente a la soledad, que es deliciosa cuando es elegida, sino al vacío de sí mismo y de su vida. Los desesperados aullidos humanos que se escuchan en Facebook, aunque quienes los lanzan no lo entiendan así, no provienen de la soledad sino del absoluto vacío de las vidas de la mayoría de sus autores. Y no por "culpa" de quienes aúllan, sino porque nuestro tiempo ha configurado sujetos unarios, autoreferidos, y no sujetos binarios, alter-referidos y alter-constituidos, según Dany-Robert Dufour.

Parafraseando a Freud, el Facebook es como una especie de striptis del ideal del yo. Ahora todo lo íntimo y privado se ha convertido en público.

Claro, aunque con esta precisión: según Redeker, en *Egobody*, el yo del sujeto hipermoderno se ha ido a vivir a la experiencia del cuerpo y su belleza física. El yo se confunde ahora con el cuerpo. La distancia entre el yo y el cuerpo, que es su morada, se ha esfumado. Y la intimidad ahora se ha vuelto espectáculo, según la antropóloga argentina Paula Sibilia.

La intimidad, que antes pertenecía al orden personal, se ha convertido en pública.

Exacto. Pero, más que en pública, en espectáculo mediático para el goce de todos. Y es muy rentable para quienes tienen montado el negocio de la exhibición de lo íntimo.

Ya no existen fronteras.

Porque antes el refugio de la intimidad, era el secreto. Este secreto era invulnerable y debía ser respetado. Ahora, el refugio de lo íntimo no es el secreto en cuanto la intimidad se hace pública. El refugio actual de la intimidad consiste en no ser juzgado. A los jóvenes de ambos géneros se les pone el pelo de punta cuando son juzgados. No quieren ser juzgados moralmente. Tú te expones públicamente y nadie debe juzgarte.

Te tienen que aceptar como eres, así tu información personal sea alterada. Te tienen que mirar cómo apareces, así tu apariencia no tenga nada que ver con tu ser. Mejor dicho, te deben aceptar como te representas.

Allí, en lo que dices, hay un cambio muy significativo de la modernidad. Pero debo agregar que, en mi opinión, dichos cambios en la subjetividad contemporánea, se están produciendo a través del marketing de la imagen humana, es decir de la comercialización del yo y de su cuerpo convertido en objeto de exposición estética en busca de la belleza perfecta. Pienso que, ahora, la imagen pública del cuerpo expuesto mediáticamente, que expresa al yo en su belleza cosmética y de quirófano, ha transformado de manera dramática el mundo psíquico que se produjo, según Lacan, a partir de la invención técnica del espejo. El espejo de hoy no es el de Lacan, sino el de las autofotos que van a volar por el mundo en el Facebook y el del marketing que impone la belleza del cuerpo como ideal del yo. El ideal del yo del sujeto hipermoderno no es un ideal de valores provenientes de la filosofía, de la ética o de la política, sino el ideal que impone el marketing del yo y de su belleza cosmética.

¿Tú no crees que al exponerse la individualidad, el ser humano está, digámoslo así, arriesgando su propia intimidad? ¿Está poniendo en riesgo su naturaleza de ser ante la apariencia del ser?

Lo que está claro es que todos estos cambios hipermodernos están produciendo un nuevo tipo de sujeto humano. Esto lo dice Dany-Robert Dufour en su libro *El arte de reducir cabezas*. Es un libro magistral en el que sostiene que en el mundo actual ha desaparecido el sujeto neurótico freudiano y el sujeto crítico kantiano. Y que, por tanto, agrego yo, estamos ante un proceso de fabricación mediática del sujeto. Hay montada una fábrica de subjetividad. Los sujetos humanos siempre son productos socialmente, esto es inevitable. Y configurados según los parámetros culturales de época, según Charles Taylor. Pero, en la hipermodernidad neoliberal, la subjetividad es producida ahora por la máquina social de los medios masivos de comunicación y el marketing del yo. Los neuróticos éramos nosotros. Nuestra generación consideró que el mundo estaba mal hecho. Ahora los jóvenes consideran que esto está supremamente bien hecho. Que la vida es para gozarla y quien no se la goza está de malas. Los jóvenes, en general, no tienen una actitud crítica frente a lo que viven, a duras penas se "indignan" pero de ahí no pasan.

En la posmodernidad el sujeto crítico también fracasó. La figura del intelectual y del escritor de pensamiento,

que venía de la ilustración francesa, se agotó.

El intelectual era un ser desadaptado frente a la sociedad que criticaba.

Por esto es que en los grandes medios, ya no se tiene en cuenta la voz del intelectual, del escritor. Las editoriales prefieren publicar libros de religión, cocina y autoayuda, y desechar a los buenos escritores. Fernando, ¿hacia dónde vamos? ¿No será que toda esa basura informativa nos va a cubrir del todo hasta devorarnos?

No, no lo veo así.

¡¿No?! Yo sigo siendo un nihilista. Nietzscheano o shopenhariano, para más señas. ¿Tú qué crees? Pensemos en el futuro incierto que ya comenzó. Juguemos un poco al adivino.

Uno mira el futuro a partir de las tendencias. Ellas señalan para dónde vamos. Creo que vamos hacia el vacío del yo. En estos días estaba releyendo a Vatimo y el nihilismo, según él. Y resulta que Heidegger, pero sobre todo Nietzsche, auguraron que el sujeto humano quedaba convertido, ante todo, en valor de cambio.

¿En mercancía?

Sí, claro, en una mercancía intercambiable. Y para esta sociedad, los seres humanos ya no valen por sus principios, por sus valores humanos, por lo que sepan en términos de conocimiento, por su cultura, sino por lo funcionales que sean al sistema. Los seres humanos tienen que estudiar para ser funcionales, y las mujeres y ahora los hombres tienen que ir al quirófano para participar con éxito en el mercado de la carne y de la imagen exitosa. De lo contrario salen del circuito, salen del mercado. Yo creo que esa es la tendencia del mundo actual. Pero, hay que decirlo, la capacidad humana de resistir y criticar estas tendencias no ha muerto. Miles de muchachos las enfrentan con valor e inteligencia. Y construyen vidas al margen de estas tendencias y se burlan de ellas. Tienen hijos a quienes les trasladan su mirada crítica y demoledora. Pero, esto no es que me llene de esperanza, sino que me hace mirar el mundo de hoy a partir de la diversidad y la complejidad. Llevo 40 años como profesor universitario, y tengo la certeza de que, al margen del marketing del yo e independientemente del declive de la cultura letrada y su sustitución por la cultura "light" y banal, existen preciosos núcleos humanos invisibilizados por el marketing aplastante, que están ahí, en la resistencia y en la construcción, para sí, de un mundo alternativo.

Por otra parte, todo esto tiene que ver, también, con la variable de la edad y el género. Los jóvenes están allí, en aquel mundo mediático de la oferta y demanda hasta los treinta años. Pero después, cuando la vida los obliga a hacer un alto, comienzan a pensar de otro modo un poco más trascendental. La sensación de vacío de la que habla Lipovetsky y que algunos sienten, comienza aproximadamente a los treinta años para las mujeres y a los cuarenta para los hombres. Es la edad en la que algunos suelen cuadrar caja.

La reflexión comienza cuando uno comienza a hacerse adulto. "¿Cómo fueron mis años de juventud mientras estuve conectado a una red chateándome con mis amigos?" Es la pegunta que los seres humanos se comienzan a hacer en la edad madura.

Pero quizás ya sea tarde, porque los ideales del yo no se construyeron a partir de preocupaciones políticas, filosóficas, de conocimiento, ni éticas, sino sólo a partir de patrones de éxito provenientes del marketing, insisto.

Sigamos jugando a la futurología. ¿Cuál será el destino de esas generaciones formadas en las redes sociales?

Creo que van a regresar de cabeza al misticismo. Porque si algo produce la "era del vacío", del que habla Lipovetsky, es el retorno neo-místico. Los seres humanos que se sienten vacíos y que sienten que no fueron exitosos, no regresan a la Razón y sus fuertes exigencias, sino a sistemas de pensamiento pseudoancestrales. Retornan al animismo resignificado, a las religiones en sus formas primarias y al espiritismo. La energía positiva de hoy, no es más que una nueva versión de lo que Freud denomina como la omnipotencia de las ideas. Esto tiene íntima relación con el pensamiento mágico. En síntesis, la sensación de vacío a la que pueden llegar luego del "cuadre de caja" ciertos hombres y mujeres, nunca termina por lanzarlos a los rigores de la Razón, sino a formas primarias de consuelo y neo-ancestrales otorgadores de sentido.

Quizás por esto es que hoy pululan en el mundo toda suerte de religiones y misticismos. Hoy en día un pastor crea una secta en el garaje de su casa.

Esto coincide con la desaparición del sujeto crítico.

Por lo tanto, con la desaparición del escritor, del intelectual.

Esto depende del tipo de escritor y de intelectual de los que estemos hablando. Paulo Coelho es un verdadero prodigio del renacer de lo primitivo resignificado en lo contemporáneo y llena el vacío de nuestro tiempo. Coelho dice precisamente lo que la demanda ansiosa espera. Es el autor típico que quiere calmar el desasosiego de nuestro tiempo. Pero, si estamos hablando del escritor complejo y crítico, categoría dentro de la cual me ubico, es evidente que estamos por fuera del mercado. Pero, aun así, contamos con lectores de élite intelectual que nos valoran y aprecian. Por otro lado, este mundo de hoy necesita ser interpretado. Y, quienes están en condiciones de interpretarlo, no son los consoladores de oficio convertidos, por esto mismo, en éxito editorial, sino quienes en uso de la Razón y mediante el concurso de las ciencias humanas y sociales, descifran los tiempos históricos. La demanda de este tipo de escritores e intelectuales está en las universidades y en ciertas capas intelectuales que están ahí y que resisten con dignidad.

LA NEUROCIENCIA Y EL TRASPLANTE DEL YO

El tema de las tecnologías virtuales está muy articulado al desarrollo de las ciencias. Hoy en día ya se



El autor fue finalista del Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia en 1987, con su libro "Trapos de tiempo y luz".

hacen trasplantes de órganos humanos, se reemplazan partes del cuerpo que el cirujano puede programar y monitorear a través de un computador. Lo único que nos hace falta es hacer trasplantes de la conciencia humana; o lo que se ha llamado, mutaciones del yo. Una perspectiva que jamás imaginaron Nietzche y Foucault.

El trasplante del yo ya se está haciendo sin necesidad de hacer cirugías. Hoy en día el ser humano vive una mutación del yo, porque el yo es histórico. Desde el punto de vista del psicoanálisis hay una estructura psíquica que comprende el yo, el ello y el súper yo, como suele decirse. La personalidad de un individuo es histórica. El Ello, digamos, es una dimensión básica que está allí en los seres humanos como naturaleza suspendida, según Agamben, pero los inhibidores normativos del Ello son históricos. Lo mismo sucede con los ideales del yo. Tú no puedes tener en el periodo esclavista los ideales del yo moderno. Es imposible. Ahora bien, el súper yo es riguroso y fuertemente normativo en el mundo moderno. En el mundo hipermoderno el súper yo es supremamente flexible. En el mundo actual tú no encuentras que el súper yo sea un tirano moralista. Hoy la sexualidad es un derecho, no un tabú. Y esto abrió a la humanidad a otra mirada sobre el cuerpo y el mundo.

Tú decías que el yo es histórico, que de alguna manera ha mutado.

El yo ha sido modificado por la cultura. Cuando tienes una cultura muy permisiva de las pulsiones, por un lado, y por el otro un debilitamiento de la normatividad interiorizada propia del súper yo, entonces el yo está menos afligido. El yo está siempre en cuña fuerte entre las normas y el deseo. Pero, la fuerza de esta tensión no ha sido siempre la misma. Ahora, en la sociedad y en las redes sociales, el deseo se pasea por los jardines en flor. El deseo flota libre por todas partes, sin mayores límites. Obviamente los límites existen, pero no hay equivalencia con otras épocas. Este yo contemporáneo vive en un espacio de permisibilidad y de libertad mucho mayor. Pero el yo, a su vez, es el lugar desde donde se habla. Desde el punto de vista psíquico el yo es la conciencia deliberante y auto referida que le habla a sí mismo. Es decir, el yo es un espacio psíquico de auto referencia constante. En su libro *Las fuentes del yo,* Charles Taylor parte del supuesto de que el yo tiene unas fuentes y que esas fuentes vienen de lo que él llama los "marcos de referencia ineludibles". Y estos marcos de referencia ineludibles no son otros que los conformadores culturales del Yo. El Yo no se conforma desde adentro de sí mismo, autárquicamente, sino desde la cultura y desde estos marcos de referencia imposibles de eludir. Cuando tú naces en una sociedad moderna no puedes eludir creer en la libertad, no puedes eludir considerar que los seres humanos son iguales, que son dignos de respeto, que tienen derecho a una vida digna etc. Esto no sucedía en la Edad Media ni en el período esclavista. El Yo en aquellas épocas no era así.

Ahora bien, ¿cuál es el Yo de hoy? El Yo moderno estaba centrado en la idea de futuro porque en el futuro estaba el progreso, el porvenir, la salida en términos de progreso moral y material de la humanidad. El Yo del hiper moderno, propio de los jóvenes de hoy, está centrado en el presente. Hay que vivir y gozarse el presente. Por esto, el Yo de los jóvenes de hoy es hedonista, no sacrificial. Por el contrario, el Yo moderno clásico de los siglos XVIII y XIX se construyó culturalmente alrededor de una ética sacrificial. Se sacrificaba el goce del

presente en favor de metas de valor moral, político o intelectual. Nuestra generación fue dominada por una ética sacrificial, porque creíamos que debíamos postergar el disfrute del presente por privilegiar metas futuras en favor de una sociedad mejor y todas estas quimeras. Te voy a hacer un listado del espíritu del sujeto contemporáneo. No se trata de insultos sino características fundamentales, así: el Yo del sujeto hipermoderno es hedonista, apolítico, narciso, autoreferido y unario, desideologizado, presentista, banal, no sacrificial y líquido, según Bauman. Es decir, en la época actual del hipermodernismo, los vínculos y las relaciones humanas tienden a ser líquidas y circunstanciales.

De un mundo sólido y aparentemente seguro, pasamos al mundo líquido, efímero y circunstancial.

A diferencia de nuestra generación, los jóvenes de hoy no entablan vínculos duraderos. Las relaciones afectivas son de paso, los matrimonios se disuelven a los tres años. Los hijos, si hay que dejarlos tirados a su suerte, se abandonan porque hay que irse a gozar mi vida. Los vínculos de los electores con los partidos y sus líderes no están basados en compromisos fuertes de ideas y de valores, sino en razones circunstanciales de pura coyuntura y hasta de gusto.

El pensamiento líquido, fugaz y liviano se sobrepuso al pensamiento sólido y comprometido

Así es. Los jóvenes hoy son refractarios a todo tipo de ideologías que impliquen compromiso de larga duración, están por esta misma razón despolitizados.

Esto se está viviendo hoy con la televisión. La juventud se pliega a esa avalancha masiva generada por la televisión y el marketing.

Sí, esto es claro. Están viviendo el presente, lo están gozando. Lipovetsky también dice que el joven de hoy no tiene una ética sacrificial, porque no está dispuesto a sacrificarse por nada, ni por nadie. Los jóvenes dicen, incluso en las empresas donde trabajan: yo vengo aquí por lo mío, yo vine a este mundo por lo mío.

La hipermodernidad está magnificada por la imagen, que es la nueva tirana del mundo. Desde los antiguos la imagen siempre ha cumplido la función de sobredimensionar el objeto.

Este es el problema, si es que así puede llamársele. Los marcos referenciales contemporáneos de la construcción del Yo, que durante los siglos XVIII, XIX y mitad del XX fueron construidos alrededor de valores humanistas solidarios y generosos, por decirlo de algún modo, al parecer pasan ahora a ser propuestos por el *marketing* y los valores que el consumo impone. Hoy existe la fábrica que produce la conciencia, según Salmon. Y esa fábrica es de propiedad privada y es intencional.

Pero esto traerá sus consecuencias a nivel de la construcción del sujeto.

No soy apocalíptico en el sentido de decir que todo está perdido. Cuando se estaba disolviendo la Edad Media los aristócratas decían: "Este mundo se acabó", y el que se estaba acabando era el mundo de ellos. Lo único que me impresiona y ante lo cual me levanto críticamente es que, tal como acabo de decirte, la fábrica de producción de la conciencia es de propiedad privada y es intencional. Esto produce sujetos que se creen originales y únicos, pero que en realidad son absolutamente estándar. Piensan lo mismo, tienen los mismos ideales de éxito impuestos, creen que usan ropa exclusiva y hasta caminan idéntico. Son clones hijos del *marketing* y de los medios masivos intencionados.

¿Tú tienes una mirada optimista frente al presente?

Ni optimista ni pesimista, sino realista. Cuando irrumpió la individualidad moderna y se fueron configurando los ideales de igualdad y libertad humanas, los aristócratas aullaban que este mundo se iba a acabar. Y, ciertamente se acabó, pero no el mundo sino el mundo de ellos montado en exclusiones de sangre y linaje. Por principio, no pienso que todo tiempo pasado fue mejor. Cuando uno piensa de este modo, es seguro que ya está anciano y conservador. Conozco la letra de un tango, de Homero Manzi, que dice más o menos, así: "Quien crea que todo tiempo pasado fue mejor, ni fue obrero, ni fue mujer, ni fue trabajador".

Ahora bien, este tipo de sujeto contemporáneo hipermoderno típico y estándar**,** hay que entenderlo, propongo, como una construcción mediática, como un producto fabricado intencionalmente, en masa, a través del proceso industrial de producción de la subjetividad y la conciencia. La Iglesia en su momento produjo conciencia y subjetividad en masa y estándar pero lo hizo con fines morales, por horrible que esto pudiese parecer ahora; nuestra escuela moderna, produce subjetividad y conciencia modernas en masa y estándar, pero introduce al mismo tiempo el principio de la libertad de pensamiento, de la autonomía del sujeto moral individualmente responsable y prohíja valores de igualdad humana, libertad, dignidad y respeto.

En fin, la subjetividad siempre se produjo desde afuera del sujeto mismo. Pero, hoy, lo que no acepto es que la producción de subjetividad, más allá de la escuela como aparato social del Estado en sus funciones, haya sido atrapada de un zarpazo invisible, por la fábrica privada de producción de subjetividad y de conciencia intencional, a través de los medios masivos y el *marketing* del Yo. Esto me indigna. Es un deber denunciarlo y atacarlo. Pero, insisto, en que no todo está perdido, porque conozco innumerables jóvenes y adultos por fuera de las lógicas de esta fábrica tenebrosa, de manera consciente y deliberada.

Lo que has dicho es lo problemático. Detrás de los noticieros, los realities y las "noticias en desarrollo", existe toda una maquinaria del mercado. La construcción del sujeto está determinada por las leyes del mercado.

Que los sujetos se transformen y formateen históricamente según metas de valor, vaya y venga. Esto es lo normal. Pero que a ti te impongan

desde la cultura de masas y el *marketing* privados y con fines utilitarios sólo para ellos, un sujeto a la manera de un modelo intencionalmente dirigido, esto es reprochable. Absolutamente inadmisible. La cultura popular es muy distinta de la cultura de masas. La cultura de masas que produce y agencia la televisión privada, es ella misma una fábrica industrial de subjetividades. Y el *marketing* instala ideales del Yo y de éxito absolutamente dirigidos y a su servicio. A ti y a todo el mundo te ponen a mamar de esa cultura.

Ahí es donde pienso que falta una juventud más crítica y contestaría frente a esto. El ser humano no puede ser el idiota útil del marketing, el fashion y el selfies.

Esa juventud crítica se hace en las universidades y colegios con "buenos" profesores. En donde "buenos" quiere decir críticos y analíticos. En lo que a mí concierne como asunto de mi responsabilidad ética, lo veo entre mis estudiantes de administración de empresas, parecería insólito. Sin ser ellos estudiantes de Humanidades, Arte o Literatura, reciben con inmenso entusiasmo las lecturas de ciencias humanas que les propongo desde una perspectiva crítica. La educación crítica y analítica es un instrumento de inmenso valor en la creación de subjetividad y conciencia. Y los estudiantes lo agradecen porque sienten que sus vidas se transforman. Uno a veces siente que arar en el mar es inútil, pero hay que hacerlo. No hacerlo es inmoral. No vinimos a este mundo a dejar que la mierda nos cubra y a comer mierda felices, pensando que todo así está bien. Por esto sigo pensando que las universidades deben convertirse, urgentemente, en espacios de resistencia cultural. Es allí donde puede producirse otro tipo de subjetividad, crítica, pensante y analítica.

A través del marketing los medios de comunicación impulsan las telenovelas donde se hace una apología a los capos de la mafia. Los guionistas de esas series, que están coptados por el mercado, viven "comiendo del muerto". ¿Por qué en Colombia se acabaron las series adaptadas de las grandes novelas de la literatura? Aquí hay una manipulación del sujeto que se exporta al mundo.

> "El país se debate entre la mediocridad y el mal gusto y la apología del submundo inmoral y criminal".

Esto tiene que ver con los *ratings*. Es que la televisión aquí se rige por un principio: debe ser rentable. Las series sobre mafia, venden. Y venden muchísimo. El país se debate entre la mediocridad y el mal gusto y la apología del submundo inmoral y criminal. No me estoy refiriendo a lo popular ético y hermoso, sino al submundo criminal e inmoral que existe incluso en el estrato seis. El submundo del que hablo, el nuestro, está lejos de parecerse al que describió Dostoievski en sus novelas.

A los canales privados ya no les interesa la literatura como arte sino como mercancía. Yo recuerdo que hasta hace algunos años la televisión colombiana llevó a la pantalla novelas muy buenas como: *La casa de las dos palmas* de Manuel Mejía Vallejo. Después, una serie llamada *Café*, de muy buena factura actoral. Pero, al parecer, es mucho más rentable el mal gusto y el mundo criminal como tema. Y el punto aquí es el negocio y la rentabilidad. Esto lo explica todo. Además, esta lógica también se apoderó de la literatura. Las casas editoriales prefieren por buen negocio este tipo de temas. El *marketing* literario o televisivo no consiste en que los productos se vendan. Vender productos culturales es normal y aceptable. No existe el menor reparo en esto de vender. El *marketing* literario y televisivo parte de un principio fundamental del *marketing*, a saber: el cliente siempre tiene la razón y hay que ofrecerle lo que le gusta y demanda. Es decir que la oferta se pliega por completo a la demanda. De esta manera, si el cliente desea calcetines morados, pues hay que producirlos. Llevado este principio de tiranía del cliente a la literatura y a la televisión, el resultado es catastrófico, pues lo que se escribe o se muestra en la pantalla es lo que el cliente quiere que le ofrezcan. Entonces tenemos escritores y productores de series televisivas, arrodillados ante los bajos gustos de la clientela, dedicados a exaltar los fondos criminales y sus lenguajes casi onomatopéyicos primarios, felices porque se convierten en "artistas" exitosos en las ventas. Y la estética se va al piso.

Las famosas noticias en desarrollo, que pueden durar dos y tres horas seguidas, representan la nueva tiranía de los medios sobre el televidente.

Sí, durante veinte días vimos fútbol. Nos gusta el fútbol, amamos el fútbol, pero las noticias del país y del mundo se acabaron en esos veinte días. No sé si esto ocurre en Colombia nada más, donde los locutores que más gritan y se inventan partidos que no están sucediendo en la cancha, son los mejores y los más solicitados por la clientela.

La televisión es el nuevo imperio mediático que construye, a punta de pauta publicitaria, un sujeto dócil, pasivo y complaciente.

Así es, mi querido Fabio. Sobre todo, ese tipo de sujeto típico hipermoderno cuyos ideales del Yo y de éxito en el mundo son impuestos por los medios masivos en asocio con el *marketing* consumista. En esta alianza hay en desarrollo una fábrica de subjetividad al servicio de evidentes intereses privados. Una fábrica imperceptible e invisible que es nuestro deber denunciar. Esto ha quedado planteado ya antes. Llegará el día en que el yo del sujeto se confunda tanto con una Coca-Cola y con su cuerpo, que tendrá un mejor sabor que la Coca-Cola. Se trata de un chiste y de una exageración, claro; pero quiere indicar un camino de reflexión.

Escritor, periodista, guionista, Umberto Valverde contribuyó a forjar la imagen de la ciudad asociada a la música del Caribe. Autor de "Bomba Camará" y de "Celia Cruz, Reina rumba", entre otras obras, cree que ha sido grande la contribución del Instituto Popular de Cultura a la sonoridad de Cali.

"La cultura popular triunfó en Cali"

La configuración de una cultura popular requiere de actores en todos los campos del arte, y es así como varios escritores de Cali, a través de su trabajo, han permitido esbozar, desde la música y el baile, ese carácter de ciudad que hoy distingue a la capital vallecaucana.

Umberto Valverde, desde muy joven, visionó una literatura desde el barrio, hecha de lunas rotas, esquinas, voces, fragmentos de canciones, y a partir de ahí se le reconoce como uno de los pioneros de la literatura urbana en Colombia.

Valverde ha sido también guionista, editor deportivo, columnista y "árbitro" permanente en todo lo que tiene que ver con la música de la ciudad y sus representantes.

Considera que lo que hoy se aprecia como "marca de ciudad", la salsa, es "un triunfo de la cultura popular". Más recientemente, animó la creación del museo dedicado a Jairo Varela, junto a la plazoleta que lleva su nombre, un lugar encargado de perpetuar su memoria, por ser el músico que le cantó a Cali y al Valle del Cauca, hasta



"Que todo el mundo te cante", es uno de los libros de Umberto Valverde, dedicado a Jairo Varela, el director del Grupo Niche. Hoy el escritor anima las tareas del museo que hace homenaje en Cali al músico chocoano.

convertir sus canciones en himnos: "Cali Pachanguero", "Mi Valle del Cauca", entre muchas otras.

En su apartamento del norte de la ciudad continúa como el lector que ha sido siempre, y ahí pergeña nuevas historias, libros, columnas, crónicas para la prensa colombiana.

Al visitarlo, se lamenta de haber perdido la foto original, de Fernell Franco, que ilustró su novela "Celia Cruz Reina Rumba", trabajo que contó con el elogio-prólogo del autor cubano Guillermo Cabrera Infante.

¿Andando el tiempo, cómo observa la cultura popular en Cali?

Puede ser una visión un poco fundamentalista, pero en el balance histórico, lo único que Cali produce y vale la pena, es la cultura popular. Básicamente dos corrientes que pesan aquí: la de la música, y la del baile. Esos dos ejes fundamentales han marcado a Cali desde los años 30 hasta el momento; digamos que todo este movimiento cultural hace que Cali en un momento sea considerada como una ciudad Caribe, porque se apropia de ese carácter en toda su extensión. Discutible o no, se erige hoy como la Capital de la Salsa, después que este fenómeno terminó en Nueva York.

Otra ciudades hubieran podido apropiarse de este título, pero no lo hicieron, además porque ya no tenían cómo hacerlo. Ciudades como La Habana o San Juan, no tienen cómo reclamar ese título. Aquí existe un enorme movimiento musical de diferentes formas; aquí existió un gran evento que le dio camino a este fenómeno, el cual fue el Festival de Orquestas creado en 1981 por Jairo Sánchez, hasta los años 90, tiempo que abarca la gran feria que hice con Pardo Llada en el 89. Y después de este movimiento espectacular que se origina, es interesante ver como la irrupción de los bailarines, en un tiempo tapada por las orquestas, se descubre finalmente casi en el año 2000, con lo que se llamó la crisis social de la ciudad, con la caída del Cartel de Cali. La noche, la rumba, se caen, y entran los bailarines a reemplazar el show. Hoy existen unas 130 escuelas de baile. Esto se ha convertido en un movimiento social enorme, de lo cual se puede decir

que existen 8000 personas en torno a ello; vemos que la Feria de Cali que antes se inauguraba con la cabalgata, se convierte en una feria donde el gran espectáculo es el Salsódromo, a partir de la alcaldía de Jorge Iván Ospina. El Salsódromo está destinado obviamente a la exaltación de la salsa y de sus bailarines. Existe una tercera corriente, la del cine, alimentada por las clases medias y bajas educadas en la Universidad del Valle, y observamos que la literatura ha sido propia también del ente popular y de las clases medias. En ese sentido es que defiendo que las únicas expresiones vigentes importantes en la ciudad son expresiones de la cultura popular, triunfante sin lugar a dudas en Cali. Por eso, esta capital mantiene un auge hegemónico con la salsa; algo que no ocurrió en Barranquilla, que empezó también el proceso, pero fue tomada por las músicas campesinas, como el vallenato, y los salseros y estudiosos de esa ciudad dicen que ellos no dieron la pelea en sus momento para tratar de defender una identidad salsera que ya se perdió.

> "Puede ser un poco fundamentalista, pero en el balance histórico, lo único que Cali produce y vale la pena, es la cultura popular".

Se afirma que sin lugar a dudas, la imagen a la que remite el nombre de Cali, es salsa. ¿Cómo observa la homologación de esta cultura dentro de las llamadas Industrias Culturales?

Es muy interesante porque cuando éramos muchachos y esta música llegó desde Cuba al barrio Obrero, y eran aficiones de clases bajas, observamos hoy que estas corrientes son reconocidas en términos sociales amplios. Hemos analizado el fenómeno del Museo Jairo Varela, y en los software se reconoce que la única palabra que identifica a Cali en el mundo es el Grupo Niche, y a través de él, Jairo Varela. Dentro de ese formato de orquestas tradicionales de la salsa, el Grupo Niche, desde hace cuatro años, en manos de Yanila Varela, hace 95 presentaciones anuales, mientras el Gran Combo hace 70, y Van Van, 60. Son diferencias radicales. En este propósito de marca, tenemos en Cali un espectáculo como Ensálzate, tenemos a Swing Latino; existe una corriente migrante de extranjeros parqueados entre San Antonio y El Peñón que han tomado como eje a la Topa Tolondra, Zaperoco, Punto Baré; vienen a las escuelas de salsa a aprender. Existe además otro asunto: los bailarines se encuentran ahora con un mercado extranjero muy grande. Yovana Agudelo tiene al respecto una empresa virtual, tiene siempre unos 250 bailarines entre Turquía, China y Dubai. Casi todos los grandes de las escuelas caleñas están allá.

Sabemos que emprendió un debate para que el gobierno de la ciudad reconociera a Jairo Varela y le diera nombre a la plazoleta. ¿Cree que finalmente la ciudad le ha hecho justicia a este músico chocoano que tanto aportó a la ciudad?

Creo que no; con él se han vivido diferentes aspectos. Él se impuso en esta ciudad con talento y a través de su música que expresó siempre amor por Cali. Nadie le cantó mejor a la ciudad como él. Siempre decía que le debía todo a Cali. Jairo Varela fue perseguido por la sociedad caleña, por los medios caleños, lo llevaron a la cárcel, lo condenaron, lo manosearon, por haber inaugurado una discoteca en el oeste de Cali cuando nadie lo había hecho. No le permitieron ir al funeral de su madre cuando estuvo en la cárcel. Pero ocurre que cuando muere, se da aquí un fenómeno espontáneo de la gente, algo impresionante; ni él mismo imaginó en vida que la ciudad le tenía este amor desbordante. La familia quería llevarlo a una funeraria privada, pero la realidad se impuso. Medio millón de personas lo acompañó al cementerio. No se ha visto nunca una manifestación más grande de fervor popular ante la muerte de un músico; ni en los funerales de Joe Arroyo, Héctor Lavoe o Celia Cruz.

Al regreso de una pasantía en San Francisco, Cristina Varela llega a Cali y observa que la Plazoleta lleva el nombre de su padre, pero no existe nada que hable de él ahí. Fue cuando nos propusimos hacer el museo que va a cumplir ya 4 años, y presionamos la creación del monumento. El concurso para realizar esta obra lo manejó La Tertulia, y el ganador fue el escultor nariñense Fredy Pantoja. Es una escultura sonora, sólo que este monumento todavía no tiene identificación.

Irrumpe en la literatura desde el barrio, con los cuentos de "Bomba Camará". ¿Qué piensa Valverde de la literatura que se escribe hoy en Colombia?

Creo que la literatura colombiana de la generación de los 60, 70, marcó hitos muy grandes, dejó señales, tuvo unas presencias básicas. Miremos la obra de Oscar Collazos; no entiendo que ahora se le vayan a hacer homenajes en la Feria del Libro a un montón de personas, y no se le haga reconocimiento a Oscar Collazos. Quienes hicimos esa obra literaria relacionada con la ciudad y con la música, -no quiero hacer críticas a las nueva generaciones-, vemos que no existen obras convincentes en ese campo. Pienso que muchos de ellos no tienen a la literatura como su camino; demasiados jóvenes se expresan más a través de lo audiovisual, la cultura del Internet. Algo que es polémico. No quiero entrar en ese terreno, ni mucho menos en el juicio, pero creo sinceramente que no veo obras convincentes de los jóvenes de Cali, en prosa. Tampoco en la poesía; los poetas reconocidos que todavía están ahí, por menos años que tengan, están cercanos a los 50; el teatro no es una expresión viva en Cali. Puede ser una expresión comercial, pero no es una expresión viva. Creo que la mayor parte del talento joven se está expresando en el cine. La plástica se transformó en el mundo, y esta expresión aquí hoy es muy discutible, de tal manera que la única figura vigente en ese plano, en Cali, es Oscar Muñoz, único artista consolidado a nivel internacional. Literariamente creo que la Cali de los 80 hacia acá, no está contada. Lo que ocurre por ejemplo hoy en el Distrito de Aguablanca, no ha sido narrado. Un distrito que tiene al menos un millón de habitantes, con gentes que no quisieron pertenecer a la ciudad. Por el contrario, veo una generación muy talentosa e inteligente, de músicos menores

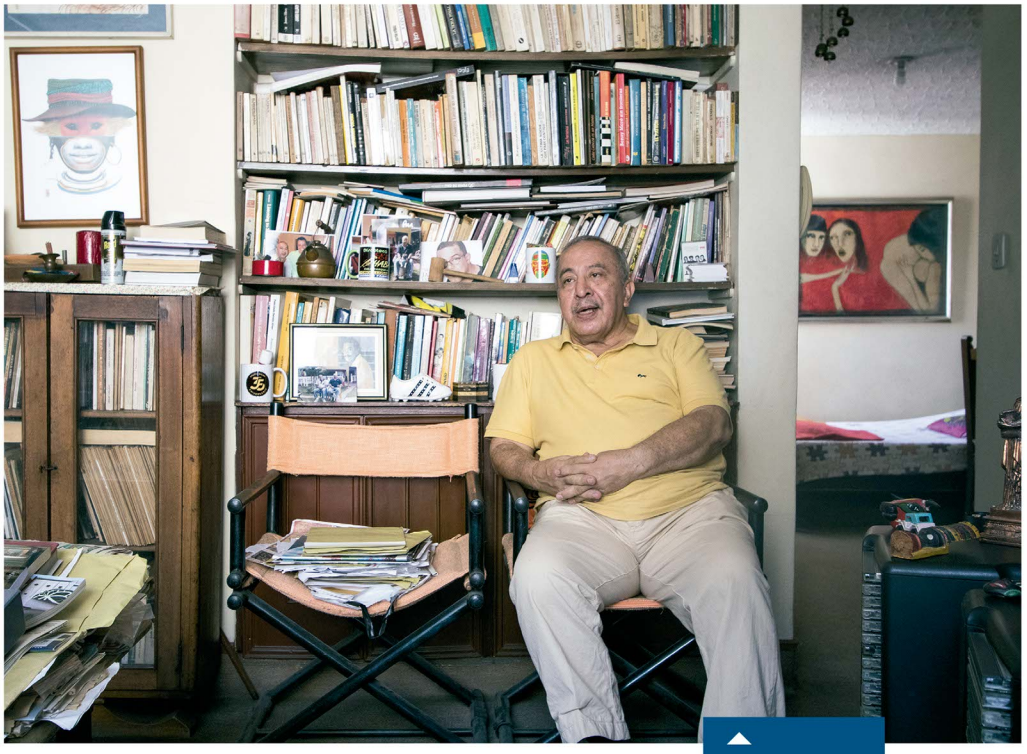
de 35 años, egresados del IPC, de la del Valle, de Bellas Artes. Muchos de ellos, infortunadamente, no tienen otro destino que tocar y tocar, pero no ven posibilidades para la creación de una identidad musical.

De otro lado, mientras en Medellín se han hecho muchas películas, colombianas y extranjeras acerca de Pablo Escobar, y se han escrito más de diez novelas con este tema, del Cartel de Cali no se sabe mucho. La única aproximación a este fenómeno está en mi obra. Se pregunta muchos para qué ahondar en este tema, pero es que ello fue una realidad, y es una memoria que se va a perder. Nadie habla por ejemplo de la violencia que continúa marcando la noche de Cali; hoy se consume más droga que en los años 70 y 80, y existe un Cartel Negro, del Pacífico, con puente invisible hacia el Distrito de Aguablanca. En ninguna parte se han consignado esa realidad. El consumo de droga en los menores de 30 años es mucho mayor a lo que nos tocó a nosotros en décadas pasadas; y esa Cali nadie la cuenta, como la Cali bisexual, un bisexualismo que no sé si es real, auténtico o de moda.

¿En qué nuevo proyecto literario está hoy Umberto Valverde?

Es difícil hablar de proyectos literarios. Tengo un proyecto sí, pero tiene que ver con la consolidación del Museo Jairo Varela, junto a Cristina Varela. Quiero dejarle a ella ese legado, para que pueda volar sola, porque todavía no lo puede hacer. Quiero hacer ese esfuerzo.

Si tengo que escribir un nuevo texto, será sobre esa época del narcotráfico, porque considero que nadie la pudo haber vivido mejor, desde adentro. Muchos de los protagonistas de esa época fueron mis contemporáneos, amigos de adolescencia. Los conocí antes de entrar en ese mundo; puedo contar asuntos dramáticos de ese Cali, cosas que se están quedando sin contar. Fueron 30 años de poder de la familia Rodríguez en la ciudad, pero hoy parece que eso no hubiera existido, un tiempo en que todas las actividades de la ciudad estuvieron contaminadas por el narcotráfico.



La atmósfera del Barrio Obrero, sus músicas, están en uno de los primeros libros de Valverde. Lector impenitente, tiene en la música del Caribe una veta permanente para su creación literaria y periodística.

Cali es una ciudad andina, que asumió un carácter Caribe. ¿Cree que hacia el futuro la ciudad puede ser permeada por otras culturas y lo de hoy puede cambiar?

Puede pasar porque las sociedades son cambiantes, volubles, y evolucionan. Debemos reconocer que lo del Pacífico es un festival al que acude al menos un millón de personas. El Petronio, que nació con una gran fuerza musical, hoy esta convertido en un evento gastronómico, en un mercado persa. Creo que Hugo Candelario continúa siendo el único aporte real concreto del Pacífico a una nueva sonoridad en Cali. Pude asistir a varios Petronios con Jairo Varela, y me decía: "Mientras esta música no la hagan músicos, no tendrá futuro…"

José Aguirre está haciendo música del Pacifico; recientemente le escuchamos una suite de 40 minutos, con esta sonoridad; la música no tiene color, sexo ni raza. Un músico joven como Víctor González, pianista del Grupo Niche, tiene un grupo de Jazz Pacífico, que propone nuevas complejidades. Otro, Daniel Villegas, también tiene un grupo de jazz. Él es el pianista de Mamba Negra, el grupo de Jacobo Vélez. Creo, ellos están haciendo una propuesta nueva en Cali. No hacen salsa tradicional, ni música del pacífico propiamente dicha, pero van de gira internacional.

Un investigador está dedicado hoy, con el apoyo del Museo Jairo Varela, a realizar un viaje de la música salsa de Varela al formato Pacífico, por toda la influencia de esta costa en su trabajo. Identifica melodías que se podrán interpretar en Marimba. También doy otra noticia: el Grupo Niche prepara un álbum de temas exclusivamente del Pacífico, para la comunidad internacional, en el contexto de World Music.

Su tarea en el cine colombiano es reconocida; en cuantos cortos y largometrajes ha tenido participación?

Para un concurso de mediometrajes que realizó Focine, Carlos Mayolo me propuso recrear los cuentos de "Bomba Camará", pero con el título de "Aquel 19". Le dije que firmaríamos un contrato legal, a través de mi amigo el abogado Alberto Ramos, en el cual él se comprometía a no cambiar la estructura del relato sin autorización. El llamado Grupo de Cali en el cine ha vetado "Aquel 19", no la promueven. Me parece un corto muy bello, entre lo mejor que hizo



México fue uno de los primeros destinos del escritor en su juventud. El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante prologó su libro "Celia Cruz Reina Rumba".

Mayolo. Lo ha marginalizado Luis Ospina, que tiene un enfrentamiento personal conmigo. La otra película es "Amores peligrosos", la película que hizo Antonio Dorado. El cine es muy riesgoso. Si falla una actriz, un actor, falla todo. La película se iba a llamar "Vuela la Paloma". Antonio cometió el error de vincular a la actriz Juanita Arias, muy bella, pero llegó quince días antes del rodaje y no pudo encarnar un personaje con un rol muy fuerte.

¿Cómo observa la influencia de la cultura cubana en Cali?

La influencia de la cultura cubana fue total; para los caleños y la Cali en la que yo nací; puedo asegurar que es el barrio Obrero el que acoge la música cubana. Sobre eso no hay discusión. Cali era una ciudad pequeñísima; en 1933 viene a la ciudad el Trío Matamoros. Es paradójico; existen fotos de ellos en Bogotá y en Medellín, pero nadie tiene una foto de Miguel Matamoros en Cali. Creo que los medios de esa época ni siquiera enviaron un fotógrafo. La cultura popular de Cali nace de la música cubana; nosotros los hijos del barrio Obrero, acogimos esas canciones y fuimos la plataforma para lo que posteriormente se llamó salsa. Mi niñez transcurre en los años 50, durante el régimen de Rojas Pinilla. Tengo memoria de dos grandes ejes entonces: la Sonora Matancera con todos sus cantantes, y el Mambo de Pérez Prado. Tenían su escenario en Cali en el Teatro Rialto, al aire libre, en la carrera octava con calle veintiuna, muy recordado en mis narraciones. Ahí se pasaba todo el cine mexicano. La cultura de Cali se transforma inicialmente con la radio, y luego con el cine de rumberas que llegaba de México. Los bailarines de Cali nacen en la emulación que hacían de Tintán, del cine de rumberas, nuestra educación sentimental. Nosotros veíamos bailar a Meche Barbas, a María Antonieta Pons, a Tongolele. En esos filmes aparecía la Sonora Matancera. Surge también la zona de tolerancia de la ciudad, entre la carrera octava, calle quince y diecinueve, por un decreto alcaldicio. Este era un sector que abarcaba el barrio Sucre y el barrio Obrero. Todo eso está en mi imaginario; luego en mi adolescencia, viene la pachanga de Nueva York. Cali se divide en un antes y un después, con la llegada de Ricardo Richie Ray en diciembre de 1968. Esa fue la primera vez que pasé un 31 de diciembre fuera de mi casa. Richie tocó en el último día del año en la Caseta Panamericana.

¿Volvería a narrar vivencias del Barrio Obrero?

Creo que lo que conté ya del barrio, es suficiente. Por lo menos el barrio que viví. Para mí, el barrio obrero, con todo respeto, no existe hoy. Existe en mi imaginario; el de hoy no corresponde a las calles ni a la geografía ni a la arquitectura que yo viví, ni a su comunidad. Este era un barrio residencial obrero y artesanal, como mis padres y vecinos, que no tiene nada que ver con el barrio deteriorado de hoy, comercial, de talleres y prostitución. No es el barrio Obrero de los años 40, 50 y 60. Cuando Carlos Mayolo fue a realizar "Aquel 19", tuvo que hacer la calle que correspondía a mi imaginario, en La Floresta. Ya no tengo nada que ver con el barrio Obrero.

¿Qué ocurrió con el fenómeno de las orquestas femeninas?

Permanece. En compañía de Rafael Quintero consignamos ese momento histórico de la ciudad en el libro "Abran paso" en 1996. Quintero colaboró también en los montajes que hizo Gloria Castro en Barrioballet. Le correspondió la investigación musical. Muchas de las jóvenes que integraron esas orquestas eran egresadas del Instituto Popular de Cultura. Cali es de las pocas ciudades que generó un movimiento de estas características. En La Habana se tenía sólo el antecedente de la Orquesta Anacaona, integrada únicamente por mujeres. Pero en Cali, D´Caché lleva ya 25 años; durante los últimos siete años ha trabajado con Gilberto Santarrosa; esta es una enorme distinción. Canela existe, aunque su directora vive en Estados Unidos, y existe mucha presencia femenina hoy en las orquestas de salsa de Cali. Cantantes e instrumentistas.

Valverde termina esta entrevista con lo que considera es importante repetir: "Siempre me ha parecido que el Instituto Popular de Cultura le ha aportado muchísimo a la cultura caleña".



Bernardo Mejía, director de Funmúsica

“El bambuco no se podía quedar en la campesina ingenua y pura”

Dirige desde hace 17 años la entidad encargada de organizar el evento anual de la música andina colombiana por excelencia, en Ginebra. Abre espacios en los grandes teatros del país para los nuevos intérpretes. El Festival Mono Núñez nació en el Colegio de La Inmaculada, liderado por monjas.

Las músicas vernáculas están amenazadas en el mundo por una modernidad que no reconoce valores ni ancestros, sino que se ocupa de la estridencia de las modas en el ámbito musical, arrasando a su paso buena parte de la heredad –patrimonio– de las naciones.

El Vicepresidente Mundial de CIOFF, Alejandro Camacho, reconoce que uno de los riegos de esa situación hoy en el mundo, tiene que ver con la ausencia de semilleros. En algunas naciones de Europa, así lo afirma, la salvaguarda de las danzas ancestrales, tradicionales, se ve amenazadas por el desconocimiento que tienen de ellas las nuevas generaciones, y el poco respaldo que reciben los propósitos de preservación desde el Estado.

En Colombia se ha realizado una tarea encomiable para la salvaguarda de la música andina, desde Funmúsica, la Fundación Pro Música Nacional de Ginebra, entidad dirigida por Bernardo Mejía, quien cada año permite a nacionales y extranjeros el encuentro con este legado en el Festival Mono Núñez.

Funmúsica se creó con ese objetivo y hoy se ven los resultados. Pasillos, valses, bambucos, son reconocidos con premios cada año, y en ellos no se habla ya propiamente de la vaquita blanquinegra y la choza en la montaña con la campesina de mejillas sonrosadas, sino que acuden el talento de los nuevos compositores, a la realidad del país en sus últimas décadas. Así, los bambucos hablan ya de violencias urbanas, de los desplazados, del dolor del campo, fruto de la guerra que hoy parece llegar a su fin.

La tarea de Bernardo, valiosa, viene desde hace 17 años.

En Colombia se ha realizado una tarea encomiable para la salvaguarda de la música andina, desde Funmúsica, la Fundación pro Música Nacional de Ginebra.

¿La entidad está dedicada hoy sólo a la organización del evento anual de Ginebra?

Básicamente, pero organizamos también conciertos, administramos recursos de la Secretaría de Cultura de Cali, desde hace cinco años, trabajamos con Salsa al Parque, Ecología al Parque, Jazz al Parque, –este evento en Bogotá– y en Cali estamos involucrados desde hace cuatro años con las actividades musicales de la Navidad. También participamos en la organización de eventos en el Bulevar del Río. En este momento alistamos recursos para realizar el Festival Julio César García deYumbo, por segundo año consecutivo. Desde hace cinco años hacemos un concierto de lanzamiento del Mono Núñez en el Teatro Julio Mario Santodomingo de Bogotá. Hicimos ya, también, dos conciertos en el Teatro Colón, muy exitosos. En Yumbo tendremos música del Pacífico, vallenato, aires andinos y llaneros.

¿Cómo nació el evento Mono Núñez en Ginebra?

El primer evento fue realizado por monjas, lideradas por la religiosa española Sor Virginia La Hidalga y por Sor Aura María Chávez. Estuvieron acompañadas por Luis Mario Medina, gestor cultural de Ginebra. El certamen arrancó con mucha fuerza, buscaron ayuda de la comunidad y así pensaron en la creación de la fundación. Cooperaron algunos ejecutivos de Carvajal, y notables de Ginebra; Hernando Toro, casado con una hija del Mono Núñez, y el propio músico que dio nombre al festival, el cual ha tenido tres grandes momentos. Cuando nació, en el Colegio de la Inmaculada de Ginebra, regentado por monjas, pero el espacio era insuficiente. Así, pasó luego al teatro de la localidad y posteriormente al coliseo, donde la cancha de baloncesto fue aprovechada para la tarima, y el público fue situado en las graderías.

Mejía reconoce la importancia del Instituto Popular de Cultura en sus 70 años, y recuerda en Ginebra la presencia de Diego Estrada, así como de los grupos de la institución que han resultado ganadores. Con la Fundación Bandola de Sevilla, desde hace varios años, Fumúsica ofrece un apoyo que es mutuo.

En este enero se darán a conocer las bases del concurso, en marzo serán las audiciones y en abril tendrán la selección, para la realización de Ginebra que se da siempre al final de mayo o primeros días de junio. *"Reconocemos el derecho propio en la realización del Mono Núñez. Esto quiere decir que si un grupo fue ganador en Aguadas, por ejemplo, puede presentarse en Ginebra sin pasar por ningún filtro"*, expresa.

Entidad de carácter privado, sin ánimo de lucro, cuenta hoy con 120 socios, cada uno de los cuales hace un aporte anual. Reciben un apoyo significativo del Ministerio de Cultura, por estar en el nivel de "categoría especial". Entonces, su respaldo mayor viene del Estado, la empresa privada y la taquilla, además de actividades adicionales como la venta de discos.

Casado con María Cruz Valencia, es el padre de Bernardo, Martín Alberto y Eleonora. Su vástago mayor es el Gerente General de Mercadeo de Decorcerámica; Martín es ejecutivo del Citibank en Bogotá y Eleonora es economista con especialización en Barcelona. Está casada con un ciudadano inglés y vive hoy en Kenia.

Su padre era antioqueño, de Jericó, y su madre de Mistrató, Caldas. Bernardo nació en Tuluá. Aunque siempre le gustó la música, no aprendió a ejecutar ningún instrumento: *"Me faltó disciplina"*, dice. Estudió con los Salesianos en Tuluá y posteriormente se matriculó en Ingeniería Química en la Universidad del Valle. Venía de ser el mejor bachiller de su clase. De esa época recuerda a



En el taller del luthier Lucho Vergara, uno de los compositores más notables de la música andina colombiana.

Oscar Gerardo Ramos y a Soffy de Arboleda. Ella, desde un panel de Humanidades, les dictaba la clase de Historia del Arte.

¿Qué opina de los nuevos pasillos, los nuevos bambucos que consultan la realidad de Colombia en el estro de los más recientes compositores?

La música tiene que renovarse, y en lo que tiene que ver con los aires andinos, no podía quedarse en "la campesina ingenua y pura", como comentábamos con Héctor Ochoa. Ya toda Colombia es suburbana; ya en el campo todo el mundo tiene una motocicleta en la puerta de la casa. Esto se ve ya en los territorios indígenas. Pocos usan mulas o caballos. Van en moto. Dejaron de usar alpargatas y ahora lucen botas Brahma. Así que el paisaje eglógico que se describía en los viejos bambucos, quedó atrás, muy atrás. En este contexto de la nueva composición de música colombiana, es muy importante María Isabel Saavedra, quien ha logrado notable éxito en esa fusión del mundo del pasado con el moderno en sus composiciones, y es hoy muy celebrada. Ella escribe, canta y compone.

Mejía reconoce que los medios no hacen mucho por la música andina, y el principal vehículo de difusión hoy son los festivales. *"Es importante reconocer los festivales infantiles, convertidos hoy en auténticos semilleros. Algunos niños que triunfan en estos eventos, tienen siempre en mente presentarse en Ginebra. En la parte de interpretación vemos un futuro muy despejado, y es por ello que nos preocupamos por buscar espacios como el del Teatro Colón, el pasado 15 de septiembre. Tuvimos lleno completo; igual en el Julio Mario. Cada una de estas presentaciones es un peldaño que ganamos para la música colombiana"*, concluye.

De las tareas más importantes que emprendió Funmúsica desde su creación, fue la organización de la Escuela de Música de Ginebra, con la cual estuvo asociada hasta hace quince años. Ahí se enseña guitarra, tiple, bandola, piano. Se matriculan jóvenes que no propiamente quieren ser profesionales de la música, sino que asumen esta formación como *"una lúdica del buen vivir"*, dice.

En este momento Funmúsica graba un piloto con canciones destacadas y ganadoras del Mono Núñez, para Caracol Internacional. También, ya les fue aprobado un programa en Telepacífico, con grabaciones en alta definición. El IPC recibió reconocimiento por sus 70 años en la tarima del pasado Festival.

Mejía trajo hasta el Julio César García de Yumbo a un grupo muy sui generis de la etnia Nasa. Ellos aprendieron a tocar tiple y guitarra por radio Sutatenza, de la misma manera que lo hicieron miembros de la comunidad guajira, en tiempos en que emisoras como esta difundían la música del país en las mañanas, una labor en la que también participaban La Voz del Río Cauca, Voces de Occidente y Ecos del Combeima.

El director de Funmúsica piensa que muchos de esos espacios de difusión, en radio, particularmente, son ocupados hoy por la música de despecho y por el reggaetón. Pero la música andina colombiana no muere; prueba de ello es su buena salud.

> Mejía reconoce la importancia del IPC en sus 70 años, y recuerda en Ginebra la presencia de Diego Estrada, y de los grupos de la Institución que han resultado ganadores.



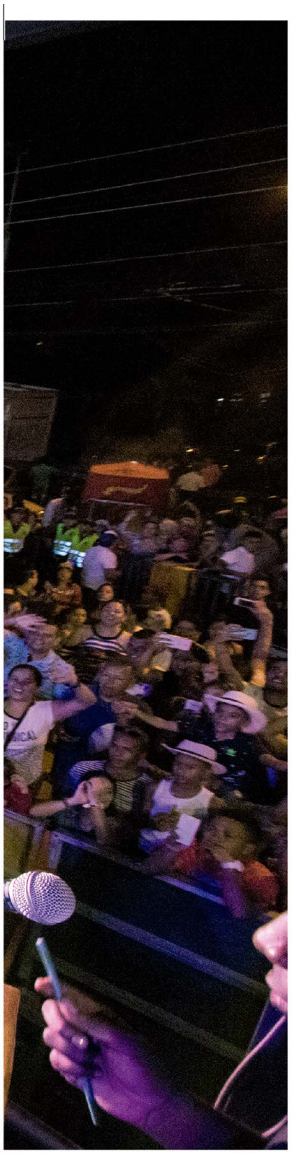
El sonero Yuri Buenaventura, en el Salsódromo, durante la Feria de cali 2016.

"Tierra de lindas y hermosas mujeres…"

LA MÚSICA POPULAR EN CALI

El auge de la cultura popular en Cali se remonta a los años sesenta, *al surgimiento de importantes espacios culturales que le imprimieron a la ciudad un aire de modernidad y cosmopolitismo.*

Por *Fabio Martínez*
Escritor y profesor de la Universidad del Valle



Este renacer de la cultura fue el resultado de una ciudad que se abría campo a nivel del desarrollo de la agroindustria. Santiago de Cali, una ciudad que a la época no pasaba de setecientos mil habitantes, no fue ajena a los vientos de modernidad que se respiraban en el continente y que llegaron a poner en primer plano, la cultura popular.

Los vientos de modernidad en la ciudad se vieron representados en espacios como el Festival del Arte con Fanny Mickey a la cabeza; la Bienal de Novela Hispanoamericana; el Teatro Experimental de Cali -TEC-, bajo la dirección del maestro Buenaventura, el Instituto Popular de Cultura bajo la rectoría de Octavio Marulanda; Ciudad Solar de Hernando Guerrero y el Museo de Arte Moderno La Tertulia, fundado por Maritza Uribe de Urdinola.

Si bien es cierto que la cultura popular se expresa en todos los campos del arte, en Cali ha tenido su mayor arraigo en la música. ¿Por qué la música, que por tradición ha sido elitista, se ha desarrollado con mayor fuerza en la ciudad?

Como Nueva Orléans, La Habana y Salvador de Bahía, Cali hace parte de una región donde la hacienda esclavista estuvo presente durante varios siglos. De allá venimos. En nuestros oídos todavía resuena el sonido de las cadenas de los negros que llegaron atados en las sentina de los barcos negreros; el grito de los negros que cantan sus penas desde el fondo oscuro del socavón; el pregón cadencioso de los trabajadores de la hacienda esclavista; el jolgorio en las fiestas de cabildo y carnaval; y los alabaos que se cantan en los velorios para despedir al difunto.

Santiago de Cali es una ciudad de ébano, que lleva en su sangre el sonido del tambor, heredado de África. Por esta razón, la música caribeña entró a la ciudad, y se quedó a vivir para siempre. Primero llegaron los sones, los boleros, las guajiras y las guarachas.

> "Cali es una ciudad de ébano, que lleva en su sangre el sonido del tambor, heredado de África. La música caribeña entró a la ciudad, y se quedó a vivir para siempre…"

Era la época de los años cincuenta con agrupaciones musicales famosas como el Trío San Juan, el Trío Matamoros y la Sonora Matancera; luego, en los años setenta, arribó el boogaloo y la pachanga con Richie Ray y Bobby Cruz, Joe Quijano y Johnny Pacheco. Más tarde, y de una manera tardía, pudimos reconocer la música del Pacífico, que venía abriéndose camino con figuras como Petronio Álvarez, Leonor González Mina y Enrique Urbano Tenorio "Peregoyo".

Al contrario de otras manifestaciones artísticas que han sido históricamente elitistas, la música en Cali, por el contrario, desempolvó las viejas partituras que la ataban a una herencia blanca y europea, y retomó sus raíces étnicas y populares. Esto explica por qué la música popular, en su doble manifestación Pacífica y Caribe, ha penetrado con tanta fuerza en el imaginario colectivo de la región, convirtiéndose en nuestra cultura más destacada.

Desde los años cincuenta, Cali ha sido una ciudad consumidora de música por excelencia. Este consumo trajo como resultado el desarrollo de una cultura del baile, que se inició en las fiestas de cuota familiares, en los agua e' lulos, en los grilles y las discotecas. En este sentido, la música popular no sólo se fortaleció en la ciudad creando una comunidad de melómanos sino que, en tanto la música está íntimamente ligada con la danza, ésta se desarrolló ampliamente distanciándose del pedestal a que la tenía sometida la danza clásica.

Con la música popular se desarrolló la danza que se liberó de la danza convencional, y se instaló en el barrio, en la calle y en el salsódromo.

La música y el baile popular es una de las fortalezas culturales más importantes de la ciudad que, incluso, ha roto con los esquemas clásicos y cerrados, que han perdurado en el país desde hace siglos.

Ejemplo de estas rupturas musicales es el Barrio Ballet de Gloria Castro, la Orquesta Sinfónica del Valle interpretando música del Pacífico, y los sinnúmeros de grupos musicales que comienzan a hacer fusiones y experimentaciones musicales entre la salsa y la música del Pacífico, el jazz y el currulao; el rap y el hip hop con el abosao.

En Cali, hoy en día, hay una docena de orquestas que quieren seguir los pasos dejados por el grupo Niche de Jairo Varela; en los barrios del oriente de la ciudad han surgido más de cincuenta escuelas de baile de salsa; los grupos Swing Latino de El Mulato, Cabaret y Deliro, continúan con el legado dejado por Amparo Arrebato; las orquestas femeninas de salsa son una sensación; el Festival 'Petronio Alvarez' es una muestra importante de la tradición y el folclor del Pacífico: y los famosos "ensamble", donde se combina orquesta con el grupo de baile, es un espectáculo de exportación.

De todas las manifestaciones artísticas, la música es la expresión que viaja con mayor rapidez, atravesando geografías y regiones culturales.

La música, nuestra música latina, no podía ser ajena a la ciudad, y Cali, siendo una "mujer del rumbo" -como diría Alejo Carpentier-, es decir, una mujer rumbera, ha crecido y se ha internacionalizado, gracias a la música.

Michael Birembaum Quintero

“La música del Pacífico es diferente; no es necesario industrializarla…”



Gracias a su trabajo etnomusicológico, *ahora sabemos más acerca de la vida y obra de Teófilo R. Potes, uno de los padres de la cultura musical del Pacífico colombiano. Birembaum nació en Nueva York, de padre palmirano.*

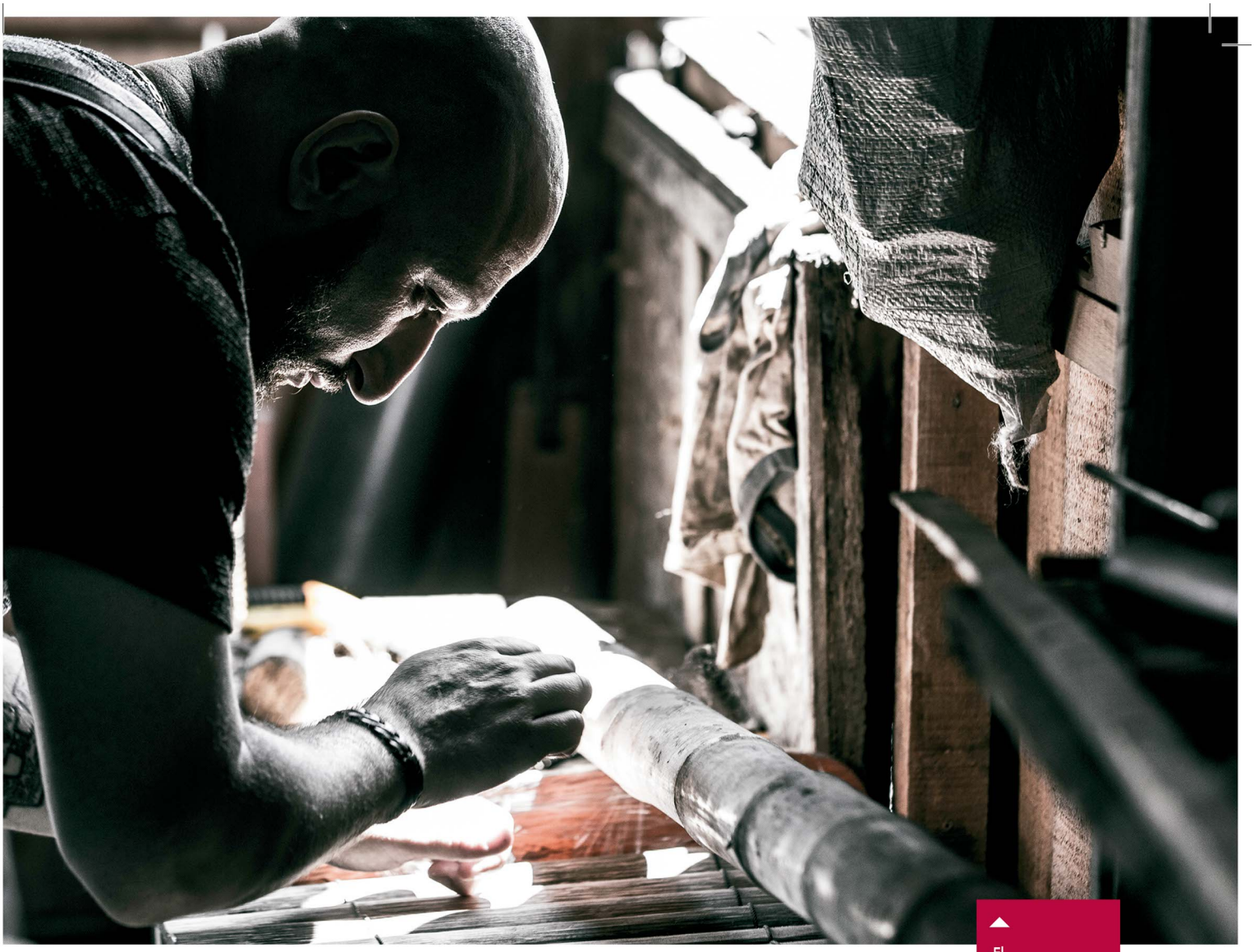
Por *Medardo Arias Satizábal*
Fotografías *de Jorge Idárraga*

Pertenece a esa nueva generación de académicos norteamericanos interesados en la cultura del Pacífico Sur, en sus costumbres, ritos y tradiciones.

Michael Birembaum es de Nueva York y al tiempo de Palmira; es un vallecaucano incubado en la capital del mundo, entre los trenos de las músicas de esta tierra y la tradición hebrea de su madre.

Casado con la bonaverense Aura Aramburo, es el padre de Kenan. Profesor de Boston College, estuvo muy atento al reciente paro cívico de Buenaventura, donde siguió de cerca las representaciones musicales en torno a esta protesta ciudadana. Le interesó, además del clamor popular, el color tonal, musical, de ese movimiento que sacudió a Colombia durante 22 días.

Nació en la ciudad de Nueva York el 25 de octubre de 1975: “Mi padre, Carlos Oswaldo Quintero, de Palmira, Valle,



El etnomusicólogo Birembaum en el taller del maestro Lorenzo Díaz Gamboa en el barrio Santa Fé de Buenaventura.

fue a Nueva York exiliado por asuntos políticos. Encontró a mi madre, Susane Roth, también militante, judía neoyorquina, nacida en el Bronx. Me crié en el ambiente del Lower East Side, lugar que en Spanglish es conocido como 'Loisaida', en la cuarta con Bowery; en ese entones mi padre trabajaba con Los Macheteros, el movimiento independentista puertorriqueño", dice.

Así que Michael nace en pleno furor de la salsa y del advenimiento de este movimiento musical como un tono universal, desde los acordes de la Fania All Star, el grupo que reunió a lo mejor de este ritmo en esa ciudad. "Ahí estaba completamente florecida la cultura de la salsa, y claro, uno veía a viejitos por ahí tocando tambor y tomando cerveza, algo que ya no se ve hoy en Nueva York, y no le ponía mucha atención a eso, pero hoy esa estampa tiene un gran valor antropológico", expresa.

Es hoy profesor en Boston University y uno de los pocos investigadores que ha logrado aproximarse de manera más fehaciente a la vida y obra del folclorólogo colombiano Teófilo R. Potes, de quien, hasta el momento sólo existía una desdibujada biografía. Hasta la figura que lo representa en el mural realizado por los Acuarelistas de San Cipriano en la Alcaldía de Buenaventura, no corresponde a su figura, la misma que se devela hoy en las fotos que aportó a su estudio el investigador Max Brandt, quien conoció a Potes en los 60, en su casa del barrio Venecia en Buenaventura. Venecia, así llamado por ser un barrio sobre el mar, con casitas sobre varas de madera, fue el hábitat palafítico que habitó uno de los hombres más versados acerca del folclor del Pacífico y su influencia directa de África.

Birembaum, hijo único, adoptó el apellido de su padrastro, a los ocho años de edad. Sus padres se separaron cuando contaba cuatro años. Tenía un poco más de 20 cuando decidió buscar sus raíces colombianas y vino a Palmira: "Pasé por un proceso identitario en Nueva York. Primero hallar la cultura colombiana, un descubrimiento que me hizo entender quién era, y mi acercamiento a lo afrocolombiano, desde la conciencia racial y desde la música".

Músico, empezó tocando guitarra clásica, y haciendo jazz, rock. Aprendió luego el tres cubano y finalmente está centrado en la percusión. "Por este proceso voy acercándome más a la música colombiana. En la New York University llegué al programa de etnomusicología, en programa de posgrado y así empecé a venir a Colombia dentro de un proyecto con champeta, por influencia de Lise Waxer. Me interesé en las discotecas afro de Cali, inicialmente. En una en particular, llamada Bronx,

y el fenómeno del Petronio. Después de estar en Cartagena cerca del fenómeno champeta, vine a Cali para entender. Tenía conciencia de la música de marimba. Decidí hacerme etnomusicólogo porque conocí a un académico que se dedicó a esta disciplina, le invité a un café y le pregunté cómo era eso. Me presenté a admisiones en varias universidades y me aceptaron en Indiana University, muy prestigiosa en esta carrera, pero muy distante de NuevaYork. Irónicamente, quince años después, busqué trabajo allá", recuerda.

Fue profesor de inglés en Nueva York, y antes de sumergirse en la disciplina universitaria, viajó al Japón donde continuó ahí su tarea pedagógica. En su peregrinaje y mientras visitaba San Francisco, encontró en una tienda de música un CD titulado "Maestros de Marimba, Ecuador y Colombia". El maestro de Colombia era Baudilio Cuama y los acordes ecuatorianos habían sido grabados en Esmeraldas. Michael fue a Japón con esta música. "Ahí en Japón, en un apartamento muy chiquito, puse esta música y quedé loco. Una sonoridad que nunca había escuchado, la voz de Cuama; algo nuevo para mí. Vine a Cali para ver un Petronio en 2002.

¿Cómo fue el primer encuentro con sus parientes en Palmira?

Es increíble pero fue ahora en julio de 2017 cuando por fin los encontré. Cuando vine por primera vez me senté con el directorio telefónico de Palmira al lado, y llamé a lo loco a todos los Quintero, pero nadie me daba razón. Sabía que mi abuela había tenida una agencia de viajes, hasta que me "mamé" de llamar. Me sentía humillado. Por fin los encontré a través del Facebook. Descubrí que mi padre había muerto el 31 de diciembre de 1999, en la mañana. Aunque había sido un hombre de izquierda, cuando regresó de NuevaYork a Palmira se afilió al partido liberal. Mi abuela, Blanca Gutiérrez de Quintero, vive.

¿Cuál fue su impresión al ver por primera vez a su abuela paterna?

Eso fue impresionante; ella sufre de Alzheimer y su memoria es intemporal, pero eso también fue bonito, porque cada vez que descubría quién era, decía, "ay bendito sea el señor, tener a mi nieto aquí."

El grupo de Petita Palma, de Esmeraldas y Baudilio Cuama, le abrieron la veta de la cultura del Pacífico sur colombiano.

¿Cómo descubre a Teófilo Potes?

Cuando me contrata Bowdoin College, voy a trabajar ahí por cinco años, en Maine, muy arriba, cerca de Canadá, en una parte muy rural. Me aprobaron la compra de los instrumentos del Pacífico, los cuales adquirí en Buenaventura, con la asesoría de Baudilio Cuama. Hice un grupo de estudiantes de todas las razas que tocaban currulao y cantaban alabaos. Con ellos también, percusión afrocubana, con tambores batás. Un día nos llamaron a un evento de los Cuerpos de Paz. Estaban celebrando sus cincuenta años ahí en la universidad. Nuestro grupo tocó, y luego se me acercó un personaje de unos 75 años que parecía salido de la montaña; con una gran barba de Santa Claus. Me dijo que conocía esta música, que eso era currulao, que la había escuchado en vivo en Buenaventura en casa de un señor Potes. Esas son las cosas que a veces son inexplicables. Me quedé en un gesto de sorpresa y me di cuenta que indudablemente a veces el universo conspira. Resultó ser Max Brandt, un etnomusicólogo jubilado, de la primera generación de esta especialidad en los Estados Unidos. Hizo su trabajo de campo para el doctorado en Caracas, junto a María Eugenia Londoño, la primera etnomusicóloga colombiana, hoy residente en Medellín.

Brandt se enroló en los Cuerpos de Paz y estuvo inicialmente en Nigeria; vino luego a la Universidad de Washington. Trabajó inicialmente con la música afrovenezolana y desde ahí se interesó en el Pacífico colombiano. "Tiene noticia que Teófilo Potes ha estado en ese centro venezolano de estudios folclóricos, y decide realizar un viaje a Buenaventura. Le robaron la plata en el aeropuerto de Cali. En 1973 logró realizar dos días de grabación en casa de Potes, y le hizo una extensa entrevista y fotos", dice Michael.

> "Después de 20 Petronios, todavía no se entiende bien la música de marimba. Pocos saben la diferencia entre un berejú y una caramba".

La figura y el carácter de Potes están ahora develados por la investigación de académicos estadounidenses; para Birembaum, la voz de Teófilo le evoca la tesitura de Paul Roberson, el barítono afroamericano que cantó melodías de protesta en varios idiomas. Potes fue locutor de radio y como se ve en el texto que publica Páginas de Cultura, se enroló en la compañía de la notable folcloróloga Catherine Dunham, la misma que vivió en Haití y se inició en el Vudú. Con ella hizo gira por Brasil, Argentina, Chile. Potes llega en un momento muy importante, en el NuevaYork de comienzos de los 60, cuando la Dunham estrena su famosa obra "Southland", donde denunciaba los linchamientos en el sur de los Estados Unidos. El Departamento de Estado le retiró el apoyo financiero. "Ella es una de las madres de la danza moderna. Cuando hace su presentación en Bogotá, ahí estaban Manuel y Delia Zapata Olivella", manifiesta Michael Birembaum.

"Potes engendró un hijo en Brasil y posteriormente, inspirado quizá por 'Southland', presenta 'La Mina', su obra maestra. Algunos de sus escritos fueron recopilados por la Universidad de Caldas donde, se cree, existe aún una maleta con muchos materiales que dejó", puntualiza.

En este 2018 aparecerá el libro "Rites, Rights and Rythms" (Ritos, Derechos y Ritmos), una genealogía del significado musical en el Pacífico negro colombiano, de Michael Birembaum Quintero. El libro quiere expresar lo que ha significado esta música hasta hoy: "Empieza con una anécdota, de cuando estuve en Timbiquí en diciembre de 2005, con Nydia Góngora, de Canalón. Estábamos en la plaza para arrullar, cantar, tocar bombo. Y de pronto ella dijo: '¿Por qué no apagan ese equipo en la cantina? No me escucho…'. La música que salía de ahí era su propia

voz, pero esto me dio el contexto de la música en su espacio ritual, y su desenvolvimiento desde el siglo XVIII", expresa.

Fundamenta las diferencias entre la música del Atlántico y del Pacífico, en el registro de cuatro por cuatro que el mundo sabe bailar (Atlántico), y el seis por ocho del Pacifico, desconocido y complicado para el neófito. Igualmente, señala las diferencias visibles de las costas al inicio del siglo XX, y las canonjías que de todos modos recibían la costa norte dentro de una república liberal que deseaba incluirla en su proyecto de nación, a través de sindicatos, asociaciones de obreros, proyección hacia el pueblo, etcétera, y un Pacífico que no interesaba porque sencillamente "no existía" para ese proyecto de país.

"La mayoría de los éxitos de los grupos de fusión dedicados a la música del Pacífico, lo que hacen realmente es música chocoana en cuatro por cuatro", anota. "Yo prefiero que la música siga siendo lo que es, para la gente del Pacífico, que la música siga teniendo sentido, a que se busque un mercado", reafirma.

"Me parece irrespetuoso que mucha gente quiera hacer fusión y cambiar la tonalidad esencial de la música del Pacífico. A veces me dicen que eso ya está muy monótono, que por qué no hay cambios, pero, después de 20 Petronios, todavía no se entiende bien la música de marimba. Pocos saben la diferencia entre un berejú y una caramba. La música del Pacífico es diferente, estamos en el siglo XXI, donde podemos continuar cultivando esta música, para pequeños públicos; no necesariamente debemos industrializarla", manifiesta.

Trabaja hoy también en lo que denomina "Sonoridades del Paro", acerca del papel de la música en la reciente protesta del pasado mayo en Buenaventura. Como músico, encontró elementos sonoros importantes hasta en los enfrentamientos de la población con el Esmad.

Mientras avanza en sus proyectos de etnomusicología, prepara su texto "Alegría feroz, Sonoridad y Política en Buenaventura". Cualquier grupo de Pacífico lo puede llamar, en confianza, para que toque el bombo o el cununo. Michael Birembaum Quintero es ahora uno de los nuestros.



En el arrullo del 16 julio de 2017, día de la Virgen del Carmen, en el Puente de El Piñal de Buenaventura con la gente del barrio Punta del Este.



Fundamentos visuales y estéticos en torno a la creación plástica y a la memoria del Instituto Popular de Cultura

El artista es a la vez el archivista de la vida colectiva
y el coleccionista, el testigo de una capacidad compartida.
Jacques Rancière.

Por *Perucho Mejía García.*[1]

1 Diseñador gráfico, acupunturista, traductor y compositor. Magister en Pensamiento Complejo y Doctor en Filosofía. Candidato a Postdoctor en Pensamiento Complejo. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin de México.

RESUMEN

La exposición colectiva "Semilla, Herencia y Color", homenaje a los 70 años de fundación del Instituto Popular de Cultura es motivo de celebración, impacto social, cultural y artístico.

Esta exhibición retrospectiva, muestra el desarrollo y con él las influencias estéticas localizadas en el ámbito artístico en las que por medio de la pintura, escultura, grabado, fotografía, serigrafía, cerámica, el IPC ha logrado proyectar no solo los dispositivos que reconfiguran sus prácticas a nivel nacional e internacional, sino, las relaciones que a él han sido ligadas en un ininterrumpido proceso que ha devenido dentro de este marco, espíritu incesante, inscripto en la diversidad de las actividades de las artes plásticas en un discurso que pone de relieve un entorno articulado que sirve como instrumento de contrasentido para romper la brecha entre lo antiguo y lo moderno.

De este modo, la exhibición hace énfasis en un estado de circunstancias y de hechos pictóricos e históricos en los que se refleja el espíritu pedagógico-artístico que ha perdurado a lo largo de 70 años desde su fundación.

Desde aquí, desde esta fecha magna y partiendo de un contexto general, se puede decir que "fundar el edificio del arte, significa defender un cierto régimen de identificación del arte, es decir, una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte" (Rancière, 2011, p. 39).

Palabras clave: Artistas del Valle del Cauca, hrencia cultural, memoria, imagen, historia, nuevos talentos.

ABSTRACT

The fine arts exhibition, under title "Seeds, Heritage and Color" celebrate a very important anniversary in Cali, Colombia: Popular Culture Institute, Seventy Years. This expo put high level, because gathered a great number of artist in different plastic expressions in the Public Library. This experiment was great moment for local arts, and real seed for continue claim this success to the future. Many artists are no visible in recent times, after the crisis inside the galleries particulary.

Keywords: Cauca Valley artist, cultural heritage, memory, image, history, new art blossoming.

La práctica artística no inaugura el sentido.
Recomienza o reinventa a partir de un patrimonio, de lo que ya está hecho, dicho y organizado en colecciones y discursos.

Néstor García Canclini.

70 AÑOS DESPUÉS

La muestra "Semilla, herencia y color", es un reconocimiento a 57 artistas —entre docentes y egresados — del IPC, que se ajusta a razones propiamente pedagógico-estéticas para dar cuenta en el orden histórico del fundamento artístico que no sólo responde a la mirada de la obra representada para sus propios fines sino que mediante ella también quiere mostrar la forma en que ha incidido sobre el ámbito de la realidad mediante los hechos de su propia modificación y, en justa medida, contra aquellos espacios que acrecentados de tensión y rechazo sobre el arte académico, inauguraron históricamente confrontaciones estéticas sostenidas sobre condiciones manifestadas desde Platón hasta la modernidad, pero que, no obstante, han determinado en las páginas de su atmósfera pedagógico-artística, verdaderas dinámicas que han reflejado claramente trasformaciones que se traducen en el andamiaje de un catálogo de obras para su histórica colección.

Evidentemente, "la relación de tensión *existente* entre el arte y aquellos espacios vitales en los que el arte se encuentra sin identificarse con ellos será entonces un motivo permanente de la indagación filosófica" (Liessmann, 2006, p.18), como también de interpretación sociológica y estética, porque es justo desde allí, que se puede llevar a cabo la serie de formulaciones que, como objetos de estudio, ponen de manifiesto en el orden histórico, "un núcleo que permite establecer las diversas posiciones y opiniones al respecto, en las que coinciden y se centran diferentes alternativas e interpretaciones que es preciso considerar" (Mejía García, 2015, p.13) en estos 70 años.

De este modo, 70 años después la exhibición del IPC quiere mostrar no solamente la obra plástica como práctica singular diversa, sino la serie de obras que permite recorrer el espacio plástico cuyas alusiones van referidas a diversas argumentaciones en un orden de *impresión documental, conceptual y estético* que, no obstante, podríamos considerar bajo tres aspectos:

El primero es de orden histórico, matizado en particular en una revisión temporal en virtud de transiciones inscriptas, en cierto modo, bajo una configuración particularmente situada en mecanismos de realización plástica. Porque considerando las circunstancias históricas, podemos penetrar a través de su inmanente evocación a un espacio de confrontaciones, para transitar a lo largo de estos años por el acontecimiento manifestado en el arte que permite vislumbrar la propia narración temporal y esencial que desde su centro se ha desarrollado.

> 70 años después, "Semilla, Herencia y Color" quiere mostrar la obra plástica como práctica singular diversa.

El segundo motivo hace mención a lo pedagógico. Puede decirse, en

efecto que "todas las prácticas educativas sean cuales fueren, cualquiera que sea la diferencia existente entre ellas, tienen de común un carácter esencial: resultan todas de la acción ejercida por una generación sobre la generación siguiente, en vista de adaptar esta al medio social en que está llamada a vivir. Son pues modalidades diversas de esa relación fundamental" (Dürkheim, 1982, p.46). La esencia pedagógica entonces, quiere mostrar más allá del ámbito académico, la exaltación de la razón artística, bajo una forma de integración que fluctúa entre el fenómeno de su propia inmanencia y el fundamento sensible del que goza para su formación el espíritu humano. Ciertamente como expresa Liessmann, "un arte concebido de esta manera tiene sin duda también una función didáctica: mediación de la verdad con los sentidos y a través de los sentidos" (2006, p.42).

El tercer motivo refiere al patrimonio material e inmaterial. Desde esta dimensión se hace necesario expresar aquello que mediante el carácter circunstancial puede ser atribuible a todo lo que implica la universalización de los valores que son producto de un propósito de circunstancias particulares, enmarcadas socialmente no sólo en el sentimiento, sino en el conocimiento y la conciencia a nivel general.

Sin duda, esta exhibición muestra en el sentido de la creación y la memoria, aspectos que bajo la misma materialidad se convierten en bienes culturales para la memoria, pero que, situados en acuerdos y desacuerdos academicistas intentan desmitificar en el terreno de lo público el consenso de las representaciones y repercusiones artísticas, bajo un intercambio que corresponde a un corpus configurado en la temporalidad de una larga y significativa tradición, que permite bajo sus mismos propósitos académicos dar cuenta tanto de su despliegue como de su resonancia social. Por este motivo, en la construcción del arte y teniendo en cuenta su carácter de poder y consideración es el artista, quien en este marco intenta expresar y participar de sus obras las cuales obedecen a la resonancia de la realidad espiritual en virtud de circunstancias que determinan su perpetuación tanto histórica como institucional. Es importante, siguiendo esta idea, preguntar también rememorando a Nietzsche: ¿Es el arte una consecuencia de la *insatisfacción por la realidad*? ¿O una expresión del *reconocimiento por la felicidad gozada*? (2004, p. 39) Sin pretender dar una respuesta que aspire a modificar la pregunta, podemos afirmar que la propia actividad artística no sólo interpreta el drama de la insatisfacción, sino que, mediante la obra de arte, el artista proyecta en mayor o menor grado la acción que se antepone a la propia realidad y que en sí misma tiene un efecto que corresponde a la producción y a la constitución de la obra.

En todo caso, esta celebración permite contemplar en la segunda década de nuestro siglo, el espíritu que ha acompañado en este proceso distintivo del IPC el carácter revelado en el fundamento de la creación y de esta misma manera en la distintiva permanencia del patrimonio artístico, material e inmaterial que a él no solamente le ha asistido sino también que en el ámbito institucional ha acontecido.

En esta celebración el número de artistas hoy presentes, da cuenta del registro visual y temporal que, mediante este reconocimiento, dan vida a *un retrato imaginario sobre un lienzo*, capaz de testimoniar en su descubrimiento la figura misma de su memoria plástica. Son ellos, desde Homero Aguilar, pasando por Edgar Álvarez, Luís Argón Varela, Leonardo Aranda, Jan Bartelsman, Rodrigo Beltrán, Myriam Bermúdez, Ernesto Buzzy, Guillermo Caicedo, José Obander Ceballos, José Claros, César Correa, Anthony Echeverri, Horacio Erazo, Jesús María Espinosa, Domingo Fernández, Mario Gordillo, Luz Elena Guerra, Monika Herrán, Pedro Alcántara Herrán, Fabián Hoyos Carvajal, Jorge Idárraga, Carmen Elisa Jiménez, Fredy Jiménez, José Jesús Krashtz, Bernardino Labrada, Jimmy Lenis, Phanor León, Óscar Esteban Martínez, Gabriel Meneses, Roberto Molano, Juan Diego Monsalve, Jorge Montealegre, Carlos Humberto Murillo, María Thereza Negreiros, Herney Ocoró, Ricardo Ordoñez Ortiz, Arturo Peñaranda, Mauro Pazán, Juan Fernando Polo,



Jorge Montealegre trajo a Colombia la opacidad y los ocres de la tradición europea.

Diego Pombo, Martha Posso, Carlos Hernán Ramírez Polo, Robinson Ricaurte, Chalo Rojas, Jairo Rosas Miranda, César Santafé, Martín Tascón Espinosa, Hernando Tejada, Lucy Tejada, Walter Tello, Pablo Valderrama, Rigumbert Vélez, hasta, Fernando Vera, Luz Elena Villegas, Darío Zapata y Sergio Zapata, quienes con sus más de 120 obras, inauguran un acontecimiento memorial en la historia del IPC. Al mismo tiempo, al ubicar en la temporalidad y en la historia del IPC a los artistas en mención, podemos afirmar que su destino ha sabido promover en las páginas de este libro diferentes circunstancias situadas particularmente en el hecho mismo de la propuesta estética.

De los participantes en esta muestra, muchos de ellos son académicos en el buen sentido del término, porque seguramente como diría el crítico de arte Miguel González "la principal motivación de todas sus actividades es la finalidad educativa que resulta tan dinámica como cambiante (...). El ímpetu de los nuevos artistas y sus planteamientos y la inusitada curiosidad de los siempre renovados alumnos hacen posible la efervescencia y la incontenible aventura que implica relacionarse con los sucesos" (2002, p.4), porque aquí, precisamente, se da paso a un movimiento de reflexión que en su propio destino responde a una dialéctica pedagógica, con la finalidad de subrayar la perspectiva dinámica de su acontecimiento académico.

Esto demuestra que "a la vista de tantos recelos justificados por la complejidad de un arte que, a lo largo de la historia, y salvo en periodos más bien cortos, rehúsa la linealidad de desarrollo que querría suponerle la razón, porque parece que es más razonable admitir que cada época inventa sus propias formas de representación para fines que le son propios" (Salabert, 2004, p.46).

De este modo, al plantearse mediante una visión referencial un discurso sobre el objeto artístico hay que distinguir, no obstante, dos tipos de asociaciones, con las cuales mediante las formas de lo visible el arte, obtiene su registro y fundamento particular en la temporalidad y en el universo de la cultura: 1) el arte en sus varios registros como documento artístico-estético y 2) como vehículo de memoria y recuerdo.



Artistas integrantes de la Exposición Colectiva Semilla, Herencia y Color 2016.

A partir de esta idea, es conveniente examinar en primer lugar lo que aquí entendemos por documento artístico-estético. "El ámbito de lo estético es propiedad de los seres humanos; sólo a ellos les es dada la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible" (Maillard, 1998, p.208). El arte, por lo tanto, combina los hechos de lo posible y lo imposible mediante procesos estéticos que responden a distinciones de orden de intelectual y cultural.

Porque "aquí también debemos considerar lo estético como un placer intelectual" (ibídem, p.208).

Esta meditación sobre la estética, reafirma desde el arte una idea esencial que "consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común" (Rancière, p.31). Luego, el arte, y con él la memoria, conforman la interminable textura de la superficie en la que se inscribe en sus muchas formas las prácticas y el trabajo de la creación artística.

La memoria, entonces, permite preconfigurar los aspectos relativos a la condición histórica, determinando en el ámbito del pasado, narraciones que constituyen una posibilidad referencial frente al medio artístico, que sitúa el papel de la temporalidad mediante una función que está inscrita particularmente en el ámbito de la representación en el arte.

Por otra parte, en el curso de estas relaciones la referencia aristotélica es muy diciente: "La memoria tiene por objeto el pasado; nadie podría preten-

"Semilla, Herencia y Color" muestra aspectos que bajo la misma materialidad se convierten en bienes culturales para la memoria.

der recordar el presente, mientras él es presente" (1980: 85). Por ello, "la memoria, aun la de los objetos del pensamiento, implica una pintura mental" (ibídem, 87). De esta manera, es con respecto a la memoria, que la representación se liga a las relaciones espaciales definiendo un tiempo y un saber simultáneo, de tal forma que, a través de la representación se pueda organizar el valor instrumental, testimonial y documental determinado en su propia evidencia.

¿Pero, en qué sentido, desde el orden de la creación y la memoria, las manifestaciones artísticas dan cuenta de una práctica encarnada no solamente en la actividad de los regímenes sociales sino también mediante la evidencia plástica perteneciente a la misma activación temporal?

En este proceso, "es claro que las implicaciones del término memoria, han puesto en juego la dinámica de las representaciones impulsadas por el recuerdo hacia el presente, convertidas desde hace buen tiempo en la evidencia de la propia producción pedagógica y artística" (Mejía García, 2013, p.9). A partir de este enfoque, entonces, es necesario afirmar que las razones de memoria y recuerdo caracterizan el fundamento permanente de la temporalidad, que no invalida la condición de su particularidad ni del desarrollo en el que deviene el testimonio del arte. En este caso, es posible describir que las impresiones de sucesos abarcan acontecimientos que se extienden como condición general en el tiempo, implicando un argumento percibido desde afuera, que va dejando una huella en el imaginario social mediante una transferencia también temporal.

No obstante, podemos decir, bajo la salvedad de que la temporalidad esté determinada por lo que se circunscribe en la memoria, que ésta, subyace a un acontecimiento representado en la localización de un objeto —llamémosle aquí identificación— en condiciones que permitan un registro o la conservación de un saber histórico que conlleva situarlo esencialmente en un intercambio espacial localizado en los límites[2] de su propia cultura. En efecto, "la cultura es algo que está grabado en la memoria colectiva de una sociedad, es lo que está archivado, conservado en la misma medida en que no es inmediatamente accesible, pero que los expertos pueden localizar prácticamente en todo momento" (Liessmann, 2007, p.219).

Al analizar el concepto de objeto como obra, debemos considerar, asimismo, lo que se refiere al juego configurador desarrollado mediante imágenes. De forma sucinta conviene relacionar en el orden de los motivos las figuraciones que se fundan en la expresión de la imagen, ya que ella "prefigura, anticipa, una acción privilegiada más allá de nuestro tiempo y nuestro espacio" (Olmos, 1998, p.97). Ahora bien, en la imagen parece reposar el ámbito visual de lo que está registrado y que bien guarda la representación de un objeto que se retiene en nuestro pensamiento[3]. En tal sentido, en ella se fija una especie de traspaso visual donde se configura y se congrega la realidad que, al mismo tiempo, hace referencia a las condiciones que pueden ser representadas dentro de un nivel de referencia.

Pero, la imagen no sólo tiene una correspondencia con un esquema mental, sino que su relación coincide con la esfera de la razón formal, ya que por medio de ella despliega en la imaginación, lo que también perceptivamente se instituye como registro conmemorativo, variable, discontinuo o evanescente. En esa medida, será esta la manera de atestiguar, que por medio de ella la correlación entre pintura, y otros tantos registros plásticos pueden establecer infinitas asociaciones que en ellos han sido ocasionados, constituyendo plenamente la capacidad de revelar aspectos equivalentes que, de alguna manera, han borrado y mutado al mismo tiempo la frontera entre lo gráfico y lo figurativo, entre lo conceptual y lo técnico, entre lo manual y lo tecnológico, entre lo pedagógico y lo artístico y de todo aquello que consecuentemente aparece visibilizado a través del arte en forma de representación.

"Esto quiere decir que, en el proceso entre memoria y recuerdo, ella igualmente constata un señalamiento expresado por medio de la

2 En cuanto a límite, este no es aquello en donde algo acaba, sino, como conocieron los griegos, el límite es aquello desde donde algo comienza su ser. Cf. M. Heidegger, 210.



El pintor caleño Walter Orlando Tello, residente hoy en Alemania, donó esta obra, "Bestiario" (Óleo sobre lienzo, 120x70 cms., 2014) a la pinacoteca del IPC.

3 El pensamiento es un hilo melódico que recorre la sucesión de nuestras sensaciones. Cf. Peirce, pág. 206.

representación devenida en objeto artístico, entendido en este contexto como objeto visual, documental, pictórico o fotográfico, mediante fines que tienden a superar a través de un matiz temporal, un acontecimiento que permanece asimismo en calidad de fundamento estético" (Mejía García, 2013, p.7), pero que puede ser igualmente motivo de recordación o de olvido.

Así pues, "el arte es entonces en general el medio para que el recuerdo mismo pueda llegar a ser una forma del olvido" (Liessmann, 2006, p.73), pero no de un olvido indefinido, sino de aquel que trata de borrar las huellas de la temporalidad de aquello que justamente se transforma en el terreno que hace posible comprender mediante las posibilidades del acontecimiento la noción de representación pictórica que constituye las formas de referencia sobre lo que puede ser o fue olvidado.

La exposición colectiva que en este espacio se inaugura, representa entonces, si quisiéramos considerarla, una mirada al acontecimiento singular de la tradición pictórica heredada del maestro Jesús María Espinosa, quien desde 1930 había iniciado su formación pedagógica en la "Academia Julian" en París, pero que, motivado por el maestro Antonio María Valencia, logró encontrar en el propio devenir de nuestra ciudad de Santiago de Cali el sentimiento artístico que quedó arraigado con su nombre y trabajo desde aquella época hasta el presente.

Sin duda, como diría Merleau-Ponty "si las creaciones no son adquisiciones, no es sólo porque pasen, como todas las cosas, es también porque tienen casi toda la vida por delante" (1986, p.70). Es precisamente en este ámbito en el que el artista concreta su actividad singular en la que deviene en una especie de tránsito el carácter plástico que reactiva el estatuto y la condición del arte.

Ahora bien, recordemos por un momento lo que nos dice Canclini[4]: "El arte existe porque vivimos en la tensión de lo que deseamos y nos falta, lo que quisiéramos nombrar y es contradicho por la sociedad". Sobre esta tensión se dan las posibilidades de explorar mediante la condición humana, las concepciones que desafían una y otra vez lo que se pone en juego a través del arte y lo que plásticamente por medio de él se concibe y se conforma, pero que a la vez es protagonista dentro de ese mismo fundamento y voluntad.

Finalmente, parafraseando a Bachelard (1994, p.19), "es en éste momento que el dibujante nos da una de las grandes 'instantáneas' del destino humano. Ha sensibilizado en su *obra, en un cuadro* el instante decisivo de la leyenda", en el que en la ficha técnica se lee: "Aquí están grabados y reposan para la esencia de la memoria estos memorables e históricos 70 años".

4. Recuperado de: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/Garcia-Canclini

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1980). Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo. Buenos Aires: Aguilar Argentina, S. A. de Ediciones.
- Bachelard, G. (2000). La intuición del instante. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2011). La poética de la ensoñación. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1994). El derecho de soñar. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Dürkheim, É. (1999). Educación y sociología. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.
- García Canclini, N. (...). Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía. Recuperado de: http://hemispheric-institute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini
- Gadamer, Hans-Georg. (1977). Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica. Salamanca: Ediciones Sígueme, S. A.
- González, M. (2002). Colombia, Visiones y Miradas. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Heidegger, M. (2001). Arte y poesía. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Liessmann, K.P. (2006). Filosofía del arte moderno. Barcelona: Herder Editorial.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). La estetización del mundo, Vivir en le época del capitalismo artístico. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J-F. (1998). Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo. Barcelona: Anagrama.
- Mejía García, P. (2016). La imagen como imitación de lo real. Una aproximación estética a la semiótica visual, en Perucho Mejía García, Juan Manuel Henao, Calos Fernando Rodríguez et al. Imago No. 4. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, pp. 6-21.
- Mejía García, P. (2015). Diálogos entre saberes científicos y artísticos: arte, ciencia e investigación, en Perucho Mejía García y Carlos Alberto Quintero Cano, Paradigma el Desaprender para volver a aprender desde la alfabetización tecnológica. Santiago de Cali: Universidad Santiago de Cali, pp. 13-23.
- Mejía García, P. (2015). Fenomenología de la percepción visual: Enfoque semántico en las imágenes del diseño, en Tatiana Cuellar, Diana Paola Valero y Perucho Mejía García, Diseño y sentido, plancha para impronta No. 3. Santiago de Cali: Universidad del Valle, pp. 107-152.
- Mejía García, P. (2013). La imagen pictórica y fotográfica como documento histórico de la memoria y el recuerdo. En O. Eusse (Directora), Banco de la República, Seminario Historia de Cali Siglo XX. Conferencia llevada a cabo en el Área Cultural, Santiago de Cali, Colombia.
- Merleau-Ponty, M. (1986). El ojo y el espíritu. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.
- Nicol, Eduardo. (2001). Critica de la Razón Simbólica. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2000). El libro del filósofo. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.
- Rancière, J. (2011). El malestar en la estética. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Salabert, P. (1997). Inimágenes, representación y estilo. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Savater, F. (1999). Las preguntas de la vida. Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Vega, L., Rodríguez Tous, J.A., y Bouso, R. (Editores). (1998). Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos. Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L.

En la ruta de los Orishas

El Muntu o la música que vino en los galeones

Por *Medardo Arias Satizábal**

RESUMEN

El Muntu africano es la comprobación que los mitos, las culturas de un pueblo, pueden viajar a través del tiempo, dentro de un animismo, una postura espiritual que los caracteriza, particularmente, desde el desarraigo provocado por la esclavitud, fomentada por naciones europeas, y traducidas en el mundo de hoy en una expresión como la música.

Millones de descendientes de africanos en el nuevo mundo, fueron tocados por ese espíritu invisible que es un sello en sus descendientes. Mitos, leyendas, formas de pensar, conductas delante de la vida, hacen del Muntu una expresión que es menester revalorar y reconocer hoy.

Palabras claves: África, esclavitud, magia, espíritu, animismo, música, culturas viajeras, santería.

ABSTRACT

¿Is possible that miths traveling across the sea? The African slavery, protagonize by Portugal, Holland, England, Spain and other nations in XVII and XVIII centuries mostly, bring to new world, America, characters, ideas, customs from African people, idealized on a new culture that spreading new forms behind the human condition. Between all expressions, the music, particulary, go flying across the world with African seal. The Muntu is animism, magical spirit, ancient protection for millions that recognize this African heritage.

Keywords: African slavery, music, traveler cultures, santería, exodus.

Lo que el escritor colombiano Manuel Zapata Olivella reconoció como "Muntu", en su obra "Changó, el Gran Putas" es una expresión de origen bantú que alude al Hombre en su integridad, un "carácter" africano que viajó al nuevo mundo en los barcos esclavistas y permanece hasta hoy en el perfil de los descendientes de estos pueblos arrancados violentamente desde el asiento de diversas culturas.

Se entiende que una de las mayores influencias del pueblo afrocubano, provino de los Yorubas o Nagós de la cuenca del Níger (1). Más, en Cuba como en Brasil –se calcula que a esta nación llegaron 6 millones de africanos– así como en otras naciones de América hispana, arribaron también Lucumíes, Carabalíes, Xangos, Popós, Luangos, Bámbaras, Chambas. Muchos de ellos pertenecían a la etnia Bantú. La zona del litoral del Pacífico colombiano recibió la influencia directa de África Occidental, y heredó de ella la marimba. La música de Zimbabwe guarda mucha similitud con los alabaos, currulaos, bambucos viejos; el músico Thomas Mapfumo, más conocido como "El León de Zimbabwe", exhibe un fraseo, un lamento o queja dentro de los trenos de su música, que se asemeja a los llantos cantados del chigualo, los alabaos de la ceremonia afrocolombiana que despide a los niños muertos.

En la música de origen africano del Pacifico colombiano, la sensación de quien escucha se remite en muchos casos al sonido de la lluvia. Aguaceros permanentes, bíblicos, "aguaceros pepiaos" (2) de nunca acabar. Ese tono pluvial, fluvial y océanico, está en la música de Zimbabwe, aunque en una escala diferente al seis por ocho que caracteriza a los aires folclóricos del Pacífico sur. Zimbabwe exhibe para el mundo de la música una pequeña marimba artesanal, hecha con pestañas metálicas, un trozo rectangular de madera y tapas de cerveza, llamada "Mbira".

Alguna vez se afirmó que "la santería es la masonería africana"(3), por lo que puede tener esta de rito vedado al común. Las "logias" cubanas que rinden culto a las deidades de África, están asociadas en varias hermandades que se distinguen no solamente por un color distintivo



En el Callejón de Hamel de La Habana, cada domingo un Abakuá repite el paso de los ancestros. Los Ñáñigos, representan una sociedad secreta en América.

Jorge Idárraga

–rojo es Changó, blanco Yemaya, azul y amarillo, Ochun, los colores de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba– sino que adoptan determinados toques percutivos según sea la deidad a la que siguen musicalmente. En las asociaciones Abakuás, es común el reconocimiento del treno que emiten los tambores batás, denominados Iyá, o Madre de los Tambores, Itótele, un tambor intermedio, y Okónkolo (4), el más pequeño, instrumentos que ya fueron registrados para el reconocimiento de su cadencia, en partituras. Una de las primeras grabaciones que se conoció con los toques para cada santo –Toque Meta Meta para Changó, toque para Eleggua, toque para Yemayà, toque para Obatalá– fue la que realizó el notable percusionista Fantomas, en la Calle Velarde de La Habana.

Los toques sacros, otro día vedados al público, se conocen ya desde hace más de 50 años, y pueden ser interpretados en centros musicales como el que hace homenaje a Benny Moré en la ciudad de Cienfuegos. Los tambores batás están acompañados por ajorcas o campanillas que dan mayor resonancia a su ritmo.

El Muntu tiene diversas expresiones en la música de origen africano, y llega hasta nuestros días en la expresión de la salsa, el hip hop, el reggaeton, la salsa choke. Es el espíritu que guía al músico y al bailador. Muchos intérpretes de salsa en los años 70 y 80 se hicieron santeros, con el padrinazgo de algún babalao –hermano mayor, maestro– cubano.

El cantante Héctor Lavoe era santero. Al inicio de una gira por Estados Unidos y Colombia en 1982, protagonizó un percance en un pequeño hotel de Le Jeune Road, cercano al aeropuerto de Miami. Consagrado a Changó, llevó siempre al cuello un collar de cuentas rojas rematado en un carcaj con pequeñas flechas de oro. Según el reemplazo o sincretismo que hicieron los africanos de sus deidades por santos de la iglesia católica, a Changó, Dios de la guerra, la fuerza y el fuego, le correspondió Santa Bárbara, patrona de los artilleros. Con un "sharpie", Lavoe pintó en la pared del hotel la imagen de Santa Bárbara, con la inscripción "Ampárame". El propietario del hotel se quejó al empresario de la orquesta, en viaje a Cali, Colombia, quien debió pagar "el daño". Una pared que hoy podría ser icónica, pero que desapareció ante la intemperancia de un desconocedor de las razones que llevan a un músico de salsa a realizar ese homenaje, vedado, a una deidad africana. Este suceso guarda alguna similitud, aunque no proporción, con la ira de Rockefeller cuando avistó a Lenin y a Marx en el mural que le había contratado a Diego Rivera en su edificio de Nueva York. El mural fue borrado, pero bien podría ser hoy lugar de peregrinación artística.

Cuando el cantante puertorriqueño llegó por primera vez a Buenaventura, a inicios de los 80, se negó a subir a la tarima del coliseo, hasta no tener delante un manojo de flores blancas en homenaje a Changó, "el único guerrero que jamás perdió una guerra", como lo expresó en esa ocasión, antes de hincarse en actitud de oración.

Su compañero de orquesta, Milton Cardona, también se hizo santero y fue uno de los primeros músicos latinos de Nueva York que incorporó los toques sacros a la salsa.

"Todos creían que nosotros éramos babalaos supremos; nunca lo fuimos", dijo Bobby Cruz en entrevista personal al autor de este artículo, en 1989. La música de Ricardo Ray y su orquesta, estuvo plena de alusiones al mundo de la santería. Algunos fraseos de Cruz eran lanzados en lengua yoruba, en medio de las grabaciones –cabiosile pa´Changó– y pusieron a bailar a toda una generación con cantos que hablaban al oído de la fraternidad Abakuá. Una composición como "Yo soy Babalú" se hizo icónica

África estuvo presente en el Festival Petronio Álvarez (2013). El Príncipe Mamour Ba de Senegal, llegó con su grupo Conexión Tribal African Beat. El Muntu en su espíritu une las músicas del continente negro en un viaje de ida y venida.



Aymer Álvarez Jr.

en el repertorio de esta orquesta. El conguero Ray Barreto, por su parte, grabó la melodía "El hijo de Obatalá", y desde el pasado llegaban los ecos de la guajira cubana, un ritmo que en la voz de Celina y la guitarra de su esposo, Reutilio, hizo permanentes ofrendas a Santa Bárbara (Changó), con el coro que repetía *"!Que viva Changó/ que viva Changó/ Que viva Changó, señores!!"*.

Celina paralizó al estadio de Cali a inicios de los 90 cuando trajo nuevamente estas canciones que fueron coreadas por miles de salseros, para sorpresa de los músicos de su orquesta que no podían creer estar delante de un coro atronador que apagaba el sonido de su música. Así lo reveló el trompetista Santiago Valdés, hoy propietario del centro cultural "Zambelé" en Cali: "Cuando salimos y vimos tal público, aquella muchedumbre, quise volver al camerino, pero no sabía lo que iba a ocurrir. Los caleños empezaron a corear las canciones…"

Melodías que decían por ejemplo:

Casera traigo mis flores
acabaditas de cortar
son de varios colores
mis flores para tu altar.
Y la rosa nacarada de Obatalá
príncipe de pura sangre, para Changó
la sietepotencias y Yemayá
y para Babaluayé, gladiolos blancos…

Entre el coro, "traigo mis flores para tu altar", Celina decía: "Que Babalú te de salud y aché", algo que buena parte de los espectadores que bailaban y cantaban en las graderías del estadio, no podían comprender.

El Muntu había permeado también al campesino cubano descendiente de españoles, al mulato blanconazo, al javao capirro, al moro, al negro Congo, a toda la estratificación melanínica de la afrocubanía, de la misma manera que tocó con su ala de viento e inspiración al campesino puertorriqueño, al jíbaro y a los descendientes de africanos que trabajaban en la industria del ron, e inventaron, con los viejos barriles de este licor, el tambor de bomba, uno de los ritmos que distinguen a Puerto Rico, junto a la plena.

La ciudad de Cali, con dos millones seiscientos cincuenta mil habitantes, es considerada una de las más pobladas por descendientes de africanos, junto a Salvador de Bahía en Brasil. Independientemente de las migraciones o de las influencias por las que se asentó la música caribeña ahí –la salsa, por ejemplo; Cali reclama ser la capital mundial de este ritmo– habría que razonar en torno a los cantos de alabanza africana que trajo a fines de los 60 el músico de origen puertorriqueño Ricardo Ray con su orquesta. Cantos a los que no fue ajeno, también, el músico neoyorquino de origen judío, Larry Harlow, y tampoco Eddie Palmieri, quien en los 60 deslumbró al mundo del bailador, con un tema titulado "Mozambique".

Ya en el nengón, un ritmo que preludió el son, se afirmaba el origen africano en su síncopa, a fines del siglo XIX, como en el ritmo creado por Ray Barreto en los 60, el "Watussi".

Para Larry Harlow, como para Eddie Palmieri, la salsa, sin discusión, proviene de la música cubana de origen africano, del son y el guaguancó. Así lo expresó Harlow a mediados de 1983 en el Primer Festival de Música del Caribe organizado por Paco de Onís en Cartagena de Indias (Entrevista personal con Medardo Arias Satizábal para el diario OCCIDENTE). Harlow viajó muy joven, de Nueva York a La Habana, en busca de esas raíces que posteriormente enriquecieron composiciones como "El paso de Encarnación", la "Opera Omi", "La Cartera" y el homenaje a Arsenio Rodríguez (Tribute to Arsenio), en compañía del cantante Ismael Miranda.

En entrevista realizada (Medardo Arias Satizábal) al pianista neoyorquino de origen puertorriqueño, Eddie Palmieri, a fines del 2009 en el casino Mohegan Sun de Connecticut, ante la pregunta: ¿Se podría afirmar que la salsa fue un fenómeno musical neoyorquino? Palmieri respondió: *"Hay gente que anda diciendo por ahí que la salsa vino de Nueva York. No señor, la salsa tiene su raíz cubana y eso nadie lo ha podido cambiar hasta hoy; esto es lo que excita más al bailador. Sé que Cuba sigue echando pa'lante en sus diferentes formas de interpretación musical. Creo que esa irrupción inicial de la salsa "sensual" fue muy dañina y fue lo que permitió la llegada del Reggaeton, y de esta suerte de Hip-Hop que se escucha hoy. Lo único que mantiene hoy la memoria viva de nuestra música, son los congresos de Salsa en diferentes partes del mundo. Esto ha ayudado mucho a conservar el arte del baile, porque también el arte del baile se ha perdido…"*.

Diana Carolina Sierra, en su artículo "El Muntu: la diáspora del pensamiento filosófico africano en Changó, el Gran Putas, de Manuel Zapata Olivella" (5), hace precisiones acerca del origen de esta palabra.

La palabra "Muntu" se encuentra en la filosofía Bantú-Ruandesa; es el Hombre, la persona, el asunto, el inventor, el autor, el artesano de la situación (persona viva o difunta); dentro de este mismo pensamiento, se hace alusión al "Kintu" que es el objeto, la cosa. También se menciona al "Kuntu", la forma, y el "Hantu", el lugar, la posición.

El Muntu tiene diversas expresiones en la música de origen africano. En nuestros días en la expresión de la salsa, el hip hop, el reggaeton, la salsa choke.

La raíz común a estos cuatro elementos es el "ntu". Ntu es la fuerza universal que se manifiesta en todo lo que existe, visible o invisible. El "Muntu", es decir, la persona viva o difunta es la única criatura que tiene la capacidad del "Nommo", la fuerza que le proporciona la capacidad de la palabra. El kintu contiene todas las fuerzas que no pueden actuar por sí mismas sino que pueden ser dirigidas por el Muntu: los animales, las plantas, los metales, las piedras, etc. Todos ellos son " bintus" (plural de kintu). El kuntu también contiene la fuerza de las formas pero tal fuerza no es autónoma, no puede representar una forma fuera de su autor, del Muntu. El hantu que contiene espacio y tiempo, es finalmente la fuerza gracias a la cual cada existencia está en movimiento contínuo.

El Nommo es la energía vital que nace con cada vida humana y que le

proporciona su inteligencia, la capacidad de hablar y que interviene en la fertilización, pero no es suficiente para producir un nuevo ser humano completo, un Muntu. Éste sólo estará completo cuando los que lo engendraron le den un nombre. Antes de esto sigue siendo un kintu, y si muriera, su fuerza vital desaparecería y no continuaría existiendo en el mundo de los muertos.

En su resumen, Sierra anota: "La problemática del fenómeno diaspórico en América es un elemento notable en *Changó, el gran putas*. En esta novela el éxodo africano se encuentra estrechamente relacionado con la filosofía Muntu. Esta filosofía agrupa unos saberes africanos compuestos de diversos elementos que resurgen en América transformándose dentro de un contexto de intercambio cultural postcolonial. En Changó, el Muntu nos permite analizar no solo la posibilidad de tejer una alianza africana y mestiza en pos de libertad en América, sino que constituye además una metáfora del mestizaje americano, una oportunidad de ver la Historia de este continente desde un punto de vista literario involucrando asimismo diferentes dimensiones del ser humano. Proponemos una reflexión en torno a la manera como las diferentes categorías filosóficas del Muntu (Kintu, Kuntu, Hantu y Muntu) son abordadas y adaptadas desde una perspectiva filosófico-literaria, cuestionando su relevancia dentro de la obra".

Especifica: "La diáspora es un elemento significativo dentro del proceso de llegada del Muntu a América. En el diccionario de estudios culturales latinoamericanos, Ximena Briceño y Debra Castillo la definen como una 'población que forzosamente debe dejar su patria tradicional para separarse y diseminarse por otras partes del mundo' (Irwin & Szurmuk, 2009, p. 85). Briceño y Castillo mencionan, además, que esta migración forzada es un elemento que transforma el territorio al que llegan estas poblaciones. Dentro de este marco de ideas, comprenderemos la diáspora africana en la novela, como un umbral cultural que transforma la cosmovisión tanto de los africanos como de la sociedad latinoamericana en la cual se encuentran inmersos.

Los bantúes constituyen un conjunto numeroso de grupos étnicos y de diversas lenguas provenientes de países como Angola, Camerún, República Democrática del Congo, Kenia, Mozambique, Sudáfrica, Uganda y Zimbabue, entre otros. Placide Tempels, autor de *Filosofía bantú* (1945), examina en su obra la manera como las lenguas bantúes se aproximan, señalando asimismo las semejanzas de las sociedades que las conforman tanto como de sus costumbres. La 'filosofía bantú' o 'filosofía Muntu' hace referencia al mismo concepto. Mientras que Placide Tempels se refiere a la 'filosofía bantú', otros expertos como Jahnheinz Jahn o Fabien Eboussi Boulaga deciden simplemente llamar a esta 'filosofía Muntu'. El Muntu como *fuerza vital* es uno de los puntos en común entre Tempels; Jahn y Kagame".

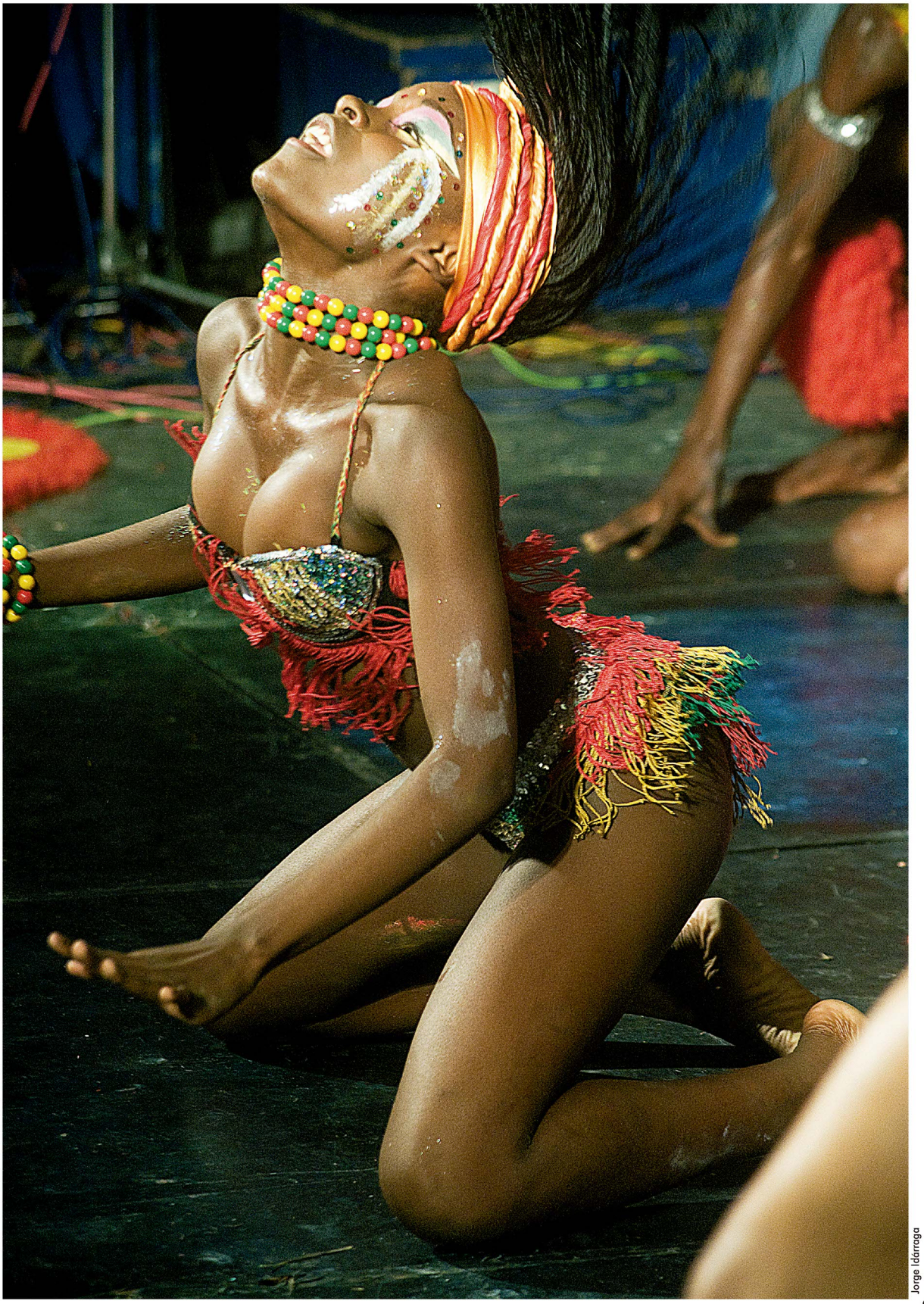
En *Filosofía bantú*, Tempels aborda temas como la vida y la muerte, el culto al *ser* supremo y la ontología de los bantúes. Posteriormente, Janheinz Jahn y Alexis Kagame hablarán de una filosofía Muntu, constituida por las categorías Kintu, Kuntu, Hantu y *Muntu*. Dentro de este contexto, se considera el *Muntu* como una categoría que hace referencia al hombre, el Kintu a los animales tanto como los objetos, el Hantu a las categorías de tiempo y espacio, y, finalmente, el Kuntu se refiere a la forma de ser, al estilo y a la belleza. Respecto a las categorías del Muntu, Jahn afirma que "fuera de ellas no hay nada imaginable" (Janheinz, 1963, p. 137).

El árbol de baobab es un elemento que palpita a lo largo de la narración de *Changó*. Su nombre científico es "*Adansonia digitata*", y es también conocido como árbol botella. Este árbol se encuentra principalmente en las zonas semiáridas del África y puede alcanzar a vivir más de mil años. En algunos lugares de África, es comúnmente denominado como "el rey de los árboles", debido a todas las virtudes que de él provienen y por otras de orden místico. La relación entre Baobab y la sociedad africana se teje en torno a una práctica ancestral que constituye un lugar de encuentro denominado comúnmente el "arbre à palabre" ('árbol para palabrear / charlar'), un espacio para discutir sobre la política y la sociedad. Zapata Olivella (2002) enmarca la presencia del Baobab dentro de un contexto que une a los africanos con su vida ancestral: "Justificado está que al memorizar la llegada del Muntu africano a la América con sus múltiples etnias e idiomas, enmarquemos su creatividad y hechos en torno a las raíces y ramificaciones del Árbol de la palabra, morada de los orichas y ancestros. Una amplia geografía que está demarcada por los pasos andados en la vida y la memoria ancestral colectiva de sus descendientes". (p. 93).

El escritor colombiano retoma el baobab mencionándolo en varios pasajes de *Changó*: "Ya bajas por las cuatro esquinas/ por las ramas/ por el tronco ancho del baobab. / Elegba, guardián de los puertos ayúdame a retener el nudo/ el momento de la partida" (Zapata Olivella, 2010, p. 76). La cita es tomada de la primera parte de la novela, donde hay una serie de poemas entre los que encontramos uno titulado "La despedida, bienvenida a Elegba abridor de las puertas". Allí, observamos a Ngafúa, un ancestro africano que también partirá en una nao rumbo a América. El pasaje evoca a Elegba, el oricha "abridor de caminos" antes de emprender al viaje que conducirá a los africanos a América. Percibimos aquí el árbol, como un mediador y un testigo que favorece la conexión entre los humanos y los orichas, idea que nos permitirá plantearlo como una *fuerza* relacionada al Kintu, ya que en torno a él suceden hechos trascendentales de orden espiritual. Ngafúa, junto al Baobab, invoca a Elegba con el fin de que este le dé el don de la palabra pidiéndole, además, que no cierre las puertas a los africanos que parten al exilio.

Una nueva evocación del baobab aparece en el suceso más sobresaliente del primer capítulo de la segunda parte del libro: la coronación de Benkos Biohó como rey de los africanos, suceso que transcurre en Cartagena. Al respecto, Montenegro (2014) sostiene que: "Benkos representa al joven devoto a quien le era permitido ser sacristán en los bautizos, testigo en los matrimonios y acompañante del padre Claver en sus predicaciones. Sin embargo, este niño es el elegido para enfrentar a los colonizadores y restaurar la identidad de su etnia" (p. 63).

En el tercer capítulo de la segunda



Jorge Idárraga

parte de la novela, hallamos otra mención al baobab. Esta vez, la Inquisición vendrá persiguiendo al babalao por practicar cultos no aceptados por la corona española. Los inquisidores llegarán en búsqueda del babalao en la noche, advirtiendo con extrañeza que los africanos no durmieran en ese momento: "Cuando llegaron a la plaza de la Yerba nadie duerme porque en la noche oscura el Muntu gustaba de evocar a sus ancestros. En otras noches, allá en la tierra natal, en vez de rememorar en silencio conversaríamos con los difuntos bajo el baobab de la aldea; en vez de estar sentados, bailamos; en vez de fumar tabacos, beberemos sal-mirón". (Zapata Olivella, 2010, p. 212).

"El hijo de Yemayá/ invencible guerrero/procreador de Orichas despierto de su sueño/una serpiente en cada mano/ mordiéndose las colas/ me mostraba,/ las serpientes de Tamin/ las serpientes mágicas/ vida y muerte inmortales/ símbolos del Muntu/en el exilio..." (p. 66).

El Baobab como Árbol Madre, está presente en toda la cultura africana y de él se desprende, en sus ramas, toda la imaginería, la botánica y la medicina de los yerbateros, de los africanos transmigrados a América bajo el látigo de la esclavitud. Para Lydia Cabrera (**6**), una de las hermandades más grandes que encontró el africano en este continente, fue el monte, su diálogo con las plantas, su conocimiento de todo el herbario que "habla" en las noches, y tiene su propio carácter según las fases de la luna. En Cuba, así lo afirma, el "Osaín" es el encargado de clasificar las plantas según sus bondades curativas. Muchas de estas plantas son recolectadas en tiempo de Semana Santa. Hoy, Cuba ha clasificado más de 3.000 especies del monte cubano, y algunas muestras de ello se encuentran en el centro hospitalario Kura Hotel, de la Sierra del Escambray, centro de recuperación terapéutica para la Tercera Edad. Algunas de estas hierbas han sido procesadas para ser tomadas como té, entre ellas la "Cañasanta", conocida en Colombia como "Limoncillo".

La Orquesta Sonora Matancera, fundada y dirigida por Rogelio Martínez, incluyó en una de sus composiciones, una loa a los yerbateros, en la voz de Celia Cruz:

"Traigo yerba santa, pa´la garganta
traigo Keisimón, pa´la hinchazón
traigo Abrecaminos, pa´ tu destino,
y traigo la ruda, para el que estornuda...
también traigo albahaca, pa´la gente flaca,
el apasote, para los brotes,
Ee vetiver, para el que no ve,
y con esta yerba, se sana usted..."

Lydia Cabrera clasificó, por primera vez, y de manera alfabética, todas las hierbas del monte cubano que hacen parte de la filosofía del Muntu, de la misma manera que la composición "Soy todo" del grupo Van Van, de Juan Formell, está unida estrechamente a esta forma de pensar y ver el mundo. El cantante inicia su invocación entregándose a Olofi, "a toda la gente de Ocha, a los santeros".

Para entender los alcances de esta filosofía africana, nos detendremos en estos razonamientos del escritor y pensador afrocolombiano Manuel Zapata Olivella (**7**):

"(...) La filosofía del Muntu, aun cuando tenga la originalidad de ser la más antigua, incorpora elementos de otros pueblos africanos y de fuera del continente, lo que la hace ecuménica en el sentido más humano, es decir: tiene validez más allá de los credos religiosos o políticos. Su prédica mayor va dirigida a la enseñanza de los principios elementales de sobrevivencia y convivencia entre los hombres y la naturaleza. Una filosofía vitalista y existencialista, íntimamente sometida a los mandatos superiores y sagrados de los ancestros.

"La filosofía del Muntu incorpora elementos de otros pueblos africanos y de fuera del continente, lo que la hace ecuménica en el sentido más humano..."

(...) El Muntu concibe la familia como la suma de los difuntos (ancestros) y los vivos, unidos por la palabra a los animales, los árboles, los minerales (tierra, agua, fuego, estrellas), y las herramientas, en un nudo indisoluble. Ésta es la concepción de la humanidad que los pueblos más explotados del mundo, los africanos, devuelven a sus colonizadores europeos sin amarguras ni resentimientos. Una filosofía vital de amor, alegría y paz entre los hombres y el mundo que los nutre.

(...) Aunque para algunos economistas fisiócratas hablar de difuntos trabajando a la par de los vivos les parezca un tema mítico sacado de las sociedades tribales primitivas, su sentido más profundo expresa que el trabajo de los vivos debe enriquecerse con la experiencia atávica acumulada en la tradición. Y esta filosofía y esta praxis, mantenidas inalterablemente por los pueblos africanos en América a lo largo de quinientos años de exilio y opresión, les permitió no sólo conservar su propia autenticidad —material y espiritual— sino enriquecerla con la asimilación y recreación de las tecnologías indígenas y europeos a través del mestizaje étnico y cultural...".

Más, no todos los descendientes de africanos que llegaron a las Américas venían en condición de esclavos. En su libro, "Descubrimiento del Pacífico 500 años después", el académico Pedro Hernando González Sevillano, hace referencia a los afros horros o libres que llegaron al Caribe y otros territorios de América. Afroeuropeos nacidos en Andalucía, España, se asentaron en las calles más oscura y peligrosas de La Habana, y ahí conformaron una cultura con un carácter propios, como ocurrió en el barrio de Belén y Jesús María. Así lo da a conocer en su ensayo.

El investigador cubano Fernando Ortiz da cuenta de estos "negros sevillanos" en su libro "Los negros curros", así llamados porque habían nacido en el sur de España y se expresaban en la cultura de esta parte de la península, no sólo en su manera de hablar, sino también en su forma de vestir.

"En su origen eran tipos muy característicos del hampa habanera ('hampa', vocablo que al igual que

el negro curro llegó a Cuba desde Sevilla), dice Jesús Cosano, 'que en su sentido más amplio quería decir de la mala vida, de crimen y valentonería, siempre armados de cuchillo en mano: retadores, referteros y siempre fáciles en el manejo de los 'jierros'".

Al referirse a los Curros, Fernando Ortiz, en una conferencia en el Ateneo de La Habana, precisó: *"Los negros curros fueron los matones, los perdonavidas, los majos, los jaques, los guapos, de la mala vida afrocubana de los comienzos del siglo XIX y anteriores…"* (**8**). El escritor Cirilo Valverde en su obra "Cecilia Valdés", los describió así: "*Es el curro el negro o mulato joven, del barrio del Manglar, matón, perdulario, sin oficio ni beneficio, camorrista por índole y por hábito, ladronzuelo de profesión, que se cría en la calle, que vive de la rapiña y que desde su nacimiento parece destinado a la penca, al grillete o a una muerte violenta*"

Jesús Cosano añade: "Francisco Calcagno, en su novela *Los crímenes de Concha* nos ilustra sobre la vida de un cheché, un curro, el matón entre los matones el guapo que se imponía a los demás, un negro alto robusto de feroz aspecto. Vivía en la calle de Los Mandingas, en el barrio de Jesús María; a su sola presencia corrían todos. Era el Cheché del Manglar que un día a un temerario criollo que osó plantarse ante él le vació un ojo de un revés y le prohibió pasar por la casa donde vivía su novia…"

Alejo Carpentier también da cuenta en sus memorias de un tal "Manita en el suelo", guapo de chulerías, un bravo peleador y cuchillero de las calles de La Habana, al cual el

1. A SANTA BARBARÁ
2. SAN LÁZARO
3. FLORES PARA TU ALTAR
4. A LA REINA DEL MAR
5. MARÍA DE LA LUZ
6. EL HIJO DE ELEGUA
7. DEFIÉNDEME SANTA BARBARÁ
8. A LA CARIDAD DEL COBRE
9. A LA VIRGEN DEL CARMEN
10. EL CONGO RAMÓN
11. TAMBORES AFRICANOS
12. ANTONIA GERVASIO



Celina y su esposo Reutilio fueron representantes de la cultura guajira, del campesinado cubano. Ella le cantó a las deidades africanas, dentro del rito sicrético de la santería. ¡Que viva Changó!

músico Alejandro García Caturla le compuso una obra muy celebrada, dentro del movimiento cubano que ponderó en la música las expresiones afrocubanas que tuvieron en el músico Amadeo Roldán un pionero, con su ópera "La Rembabaramba", en la que fundió con los trenos clásicos de la música europea, los pregones de los vendedores en los mercados habaneros, de acuerdo a un texto de Carpentier. Esta obra fue aclamada en París e interpretada inicialmente por la Orquesta Filarmónica de La Habana, con la dirección de Pedro Sanjuán (**9**).

Finalmente, con respecto a la pervivencia de los muertos en la cultura africana, J. Jahn, cita al poeta Birago Diop, de Senegambia, quien escribió este poema (Originalmente en francés):

"Escucha veloz
a los seres en las cosas,
óyelos cantar en el fuego,
adviértelos en el agua;
adivínalos en el viento:
En el suspiro del bosque
que es el aliento de los antepasados.
Los que han muerto, nunca están ausentes,
están en la sombra que se esclarece
y en la sombra que se hunde en la oscuridad.
Están en el árbol que resuena
están en el árbol que se queja
están en el agua que rebosa,
como en el agua que dormida cierra sus ojos,
están en la choza, están en la barca:
Los muertos no están muertos…"
(Fragmento) (10).

* Escritor, periodista e investigador, autor del libro "La verdadera historia de la salsa", Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 1982, en el género Mejor Investigación. Es autor también del libro de ensayos "Palabra Afroamericana".

BIBLIOGRAFÍA

- (1) Carpentier Alejo; "La Música en Cuba", pag. 35, Edit. Letras Cubanas, 1963.
- (2) "Entundamientos del Pacífico"; Revelo Hurtado Baudilio, pag. 67. Centro Editorial Universidad Libre de Cali, 2015.
- (3) "¿Sociedades Abakuá o masonería negra?", Álvarez Sánchez Juan Jorge, pag. 93 "Baroko o Templo Masónico", La Gran Logia de Colón en Santiago de Cuba, Edit. Letras Cubanas, 1975.
- *(4) "La música en Cuba", Carpentier Alejo. Pag. 95; Ed. Letras Cubanas, 1963.*
- *(5) Sierra Diana Carolina. "El Muntu: el pensamiento filosófico africano en la obra Changó El Gran Putas, de Manuel Zapata Olivella. La Palabra [online]. 2016, n. 29, pp. 23-44. ISSN*
- *0121-8530. http://dx.doi.org/10.19053/01218530.n29. Palabra 2016.5699.*
- *(6) "El Monte"; Cabrera Lydia, pag. 73. Edit. Letras Cubanas, 1993. Con referencia de Alejo Carpentier a la primera edición de 1954.*
- *(7) Apartes del libro La rebelión de los genes: El mestizaje americano en la sociedad futura, de Manuel Zapata Olivella. Altamira Ediciones. 1997.*
- *(8) "Los negros curros"; Ortiz Fernando. Pág. 27, Edit. Pensamiento Cubano, 1995.*
- *(9) "Vida y obra de Alejo Carpentier", pág. 124. Edit. Centro de Información Científica y Técnica de la Universidad de La Habana, 1981.*
- *(10) "Muntu: Las Culturas de la Negritud". Jahn J. Pag. 127. Editorial Guadarrama, 1970.*

Presencia afrodescendiente en la conquista española de América

"Realmente, resulta sorprendente que en un ambiente caracterizado por la exclusión de indígenas, negros y mulatos, sean incluidas personas como ellos depositando oro en la Casa de Fundición del Darién, principal actividad económica del asentamiento español, y en otros menesteres de carácter oficial de la corona reservada exclusivamente a sus súbditos..." (Descubrimiento del Océano Pacífico – Quinientos años después (1513-2013). ***Apidama Ediciones, Bogotá, 2017)***

Por *Pedro Hernando González Sevillano, PhD.*

RESUMEN

En el imaginario colectivo se ha validado la idea de que todos los negros llegados a América procedían de África y fueron transportados como mercancía en la ruta transatlántica de la trata esclavista. Nada más equivocado. Los primeros hombres de piel oscura llegados en las huestes conquistadoras eran oriundos de la Península Ibérica. El seguimiento a las Cofradías de Negros muestra que desde el siglo XIV ya eran visibles negros libres en Sevilla, Cádiz y otras ciudades de la Andalucía española y en Portugal participando en las fiestas patronales y procesiones religiosas. Muchos de ellos hicieron parte de la aventura conquistadora española y se embarcaron como tripulantes, marineros y polizones.

El presente artículo es producto de los avances del proyecto de investigación denominado **1513-2013 Descubrimiento del Océano Pacífico. Quinientos años después**, validado por el Centro de Estudios e Investigaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Santiago de Cali –CEIDE– a través del Grupo de Investigación Eduardo Umaña dentro de la Línea de Investigación "Población y Legislación Afrocolombianas".

El proceso metodológico incluyó trabajo de campo en el Archivo General de Indias en la ciudad de Sevilla, España; consulta con expertos en diferentes universidades europeas y participación en el **Congreso Internacional El Pacífico 1513-2013. De la Mar del Sur a la construcción de un nuevo escenario oceánico**, realizado en Sevilla, del 23 al 27 de septiembre de 2013 como conmemoración a los 500 años de la salida al Pacífico por las huestes comandadas por Vasco Núñez de Balboa.

Palabras claves: Negros libres, viajes de conquista y rescate, Océano Pacífico, esclavización e historia tradicional.

ABSTRACT

In the collective imagination has validated the idea that all blacks arrived in America came from Africa and were transported as a commodity on the transatlantic route of slave trade. Nothing more wrong. The first men of dark skin arrived in the conquering hosts were native of the Iberian Peninsula. The follow-up to the Black Brotherhoods shows that since the 14th century, free blacks were already visible in Seville, Cadiz and other cities of Spanish Andalusia and in Portugal participating in patron saints and religious processions. Many of them were part of the Spanish conquering adventure and embarked as crew, sailors and stowaways.

The present article is a product of the advances of the research project denominated 1513-2013 Discovery of the Pacific Ocean. Five hundred years later, validated by the Center for Studies and Research of the Faculty of Law of the University of Santiago de Cali (CEIDE) through the Eduardo Umaña Research Group within the "Afro-Colombian Population and Legislation" Research Line.

The methodological process included fieldwork in the Archivo General de Indias of the city of Seville, Spain; consultation with experts in different European universities and participation in the International Congress The Pacific 1513-2013. From the South Sea to the construction of a new oceanic stage, held in Seville, from 23 to 27 September 2013 as a commemoration of the 500 years of the departure to the Pacific by the troops commanded by Vasco Núñez de Balboa.

Keywords: Africans in freedom, conqueror travelers, Ocean Pacific, slavery and traditional history.



PRESENCIA AFRICANA EN AMÉRICA, UN ESTEREOTIPO NEGATIVO

La historiografía tradicional, conocida comúnmente como "historia patria", generalmente narrada a manera de anécdotas fácilmente asimilables por jóvenes y adolescentes de las escuelas y colegios de la Región Pacífico de Colombia tiene su génesis en la tradición oral donde los maestros, siguiendo las enseñanzas de los "viejos", construían sus propias historias las cuales, consuetudinariamente, eran transmitidas de generación en generación sin ningún interés por el uso riguroso de las fuentes; desafortunadamente era contadas como la única versión oficial. Este hecho ha producido como efecto negativo la creencia que todos los hombres de piel oscura que llegaron al Nuevo Mundo desde finales del siglo XV eran seres inferiores sometidos a esclavitud, arrancados en forma violenta de su tierra natal, África. Estos sesgos en la información histórica generan discursos hegemónicos que favorecen la creación de estereotipos proclives a la polarización donde, en una confrontación asimétrica, se genera el fundamento de la pretendida superioridad de unos sobre otros o la invisibilización del considerado inferior. En ese sentido, es muy acertado el argumento validado por Manfred Max-Neef cuando afirma que la historia es hecha por historiadores con intereses marcados y fines predeterminados.

Esta afirmación no es un caso fortuito ni aislado, es una constante histórica que se ha repetido y se repite con mucha frecuencia. El destacado economista, comprueba y critica la *invisibilidad* a la que son sometidos grandes sectores de la población por parte de aquellos que tienen la posibilidad de escribir y de tomar decisiones. *"La historia es hecha por historiadores y ningún acontecimiento se convierte en acontecimiento histórico a menos que un historiador lo declare como tal…se solía decir que los hechos hablan por sí mismos, lo que por cierto es falso. Los hechos solo hablan cuando el historiador los hace presentes: es él quien decide a cuáles va a darles tribuna y en qué orden y contexto… la historia se refiere solo a un grupo de individuos, aquellos que toman las decisiones y que, a nombre del pueblo, deciden las condiciones bajo las cuales éste tiene que vivir"*[1].

En la historia común de España y Estados Unidos puede encontrarse información abundante sobre negros libres llegados a América desde los primeros viajes de *Conquista y Rescate* que se constituyeron en la avanzada europea en el Nuevo Mundo. La profesora Kathleen Degan, directora del *Florida Museum of Natural History* y de la exposición itinerante *Fort Mose: America's Black Fortress of Freedom* de 1991 destaca el arribo a estas tierras de hombres negros libres en condición de marineros, soldados y colonos como **Juan de las Canarias**, quien se había embarcado en la nave Santa María con Cristóbal Colón; **Juan Garrido**, partió desde Sevilla, por su propia voluntad, hacia la Española (Santo Domingo) y participó en las exploraciones de Ponce de León y luego se unió a Hernán Cortés en la campaña de México y combatió en Tenochtitlán; **Estebanico**, explorador al servicio de Pánfilo de Narváez, tras fracasar la expedición a la Florida en 1528, fue uno de los cuatro, entre cuatrocientos, que sobrevivieron al conseguir llegar andando durante ocho años de duro peregrinaje desde la Florida hasta México para luego morir combatiendo contra los indios Zuni; **Juan Valiente**, participó en

> En la conquista del Mar del Sur, aparecen los nombres de Juan de Beas, de color *loro* (*amulatado*) y Ñuflo de Olano, *de color negro*.

1 Max Neef, Manfred. Economía Descalza. Señales desde el mundo invisible. Editorial Nordan. Estocolmo, Buenos Aires, Montevideo. 1986.

las campañas de Guatemala, Perú y Chile[2].

Estos hombres de piel oscura han sido invisibilizados por la historiografía excluyente solo por tener la piel de color diferente y ese "pecado" se ha convertido en la causa de su condena y la excusa para negarles el derecho a la inmortalidad histórica. No eran africanos, eran europeos, nacidos en la península Ibérica y por lo tanto, hablaban español o portugués. Eran descendientes de los primeros africanos traídos a Portugal por Enrique El Navegante desde el siglo XIV cuando los Lusitanos buscaban la Ruta de las Especias bajando por la costa occidental de África después del cierre de Constantinopla por los turcos otomanos en 1453.

Ahora bien, muchos de ellos no podrán ser encontrados ni visibilizados por su condición de polizones en los barcos procedentes de la península Ibérica y por la inexistencia de fuentes históricas desaparecidas en los frecuentes naufragios o por el poco interés que tenían las coronas de España y Portugal en registrar la presencia de los conocidos peyorativamente como *"hoi polloi"* considerados como *los diferentes de poca importancia política y económica*[3].

LOS DOS PRIMEROS NEGROS EN EL PACÍFICO AMÉRICANO

En el Acta de posesión de la Mar del Sur, Andrés de Valderrábano, escribano oficial de la corona española en la conquista de Tierra Firme, presenta la Nómina de los 67 hombres que estuvieron presentes el día 27 de septiembre de 1513 en el acontecimiento conocido como Descubrimiento del Océano Pacífico: *"Los caballeros e hidalgos e hombres de bien que se hallaron en el descubrimiento de la Mar del Sur con el magnífico y muy noble señor capitán Vasco Núñez de Balboa, gobernador por Sus Altezas en la Tierra Firme, son los siguientes: Primeramente el señor Vasco Núñez y él fue el que primero de todos vido aquella mar e la enseño a los infrascriptos"*. Cierra el acta diciendo: *"Andrés de Valderrábano, escribano de Sus Altezas en la su corte y en todos sus reinos e señoríos, estuve presente e doy fe dello, e digo que son por todos sesenta y siete hombres estos primeros cristianos que vieron la Mar del Sur, con los cuales yo me hallé e cuento por uno de ellos, y éste era de San Martín de Valdeiglesias"*. En la relación de nombres aparecen: **Juan de Beas, de color *loro (amulatado)* y Ñuflo de Olano, *de color negro***. Significa esto que la presencia de hombres de piel oscura está vigente en el Pacífico americano desde el primer momento de su descubrimiento.

La condición de esclavos es resaltada en todas las referencias que se hacen sobre las importantes actividades desarrolladas por estos dos hombres, pero en ningún caso se menciona el nombre del dueño o propietario de ellos. A Ñuflo de Olano se le rotula como "amigo y fiel compañero" de Balboa desde el Primer Darién y la salida al Mar del Sur hasta su decapitación en 1519.

El historiador Gilberto Castillo en su novela *Balboa y el Mar del Sur* lo presenta como guardián de la india Anayansi, mujer de Balboa y protector de ella frente a los constantes acosos de Andrés de Garabito. Olano, no puede ser considerado esclavo de Balboa si se tiene en cuenta las condiciones precarias en las que llegó el vasco, escondido en un tonel de harina en condición de polizón en el barco de Martín Fernández de Enciso en su viaje de apoyo a la expedición malograda de Alonso de Ojeda, nombrado por la corona española como gobernador de la provincia bautizada como Nueva Andalucía. Esta decisión desesperada de Núñez de Balboa fue obligada acosado por las deudas y compromisos económicos incumplidos en Santo Domingo.

Hay algunas referencias que ubican al negro Ñuflo en Panamá bajo las órdenes de Pedro Arias Dávila durante la construcción de la ciudad[4]. Finalmente, Castillo lo traslada imaginariamente a Cartagena junto con Anayansi[5] donde probablemente murieron en fecha no establecida. Del mulato Juan de Beas, no hay referencias específicas por fuera de los Registros del Oro presentados a la Corona entre 1514 y 1524 por los oficiales contables de la Casa de Fundición de Santa María de la Antigua del Darién. Aparece acompañado de Francisco de Beas, de quien solo se conoce su condición de minero. No es posible afirmar si se trataba de un hermano o de su dueño.

No significa esto que fueron los únicos negros presentes en el proceso descubridor, sino los más destacados. Es bien conocido el hecho de que en los primeros años de la conquista de Tierra Firme el número de negros era escaso, pero la participación de ellos en forma activa en el negocio minero y la consignación de sus nombres en los listados oficiales demuestra el grado de importancia y reconocimiento alcanzado por ellos.

En la Relación de Vecinos de los registros del oro en Darién y Acla, entre los 122 mencionados, aparecen Juan de Beas y Ñuflo de Olano con los números 15 y 80 respectivamente. El censo corresponde a los mineros registrados entre 1514 y 1526. Importante es destacar que solo en 1523 son relacionados por primera vez en forma independiente, Ñuflo con 99 pesos de oro y Juan de Beas con 3 pesos y 150 pesos al año siguiente en compañía de Francisco de Beas donde no aparece Ñuflo. En 1525 vuelven a ser referenciados los Beas con 480 pesos de oro. Más adelante se aclara que el registro que hizo Ñuflo en la Casa de Fundición del Darién, lo hizo en compañía de Gonzalo Díaz. Sin embargo, Ñuflo vuelve a ser relacionado en el listado de los Quintos del Oro de rescates y presentes en Darién en 1522 con 10 pesos de oro de 18 kilates, equivalentes a 3600 mavedís procedentes del cacicazgo de Totama. No hay registros de participación minera de Ñuflo y Beas en Panamá, pero sí de Francisco de Sanlúcar, negro minero, propiedad de doña Beatriz Girón[6].

2 Deagan, Kathleen and Darcie A. MacMahan. Fort Mose: Americans Black Fortiess of Fredom. Editoral: University Press of Florida, 1995.

3 Mena García, Carmen. El Oro del Darién. Entradas y cabalgadas en la conquista de Tierra Firme. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, España, 2011.

4 Entre ellas, Carmen Mena García y Gilberto Castillo le hacen un seguimiento a este personaje y constatan su existencia real en Santa María de la Antigua del Darién entre 1510 y 1519.

5 Sobre Anayansi, llamada también Careta por ser hija del cacique Careta, se cree fue la mujer de Vasco Núñez de Balboa y le sobrevivió a su muerte en 1519.

6 En esta Relación de Vecinos la historiadora Carmen Mena García, presenta información detallada sobre las actividades de la Casa de Fundición de Santa María de

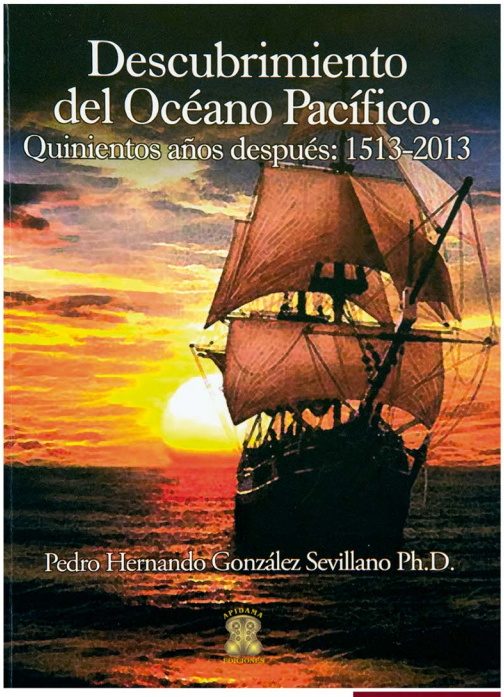
Realmente, resulta sorprendente que en un ambiente caracterizado por la exclusión de los diferentes, indígenas, negros y mulatos, sean incluidas personas como ellos depositando oro en la Casa de Fundición del Darién, principal actividad económica del asentamiento español y en otros menesteres de carácter oficial de la corona reservada exclusivamente para sus súbditos. En la pormenorizada revisión que hace Carmen Mena de la participación minera de acuerdo a los registros contables del Darién entre 1514 y 1524 destaca los personajes más importantes del negocio minero en el Darién: *"Por lo que puede apreciarse en este largo y minucioso recuento, que incluye los nombres de 260 vecinos y moradores, las listas del oro de los primeros años del Darién, al no estar más que parcialmente individualizados, ofrecen grandes dificultades para su análisis, aunque, sin duda, representan una fuente única e imprescindible para un mejor acercamiento a la realidad socioeconómica de aquella temprana época. Y junto al adelantado extremeño y a sus famosos compañeros, como el alguacil mayor y lugarteniente de Balboa, Bartolomé Hurtado, el traidor Andrés de Garabito, Ortuño de Baraldo, Cristóbal Daza, Juan de Beas, Juan Rubio (de Malpartida) o el negro Ñuflo de Olano, por citar sólo algunos de ellos, encontramos también a los personajes más relevantes y controvertidos de la conquista del Darién, comenzando por el propio gobernador Pedrarias y varios de los miembros más conspicuos de la nueva administración que con él arriban al territorio en 1514"*[7].

Entonces, cabe preguntarse: ¿quiénes eran realmente estos dos hombres de piel diferente y cuál era su ubicación dentro de la pirámide social, tan marcadamente excluyente, para ser incluidos individualmente en los listados oficiales de la corona española? Para responder a estos interrogantes es preciso tener en cuenta los aportes de la historiadora Jane Landers en "La nueva historia de Florida". Sostiene Landers, al comparar el sistema esclavista implantado en Norte América por españoles y británicos que eran diferentes. La Ley y las costumbres españolas garantizaban a los esclavizados una *personalidad moral y legal*, así como ciertos derechos y protecciones que no tenía el sistema británico. El régimen de servidumbre español permitía que los esclavizados tuvieran dinero propio para comprar su libertad, los autorizaba a llevar a sus señores ante los tribunales, impedía que se rompiera la unidad familiar por motivo de venta y autorizaba la *manumisión* por parte del esclavista[8].

EL PROBLEMA DE LA CUANTIFICACIÓN

Desde un comienzo se puede comprobar la escasa información sobre la presencia africana en tierra firme. Se cree que los primeros africanos llegados al istmo de Panamá en condición de esclavizados lo hicieron en la expedición de Diego de Nicuesa en 1510 y fueron el baluarte para la construcción y levantamiento del asentamiento conocido como Nombre de Dios, población ubicada en la costa atlántica del istmo. De igual forma, se dice que la construcción de Panamá, por orden de Pedro Arias Dávila, fue realizada con mano de obra esclavizada encargada del levantamiento de fortalezas, iglesias, puertos, conventos y edificios. En cambio, Oviedo no hace referencia a su frecuencia en Santa María de la Antigua. La actividad de los africanos se diversificó hacia labores tales como buzos de perlas, agricultura, ganadería, aserradores y carpinteros. Sobre su procedencia también hay divergencias. Lo cierto es que la mayoría eran oriundos de una región geográficamente ubicada entre el sur del rio Senegal y el norte de Angola[9].

En el proceso migratorio de la población africana hacia el sur del continente americano desde Panamá,



Una exhaustiva investigación llevó a Pedro Hernando González Sevillano PhD. al archivo de Sevilla, para indagar acerca del Descubrimiento del Mar del Sur.

la Antigua del Darién y describe con pormenores las cantidades de oro que cada minero ingresa para ser fundido bajo el control de la Corona española.

7 Mena García, Carmen. El Oro del Darién. Op, cit.

8 Landers, Jane. Movilidad de la diáspora y comunicación entre pobladores de origen africano en el Circuncaribe. Centro de Estudios Iberoamericanos. Universidad de Vanderbilt.

9 Los historiadores encuentran serias dificultades a la hora de comprobar y cuantificar la presencia de hombres de piel negra y su procedencia original dado que sus nombres no eran registrados en los listados oficiales de los embarcados. Hay que tener en cuenta que los primeros negros no procedían de África sino de la península Ibérica en donde estaban desde el siglo XIV. El grupo de los esclavizados llegó posteriormente cuando la mano de obra indígena se estaba agotando.

es preciso identificar tres rutas básicas. Primera, la que siguiendo el contorno oriental llevó población negra a Argentina, Brasil y Bolivia. Segunda, la de Cartagena que, utilizando el rio Magdalena, penetró hasta el centro, oriente y occidente de la Nueva Granada incluyendo Venezuela y la tercera, la del Pacífico desde Panamá se encargó de llevar los esclavizados a Ecuador, Perú y Chile pasando por el litoral pacífico colombiano. En Ecuador se registra la presencia africana desde 1553 con la creación del Reino de los Zambos en Esmeraldas. En Perú se afirma que el primer esclavizado llegado a Tumbez desembarcó entre fines de noviembre e inicios de diciembre de 1527 con un español llamado Alonso de Molina[10].

Para el caso de Colombia, la presencia africana estuvo supeditada a dos factores: primero, a los llamados Ciclos del Oro y segundo a los grupos económicos de la colonia disfrazados de "licencias de gracia". En el Manual de los Afrodescendientes de las Américas y el Caribe, se dice lo siguiente: "Durante los primeros años de la colonia entre 1533 y 1580, llegaron de África los llamados 'negros de ley', que eran mujeres y hombres letrados e islamizados. Con frecuencia, estas personas arribaban como parte del 'menaje' de los colonizadores, bajo el régimen de las licencias de gracia otorgadas por la Casa de Contratación de Sevilla para retribuirles a los conquistadores, curas y oficiales del gobierno los favores prestados a la corona. Como en otros lugares de América Latina, en su mayoría estos esclavizados eran de origen Wolof, Biáfara, Bran y Zape. También se les llamó 'negros de los ríos' porque habían sido capturados en los valles de los ríos Senegal, Gambia y Casamanza. El aumento de los metales que producían las colonias a lo largo de todo el continente tuvo reflejo directo en el incremento del número de barcos que componían las flotas. Por ello, para 1564 se estableció una separación de rutas: una destinada a España vía el Puerto de Veracruz y la otra destinada al complejo portuario Nombre de Dios –Portobelo –Cartagena"[11].

Frente al número de esclavizados llegados a Colombia hay diferencias muy marcadas; desde 1580 hasta 1640 –Primer Ciclo del Oro– llegaron entre 135.000 y 192.000 africanos, los oficiales de la Caja Real de Santa Fe comprobaban la disminución de los quintos de oro por la falta de mano de obra, especialmente indios argumentando que, "*… este reino está pobrísimo porque las minas van faltando y los naturales de tierra caliente con que se saca el oro son muy pocos y de aquí a diez años no quedarán ningunos*"[12]. Recordemos que en 1592 el licenciado Francisco de Auncibay le escribía el rey su famoso discurso sobre los negros "*que conviene se lleven a la gobernación de Popayán, a las ciudades de Cali, Popayán, Almaguer y Pasto, que son necesarios hasta dos mil negros, los mil doscientos varón y los ochocientos hembras*"[13].

El análisis de estas cifras evidencia serios contrastes entre lo que afirman los historiadores. En el Manual de los Afrodescendientes se afirma: "Entre 1723 y 1729, ocho haciendas caleñas poseían 213 esclavizados y entre 1732 y 1734, siete haciendas contaban con 124 cautivos. En 1797, la población de los cuatro barrios más importantes de la ciudad se caracterizaban por presentar un alto porcentaje de *sectores pardos y negros*, tendencia que se vio reforzada en el año de 1807. Por su parte, Germán Colmenares refiriéndose a los oficiales de la Caja Real de Santa Fe informa que: "***Proponían que se disminuyera la participación real del quinto a un diezmo de manera definitiva y que solo se cobrara un vigésimo a quienes emplearan esclavos negros en las minas. Como los mineros no poseían capitales para esta inversión, pedían que se enviaran dos o tres mil esclavos por cuenta del Tesoro Real. Las ciudades se responsabilizarían de la deuda y venderían los negros a crédito a los mineros, a razón de doscientos pesos la pieza"***[14].

A partir de 1640 se inicia el Segundo Ciclo del Oro cuando los distritos mineros de Citará, Nóvita y Barbacoas, ubicados respectivamente en los ríos Atrato, San Juan y Telembí, intensifican su producción aurífera. La creciente necesidad de mano de obra esclavizada fue ofertada por comerciantes y contrabandistas holandeses, franceses e ingleses con africanos traídos del Golfo de Benín y de las regiones adyacentes del África Occidental y Centro-occidental, utilizando el río Atrato[15] –Río de la Trata–. El contraste entre la creciente producción de oro y la escasez de mano de obra obligó a la corona a aplicar una doble estrategia para proveer las minas. Una de ellas fue el traslado masivo de indígenas emberáes, noanamáes y kunas a los centros mineros para trabajar exclusivamente en la agricultura del maíz y el transporte de mercancías. La otra estrategia consistió en la ampliación y expansión de las haciendas del Valle del Cauca hacia la frontera del Pacífico. Esto favoreció la generación de un comercio de doble vía: desde el litoral Pacífico hacia Cali y Popayán fluía el metálico que permitía, al mismo tiempo, la ampliación de la frontera agrícola y ganadera y en la dirección opuesta, circulaban semovientes o carne cecina, aguardiente y panela. Este intercambió sirvió también para controlar los alzamientos mediante la rotación de africanos esclavizados de una región a la otra. Esto equivalía a decir que la deportación a las minas del Chocó se consideraba como un castigo equiparable a una pena de muerte.

EL PELIGRO DE CONTAR UNA SOLA HISTORIA

En el imaginario colectivo de occidente se ha estereotipado a África y a su cultura como un producto de escaso valor, susceptible de ser ignorado o invisibilizado. En su interesante reflexión, Mónica Herrera Irurita, referencia la conferencia de

10 UNICEF. Manual de los Afrodescendientes de las Américas y el Caribe. Ciudad de Panamá. 2006. P. 20.

11 Op. Cit. Pág. 73.

12 González Sevillano, Pedro Hernando. De Panamá al Perú. Descubrimiento de la Costa Pacífica colombiana. Graficas Ledesma. Cali. 2014.

13 En esta famosa carta, Auncibay sustenta su petición diciéndole al Rey "Es la gobernación (de Popayán) muy rica… en todos los ríos, peladeros y quebradas hay buen oro. Solo se necesitan manos que la meneasen…"

14 Colmenares, Germán. Historia Económica y Social de Colombia I. 1537-1719. Universidad del Valle. 1997.

15 Respecto al nombre del rio Atrato, existen también controversias respecto al origen del término. Se cree que está relacionado con la trata de esclavizados africanos transportados por esta vía para la región del Pacífico y al suroccidente de Colombia.

la novelista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie titulada *El peligro de una sola historia* y encuentra que, evidentemente, existe un peligro latente al escuchar una única voz, porque el desconocimiento frente al mundo del otro y la arrogancia son elementos que impiden la capacidad de construir dinámicas diferentes y una sociedad mucho más incluyente, propositiva, con alternativas de resistencia distinta a la violencia[16].

Este paradigma negativo ha generado una subvaloración de todo lo que tiene relación con África y ha influido directamente en la validación del racismo, la discriminación racial, la xenofobia y otros atavismos de exclusión vigentes aún en la sociedad moderna. En Colombia las expresiones *invertir en el Chocó es como perfumar un bollo* de un diputado antioqueño y *este recinto se nos está convirtiendo en una merienda de negros*, de un concejal de Bogotá, comprueba que todavía están muy arraigadas las manifestaciones negativas relacionadas con el color de la piel. Dentro de la historiografía colombiana es significativa la presencia de manifestaciones racistas y xenofóbicas procedentes de la élite criolla. Francisco José de Caldas en su artículo "Del influjo del clima sobre los seres organizados", escribía: *"El africano de la vecindad del Ecuador, sano, bien proporcionado, vive desnudo bajo chozas miserables. Simple, sin talentos, solo se ocupa con los objetivos de la naturaleza conseguidos sin moderación y sin freno. Lascivo hasta la brutalidad, se entrega sin reserva al comercio de las mujeres. Éstas, tal vez más licenciosas, hacen de rameras sin rubor y sin remordimientos. Ocioso, apenas conoce las comodidades de la vida, a pesar de poseer un país fértil, apacible, cubierto de árboles y cortado de ríos... Aquí, idolatras; allí, con una mezcla confusa de prácticas supersticiosas, paganas, del Alcorán, y algunas veces también del Evangelio, pasa sus días en el seno de la pereza y de la ignorancia. Vengativo, cruel, celoso con sus compatriotas, permite al europeo el uso de su mujer y de sus hijas. Ñame, plátano, maíz, he aquí el objeto de sus trabajos y el producto de su miserable agricultura. Unas veces mañoso, otras feliz, vence al tigre, al león y al elefante mismo[17]"*.

Ante las posibilidades de iniciar en Colombia un proceso de posconflicto, es conveniente erradicar los discursos hegemónicos y predominantes desarrollados hasta el momento y darle oportunidad al estudio y conocimiento de "otras historias" que hacen parte del acervo cultural de nuestra nacionalidad. Ese es el único camino para hacer realidad el mandato constitucional de que *"Colombia es un país multiétnico y pluricultural"*.

16 Comentario de Mónica Herrera donde hace referencia a la novelista africana y a su reclamo frente a la exclusión de "otras voces" que tienen el mismo derecho de ser oídas a la hora de reconstruir procesos históricos invisibilizados.

17 Esta cita es tomada del artículo mencionado. Su importancia radica en el hecho de que confirma la tesis de este artículo respecto a la mirada negativa y estereotipada hacia la población con ascendencia africana.

CONCLUSIONES

Los avances preliminares de esta investigación permiten adelantar, a manera de conclusiones, las siguientes afirmaciones:

- Efectivamente, mirar y valorar el devenir histórico desde una sola perspectiva es discriminatorio y excluyente. La asimetría que genera actúa en forma negativa sobre procesos histórico-culturales que han quedado en la periferia del interés académico oficial donde el eurocentrismo ha prevalecido sobre otras manifestaciones ubicadas geográficamente en contextos diferentes.
- La presencia de hombres negros libres en la conquista de América cambia por completo el paradigma tradicional de considerar que la llegada de estos primeros representantes ancestrales de África solo lo hicieron por vía del sometimiento a la esclavización por parte de europeos comprometidos con la trata esclavista transatlántica.
- Ante las posibilidades y alternativas de un estadio de posconflicto en Colombia se valida y ratifica la necesidad de estudiar y reconstruir "otras historias" excluidas del pensum oficial, especialmente en regiones como el Pacífico colombiano, afectado en toda su trayectoria histórica por la marginalidad y la exclusión. Es prioritario evitar los efectos impredecibles del dicho popular: "Pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla".

BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLO, Gilberto. Balboa y el Mar del Sur. Ediciones Aurora. Bogotá, 2012.
- COLMENARES, Germán. Historia Económica y Social de Colombia I. 1537-1719. Universidad del Valle. 1997
- DEAGAN, Kathleen and DARCIE A. MacMahan. Fort Mose: Americans Black Fortiess of Fredom. Editoral: University Press of Florida, 1995.
- GONZÁLEZ SEVILLANO. Pedro Hernando. De Panamá al Perú. 1513-1660. Editorial Ledesma. 2014.
- GONZÁLEZ SEVILLANO. Pedro Hernando. Racismo, discriminación racial y otros atavismos conexos vigentes aún en Colombia. El Pretil, 2012.
- LANDERS, Jane. Movilidad de la diáspora y comunicación entre poblaciones de origen africano en el Circuncaribe. Universidad de Vanderbilt. E.U.
- MAX NEEF, Manfred. Economía Descalza. Señales desde el mundo Invisible.
- MENA GARCÍA, Carmen. El Oro del Darién. Entradas y Cabalgadas en la conquista del Darién. 2509-1526. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla. 2011.
- UNICEF. Manual de los Afrodescendientes de las Américas y el Caribe. Ciudad de Panamá. 2006. P. 20.

La configuración regional del Chocó y su poblamiento africano en el siglo XVIII: una revisión[1]

Por *Daniel Varela,*
Investigador del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH

RESUMEN

Cuando se proclama la Independencia de Colombia en 1810, el Chocó minero esclavista contabilizaba una producción de 375.000 libras de oro, una fortuna que al precio de hoy sumaría fácilmente el presupuesto anual de una república centroamericana.

El poblamiento africano de esta provincia de Colombia, unida a Panamá, fue determinante en la economía nacional, una realidad que mucho más tarde se vería en la economía robusta de los primeros años de la república.

Este texto de investigación explora el origen de las familias, las etnias que llegaron a América desde África y fueron destinadas, por vía de la esclavitud, a duras faenas de trabajo en las minas chocoanas.

Palabras claves: Chocó, poblamiento africano siglo XVIII, grupos étnicos africanos en Colombia, minería de oro y platino.

ABSTRACT

Since the XVIII century many academics and investigators asking about the African presence in Colombia, in Chocó territory, particulary.

This study is clear and decide all ethnic groups that arrive to this Latin American country, in slavery condition for working in gold and platinum mines.

The Jesus Congregation arrive to Choco on 1654, in evangelism process. The Spanish conquerors has many challenges against Noanamaes and Chocoes, indigenous that fighting for the preservation lands, rivers and many riches on this territory.

This investigation is important for understanding the African heritage population in Colombia, uses and customs and politic and civil participation in the modern society, too.

The historic dates and studies about Africans in Choco, came from the systematic work of Emory University, from United States of America.

Keywords: Choco, african heritage in Colombia, XVIII century, gold mines and development colombian society, most important african groups in America.

1. Esta revisión hace parte de mi tesis de maestría titulada "Los saberes del monte: desindustrialización, crisis y reinvención campesina en Andagoya, Chocó", presentada en la Universidad Nacional y dirigida por Jaime Arocha.

En las cumbres de niebla fría de la cordillera occidental de los Andes, nacen los ríos de oro y platino que bañan el corazón minero del Chocó. Por la escarpada pendiente baja con furia el San Juan, que se arrastra 190 km antes de entregar su caudal al océano Pacífico en un enorme delta de playones y esteros. En su parte media, entre 100 y 50 metros sobre el nivel del mar, el San Juan se mueve hacia el sur y atraviesa una estrecha llanura encajonada por el Istmo de San Pablo al norte, la Cordillera Occidental al este y la Serranía del Baudó al oeste. En esa llanura su cauce se encuentra con otros ríos como el Iró, el Condoto, el Tamaná, el Cajón y el Sipí, que también descienden de la cordillera formando una maraña de afluentes. Durante siglos, la fuerza de esos ríos removió antiguos depósitos aluviales y dejó al descubierto gravas ricas en oro que dan forma al Chocó minero (Guhl, 1976: 161; West, 2000: 251).

Este texto presenta una revisión sobre los orígenes culturales e históricos de la sociedad afrodescendiente que hoy habita el departamento del Chocó. Es sabido que el oro y su brillo abrieron las rutas por las cuales llegaron al río San Juan miles de cautivos africanos a extraer el metal disperso en sus orillas. Me pregunto por la configuración del Chocó como región minera y por los orígenes regionales y étnicos que dieron vida a esa sociedad de esclavistas y esclavizados durante el siglo XVIII. Quedan abiertas preguntas que fortalezcan un programa de investigación sobre las tecnologías y los saberes culturales traídos por los africanos y con los cuales dieron forma a esta región.

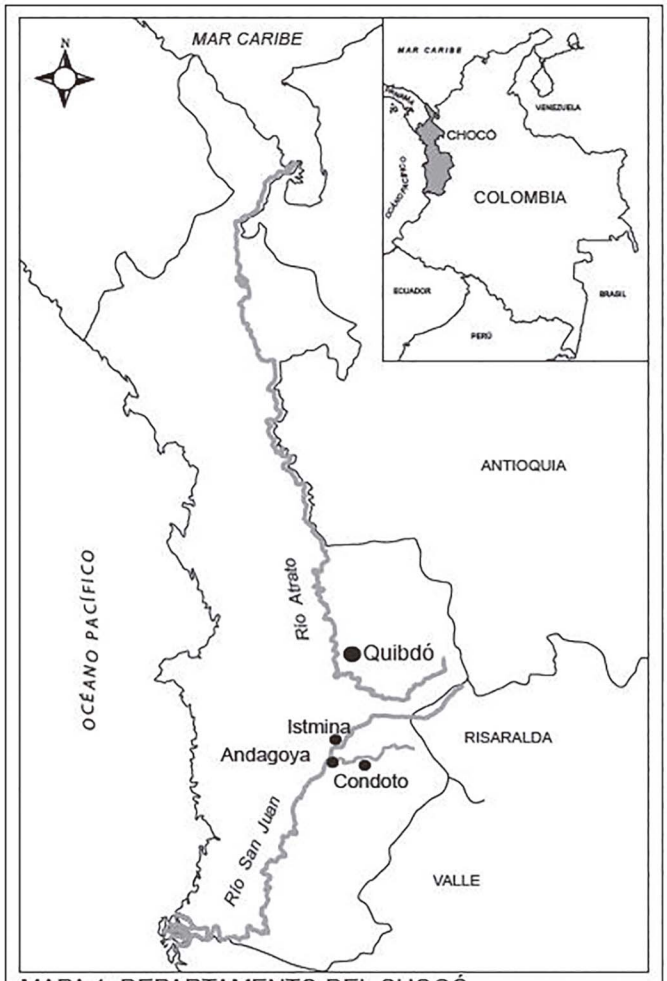


El río Atrato, cuyo nombre traduce "sin trato" fue el camino fluvial por donde ingresó a Colombia buena parte de los hijos esclavizados de África.

EL CHOCÓ MINERO ESCLAVISTA

¿Cómo se configuró el Chocó como región minera en el sistema mundo moderno? Las noticias sobre los tesoros encontrados por Balboa en su expedición al Mar del Sur y de las tribus ataviadas con exceso de joyas que halló Pascual de Andagoya en sus travesías por el San Juan, no demoraron en llegar a las recién fundadas ciudades coloniales de la

ribera del río Cauca (Romoli, 1953: 154, Citado en Sharp, 1976: 20; Díaz, 1994: 255; Tovar H., 1993: 30-36). Las primeras exploraciones de españoles hacia el otro lado de la cordillera se organizaron sin éxito en 1540 desde Anserma (Gonzáles, 1996: 8). Luego, en 1573, el vecino de Buga Melchor Velázquez volvió a remontar la cordillera para fundar la ciudad de Toro como puesto de avanzada. Pero Velázquez no contaba con la furia de los Chocoes, quienes obligaron a la ciudad a trasladarse al sitio que actualmente ocupa en la vertiente oriental de la montaña (Navarrete, 2005:157).



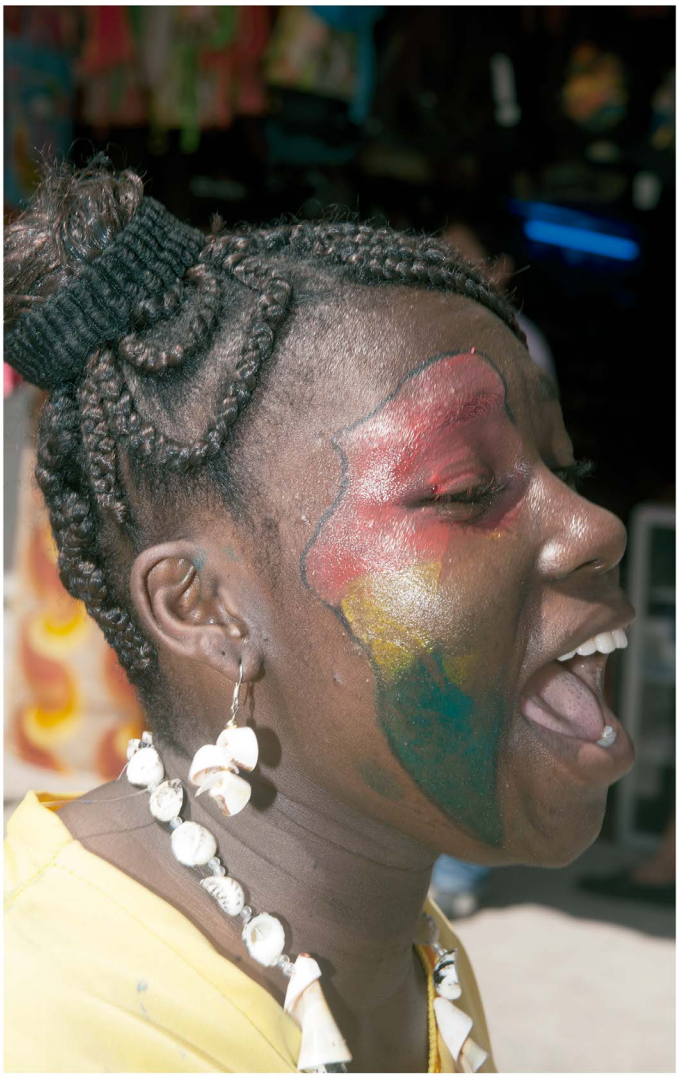
MAPA 1: DEPARTAMENTO DEL CHOCÓ
Fuente: IGAC. 1977. *Atlas de Colombia. Plancha 146.* Bogotá: IGAC.

Durante el siglo XVII, fueron constantes los fracasos de los españoles por establecerse en el territorio e iniciar la explotación de las minas (Colmenares, 1997: 79-82). En 1605 Vasco de Mendoza relató la expedición emprendida por su sobrino Don Arias de Silva, destacando de nuevo las riquezas auríferas que arrastraban sus ríos y la bravura de sus indios. En el relato, Vasco de Mendoza decía haber fundado, a orillas del río Tamaná y en nombre del Rey, el Real de Minas de San Francisco de Nóvita. Con esto solicitaba apoyo a la Gobernación de Popayán para pacificar y explotar el Chocó. La Gobernación se mostró interesada en apoyar dicha aventura, por los réditos que obtendría de las minas y por las conexiones comerciales que lograría comunicando las provincias mineras de Antioquia con el Mar del Sur (Díaz, 1994: 256-258). Si bien la empresa de Vasco de Mendoza fracasó (Navarrete, 2005: 158), Popayán persistió en su intención de conquista, financiando una guerra que se extendería por varias décadas para someter a los pueblos chocoes y noanamas.

En 1654 lo padres misioneros de la Compañía de Jesús se dieron a la tarea de evangelizar las tribus indómitas. Así, finalmente abrieron camino por la vía espiritual a mineros payaneses como el Capitán Jacinto de Arboleda y sus cuadrillas de indígenas y africanos, que iniciaron la explotación marginal e intermitente de los placeres del Tamaná (Díaz, 1994: 261). Detrás de Arboleda, en las décadas siguientes, entraron otros payaneses como Jacinto de Palomino y Francisco Salazar, pero solo hasta 1690 se consideró que la conquista del Chocó y sus indios era un hecho (Sharp, 1976; Colmenares, 1997: 121).

Con la pacificación de la zona se abrió la frontera a aventureros mineros del Valle del Cauca y Popayán, se introdujeron cuadrillas de esclavos africanos para la extracción de oro, se creó la Gobernación del Chocó en 1726 bajo el control de la elite payanesa (Hernández, 2006), y se inauguró lo que Colmenares denominó el segundo ciclo minero en la economía de la Nueva Granada, el cual se extiende durante todo el siglo XVIII (Colmenares, 1997: 145). El establecimiento del poder colonial español en el Chocó hizo que entre 1690 y 1810 sus minas de aluvión produjeran 375.000 libras de oro, lo que equivale a una tercera parte del metal exportado por la Nueva Granada durante ese tiempo (Sharp, 1976: 21). Cabe resaltar que durante el siglo XVIII la Nueva Granada produjo el 44,5% del oro producido en Hispanoamérica (West, 1972: 12).

Para el control de la población, la administración colonial dividió la región en dos jurisdicciones: Nóvita, delimitada por la cuenca alta y media del río San Juan, y Citará, delimitada por la cuenca alta y media del río Atrato. En la Provincia de Nóvita residió la mayor parte de la mano de obra esclava organizada en campamentos interinos. Estos asentamientos recibían el nombre de Reales de Minas y se reubicaban periódicamente a lo largo de un río en la medida que iban agotando los yacimientos metalíferos



¿De qué regiones de África y a qué grupos étnicos pertenecían los hombres y mujeres esclavizados que arribaron al Chocó minero?

(Jiménez, 2002: 125; Hernández, 2006: 30-31). Por su parte, en la Provincia de Citará dominaron los pueblos de indios dispersos por los ríos y especializados en la producción agrícola para el abastecimiento de las minas (Werner-Cantor, 2000: 29-40; Jiménez, 2002: 125). El comercio floreció en el Istmo de San Pablo, que conectaba las Provincias de Nóvita y Citará (Jiménez, 2002: 128), y en el camino de Cartago, por donde salía el oro del Chocó minero hacia Popayán y entraban los aprovisionamientos de carne de los hatos ganaderos del valle del río Cauca (Colmenares, 1997: 177-212).

La apertura de esta frontera y el establecimiento de la administración colonial no hubieran sido posibles sin la importación de africanos esclavizados para el laboreo de los placeres. William Sharp (1976: 22), revisando documentos del Archivo General de la Nación en Bogotá, contabilizó 100 personas esclavizadas en las minas del Chocó en el año 1688. El mismo autor nos ilustra sobre la alta tasa de crecimiento demográfico de esta población a partir de esa fecha, con 600 esclavos registrados para el año 1704, 2.000 para 1724, 3.918 para 1759, 4.231 para 1763, 5.756 para 1776, y 7.088 para 1782 (Sharp, 1976: 22). Además, para este último año, el autor registró 3.899 personas libres de color habitantes del Chocó, entre quienes se contaron antiguos esclavos y sus hijos (Sharp, 1976: 21).

Colmenares (1997: 50) confirma esta tendencia con datos extraídos del Archivo Central del Cauca: para el año 1711 este autor halló 821 esclavos pertenecientes a 48 propietarios y para 1759 referenció 4.237 esclavos pertenecientes a tan solo 57 esclavistas, casi todos vecinos residentes de Popayán. Debido a las difíciles condiciones de vida de las minas y la alta proporción de población masculina en las cuadrillas, esta elevada tasa de crecimiento demográfico solo pudo ser posible con la introducción permanente de esclavos bozales provenientes de África occidental y esclavos criollos afrodescendientes nacidos en el valle geográfico del río Cauca (Colmenares, 1997: 52-63).

POBLAMIENTO AFRICANO

¿De qué regiones de África y a qué grupos étnicos pertenecían los hombres y mujeres esclavizados que arribaron al Chocó minero? La base de datos sobre el comercio escla-

vista transatlántico *Voyages (http://www.slavevoyages.org)*, producida y administrada por la Universidad de Emory en los EEUU (Eltis et al, 2009), es la síntesis más completa de datos demográficos de la trata africana realizada después del censo pionero de Philip D. Curtin (1969) y de sus posteriores actualizaciones (Lovejoy, 1982). Producida a partir de investigaciones en archivos aduaneros de África, América y Europa, y en los de las compañías comerciantes involucradas, esta base de datos proporciona información acerca de los viajes de barcos negreros entre 1514 y 1866 a lo largo del área comercial y cultural del Atlántico (Baylin, 1953). Especifica los nombres de la tripulación, las compañías navieras, los inversionistas y las banderas del barco. También registra los itinerarios de la nave en puertos de embarque y desembarque, y el número de esclavizados que subieron y bajaron de los barcos durante cada viaje, incluyendo algunas de sus características como sexo, grupo étnico y edad.

Si bien existen críticas a las categorías macroregionales de áreas de embarque manejadas por Voyages, tales como "África centro-occidental" donde se engloban regiones tan diversas como Loango y Angola (Ribeiro da Silva y Sommerdyk, 2010), esta base de datos constituye el testimonio más significativo del horror que padecieron 12,521.336 personas que fueron forzadas a abordar barcos en África sin retorno. Gracias a este censo sabemos que de ellos 10,702.656 desembarcaron en los puertos del Nuevo Mundo en condiciones de mercancía y luego murieron como esclavos en plantaciones del Brasil, el Caribe y Norteamérica, en las minas de Brasil e Hispanoamérica, o como servidores domésticos en estos y otros lugares (Eltis et al, 2009; Lovejoy, 2012: 19).

Pese a la confiabilidad de la información de Voyages sobre el tamaño de población que arribó a las regiones de plantación en el Caribe y Brasil, esta fuente es débil en cuanto al registro y conteo de desembarcos en Hispanoamérica continental, donde no florecieron plantaciones y los africanos fueron requeridos para trabajar en minas, haciendas, transporte y servicios domésticos. Para la categoría "Otras Américas Hispánicas"[2], donde se incluyen africanos deportados hacia Venezuela, Panamá y Nueva Granada (desde donde se reexportaban hacia Perú y Chile), la base de datos arroja una cifra de solo 6.452 africanos desembarcados en estos puertos entre 1700 y 1800. Esta cifra está muy lejana de las 47.602 personas que Germán Colmenares (1997: 18) dice llegaron a Cartagena de Indias durante el siglo XVIII, siguiendo los conteos realizados por Jorge Palacios Preciado (1973) y Humberto Corredor Pardo (1977) en el Archivo General de la Nación. Los números que presenta Voyages son también difíciles de creer cuando sabemos que solo entre 1698 y 1757 se vendieron 2.827 esclavos bozales exclusivamente en el mercado de Popayán (Colmenares, 1997: 34) y para esos años la base de datos contabiliza el desembarco de tan solo 1.393 personas con destino a todos los mercados de Sur América Hispánica, exceptuando los del río de La Plata (ver tabla 1: Eltis et al, 2009). Finalmente, la cifra de 6.452 africanos desembarcados también está lejos de las 30.000 personas que Curtin infiere constituían la demanda de esclavos del siglo XVIII hecha por la Corona Española a los distintos asientos comerciales que tenían puesto tan solo en el muelle de Cartagena (Curtin, 1969: 35).

Ahora bien, a pesar de que la base de datos Voyages no proporciona datos confiables sobre volumen absoluto de deportaciones hacia La Nueva Granada, Panamá y Venezuela, sí podemos decir que las cifras que presenta son una muestra representativa que utiliza fuentes confiables de aduanas africanas y libros de contabilidad de comerciantes esclavistas. Al conocer los puertos de embarque de dicha muestra, podemos aproximarnos a las proporciones en el origen de esclavos que llegaron a la actual Colombia durante el siglo XVIII (ver Tabla 1).

Los cálculos porcentuales presentados en la tabla 1 resultan de singular importancia porque refuerzan, con fuentes directas aún no tenidas en cuenta por la historiografía colombiana, las interpretaciones etnolingüísticas realizadas por Germán de Granda sobre el origen africano de la población esclava del Chocó para 1759 (Ver tabla 2). De Granda (1988: 70-72) utilizó el documento de matrícula de esclavos del Chocó, realizado ese año por el Maestre de Campo y Gobernador don Francisco Martínez en sus visitas oficiales a las provincias de Nóvita y Citará. Este documento se encuentra en el Archivo General de la Nación, Sección Negros y esclavos, Tomo IV del Cauca, folios 558-590, y antes de Granda fue utilizado por Sharp (1976: 114) y Colmenares (1997: 25). De los 4.231 esclavos reseñados por el informe censal, Granda tomó una muestra de 488 personas a quienes el informe refe-

Tabla 1. Muestra de africanos desembarcados en Nueva Granada, Venezuela y Panamá por regiones de embarco en África, siglo XVIII.

Años:	Senegambia	Sierra Leona	Costa de Barlovento	Costa de Oro	Golfo de Benín	Golfo de Biáfara	África Centro-Occidental	Totales
1701-1725	-	-	-	212	-	-	-	212
1726-1750	-	-	-	882	-	299	-	1.181
1751-1775	-	-	-	744	416	-	-	1.160
1776-1800	330	196	868	-	330	330	1.845	3.898
Totales:	330	196	868	1.838	746	629	1.845	6.452
%	5%	3%	13,50%	28,50%	11,50%	10%	28,50%	100%

Fuente: Eltis, Richardson, Behrendt, y Florentino, The Trans-Atlantic Slave Trade Database, 2009. (http://www.slavevoyages.org/tast/assessment/estimates.faces)

2 La base de datos agrupa los puertos de desemabarco de africanos deportados en regiones globales. Para las américas hispánicas la base de datos cuenta con "Cuba", "Puerto Rico", "Spanish Circum-Caribe" (Centroamérica, México y Florida), "Río de la Plata" (Argentina y Uruguay), y "Other Spanish Americas" (Panamá, Venezuela y Colombia).

rencia a partir de apelativos étnicos africanos identificables, mediante los cuales pudo revelar los grupos lingüísticos a los que pertenecía cada persona, inferir las regiones de procedencia y calcular los aportes de esas lenguas en la configuración de la variante del español usada en Chocó (Granda, 1988). Al comparar las tablas 1 y 2 resalta su similitud, menos en el alto porcentaje que de Granda asigna a los esclavos provenientes de Benín en detrimento de los de la costa de Barlovento.

Con estos datos, Granda concluye que el 60% de bozales habitantes del Chocó a mediados del siglo XVIII, estaba compuesto por miembros del grupo lingüístico Kwa, entre quienes se destacaban los hablantes de las familias lingüísticas Akán embarcados en la Costa de Oro, Ewe y algunos Yoruba embarcados en el Golfo de Benín, y los hablantes de la familia Igbo, embarcados en el Golfo de Biáfara. Si a este grupo le sumamos los hablantes Kru habitantes de la Costa de Marfil, tal como lo propone Lovejoy por razones históricas y el mismo Granda por razones lingüísticas (Lovejoy, 2011; Granda, 1988: 74), sumariamos en un mismo grupo de matriz lingüística y cultural el 65,5% de la muestra. El segundo gran grupo lo constituyen los hablantes de la familia lingüística Bantú con el 19,5% de individuos embarcados en el África centro-occidental, y finalmente 6% de la familia Mande y 3,5% de la familia denominada West Atlantic.

Lovejoy afirma que la gran mayoría de esclavos deportados de las costas de Marfil y Oro, y de los Golfos de Benín y Biáfara, provenían de regiones no muy lejanas al mar, lo que significa que pertenecían a unas pocas sociedades interconectadas entre sí. Se trataba, por una parte, de aldeas autónomas Igbo en el pantanoso Golfo de Biáfara sobre el delta del Níger y la desembocadura del río Cross (ver en Mapa 2: Golfo de Biáfara), quienes durante el siglo XVIII permanecieron bajo la influencia religiosa de grupos étnicos aro que dominaban oráculos y centros de peregrinación. Por medio de su influencia, los aro mediaron el comercio entre los linajes igbo y europeos asentados en Bonny y Old Calabar (ver Mapa 2), fomentando el endeude en las aldeas y de esa forma su esclavización (Hall, 2005: 126-143; Wolf, 2005: 264-270; Lovejoy, 2012: 58-59; 82-83).

Por otra parte, en el Golfo de Benín, la Costa de Oro y el sur de la Costa de Marfil (ver en Mapa 2: Golfo de Benin, Costa de Oro, y Costa de Marfil) florecieron estados centralizados que adquirían esclavos por medio del tributo y las guerras de expansión. El origen de estos estados se explica por las conexiones comerciales que desde el siglo XVI dichos pueblos entablaron con el mundo islámico a través del África interior, y su fortalecimiento ocurre desde el siglo XVII, gracias al comercio con europeos abierto en el Atlántico. Durante el XVIII se destacaron el Estado Asante de linajes matrilineales de lengua Akán y el Estado Oyó de linajes patrilineales de lengua Yoruba. Este último alcanzó a dominar y cobrar tributo al también importante Reino de Dahomey (Hall, 2005: 101-125; Konadu, 2010; Lovejoy, 2012: 54-58; Wolf, 2005: 256-264).

Las tierras del África Central (Ver en Mapa 2: África centro-occidental), que aportaron el 19,5% de los africanos contabilizados por Granda en el

Tabla 2. Clasificación de una muestra de 488 habitantes esclavizados del Chocó en 1759, según regiones de embarque, denominaciones étnicas en el registro oficial y grupos lingüísticos asociados.

Regiones de embarque:	Senegambia y Sierra Leona	Costa de Barlovento	Costa de Oro	Golfo de Benín	Golfo de Biáfara	África Centro-Occidental
Número de personas por apelativos étnicos en el registro oficial. Entre paréntesis, afiliaciónlingüística de cada grupo étnico:	21 Mandinga (Mande)	26 Setre (Kru)	114 Mina (Akán)	21 Popo (Ewe)	5 Vivi (igbo)	3 Luango (Bantú)
	4 Canca o Camga (Mande)		2 Fanti (Akán)	48 Arará (Ewe)	45 Carabalí (Igbo)	88 Congo (Bantú)
	2 Bámbara (Mande)		9 Nango (Akán)	3 Bomba (Ewe)	3 Cucu (Igbo)	1 Bato (Bantú)
	2 Tabí o Tauí (Mande)		1 Ati (Akán)	26 Chala (Ewe)	2 Caraba (Igbo)	1 Bamba (Bantú)
	11 Tembo (West Atlantic)		1 Aguamu (Akán)	5 Lucumí (Yoruba)		1 Pango (Bantú)
	5 Guagui (West Atlantic)		1 Bran (Akán)	1 Ayobi (Yoruba)		1 Manyomba (Bantú)
	1 Casanga (West Atlantic)		1 Coto (Ga-adagme)	1 Betre (Ewe)		28 Chamba (Gur)
			1 Cofin (Akán)			
			1 Collo (Akán)			
Totales:	47	26	132	105	55	123
%	9,5%	5,5%	27,0%	21,5%	11,5%	25,0%

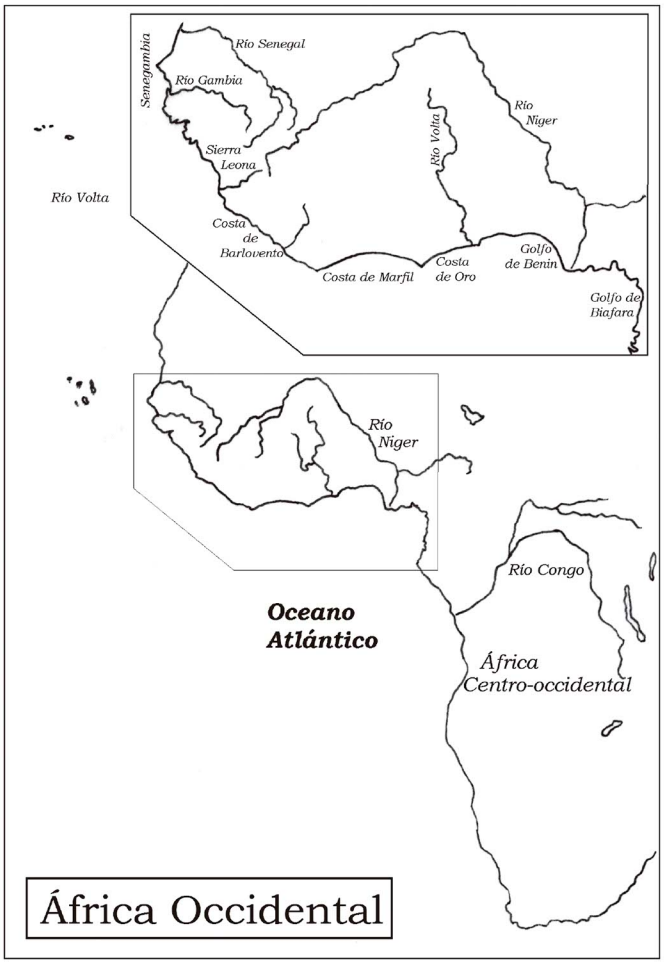
Fuente: Granda, Germán de. (1988) Los esclavos del Chocó. Su procedencia africana (siglo XVIII) y su posible incidencia lingüística en el español del área. En: Thesaurus, Tomo XLIII, No. 1. p.p. 70-72. Una clasificación preliminar de la misma muestra fue propuesta por: Colmenares, Germán (1997) Historia social y económica de Colombia, tomo 2. Popayán una sociedad esclavista. Bogotá: Tercer Mundo. U. del Valle. Banco de la República. Colciencias. p.p. 25

Chocó, estaba poblada por sociedades matrilineales fuertemente jerarquizadas. Al contrario de La Costa de Oro y los golfos de Benín y Biáfara, los esclavos que salieron de los puertos de Luanda y el río Congo, pertenecían a una gran variedad de grupos dispersos por el interior de África, hablantes de Kimbundu, Kikongo y otras lenguas agrupadas en la matriz cultural Bantú (Hall, 2005: 144-164; Wolf, 2005: 270-282; Lovejoy, 2012: 52-54; sobre memoria oral de sociedades Bantú del Centro de África que participaron en la trata ver también: Vansina, 1968).

AFRICANÍA, LIBERTAD Y RECOMPOSICIÓN SOCIAL

Los anteriores datos sobre la especificidad de las sociedades y la concentración de la población africana esclavizada del Chocó en dos principales familias lingüísticas, sustentan las hipótesis de los programas de investigación que se preguntan por las matrices culturales comunes que existían entre los cautivos africanos como uno de los sustentos de la etnogénesis y de los procesos de recomposición sociocultural, después del trauma de la esclavitud en América y Colombia (Arocha, 2005: 86).

En el Pacífico colombiano este programa de investigación ha dado pistas acerca de esta materia. Por ejemplo, ha propuesto una posible *akanidad* debida a la permanencia de mitos sobre la araña Ananse (Arocha, 1999: 16-25) y en rituales de nacimiento centrados en el ombligo del recién nacido, los cuales tienen como fin hermanar hombres y mujeres con la naturaleza que los circunda (Arocha, 1999: 13-16). Dichos rituales son reflejo de ecosofías complejas que orientan el manejo particular que los afrodescendientes del Chocó hacen del bosque húmedo tropical (Arocha, 2000: 184). Por su parte, lo que podría interpretarse como una probable *yorubidad* parece expresarse en los símbolos presentes en altares fúnebres escalonados y decorados mediante velos que descienden de un punto en común para dar la sensación de majestuosidad, y en las conductas de veneración sacramental hacia los gemelos (Museo Nacional de Colombia, 2008; Arocha, 2000: 187-188).

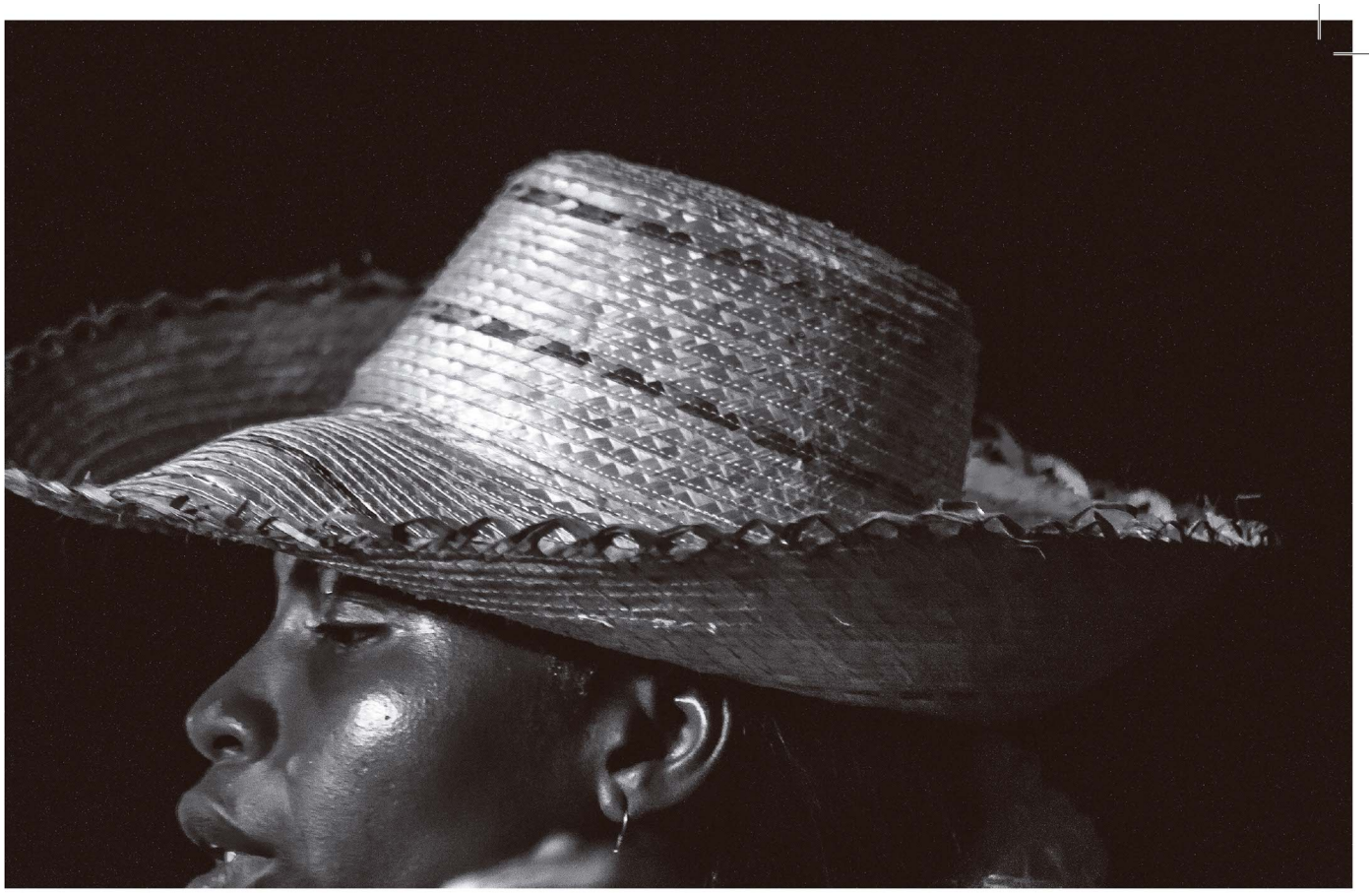


El continente africano fue lacerado por naciones europeas como fuerza de trabajo esclavizado, para llenar las arcas del viejo mundo.

Por último, aquello que podría catalogarse de *bantuidad* tendría que ver con epistemologías que no solo integran a la gente con la naturaleza, sus herramientas y sus antepasados, sino que tienden a unificar las dimensiones de tiempo y espacio, dentro de lo que Manuel Zapata Olivella denominó la filosofía del "*muntu*", y que consideró aglutinante fundamental de las sociedades afrodescendientes que nacieron en el nuevo mundo (Zapata, 2004). Ese "*muntu*" estaría relacionado con la pericia y técnicas de talladores, interpretados como traductores del lenguaje de los antepasados que contienen ciertos tipos de madera (Arocha, 2000: 181-183; 2009). Martha Luz Machado (2011) estudió las conexiones epistemológicas y estéticas entre la espiritualidad principalmente Bantú y el uso de bastones tallados en madera en el sistema curativo del Jai, practicado por sociedades emberas y afrodescendientes que comparten el terriotorio del Chocó (Sobre presencia de rituales de curación Bantú entre indígenas Embera ver también: Losonczy, 2006: 349-352).

La génesis de tecnologías y epistemologías que en el Chocó rememoran antiguas sociedades del África Occidental es hoy un programa de investigación abierto, con más preguntas que certezas. ¿Cómo los descendientes de esclavos del Chocó minero se repusieron al trauma de la esclavitud, idearon nuevas sociedades y crearon una cultura propia que retomó estos elementos africanos? ¿Cuál es el sistema económico y los saberes medioambientales que sustentaron ese proceso de creación cultural?

Claudia Leal describe la transición republicana en el Chocó como el paso de una sociedad esclavista especializada en la producción de oro, a una sociedad de pequeños productores independientes y diversificados, articulados a centros de comercio como



Quibdó, Istmina y Condoto. Pese a que fue común que estos pequeños productores tuvieran que pagar arriendo a los viejos dueños de las minas, ellos gozaron de la suficiente autonomía para organizar su trabajo y distribuir su tiempo, combinando pequeña minería, agricultura en chagras para la subsistencia, caza, pesca y recolección de caucho y tagua (Leal, Black Forests, Inédito: 68-88). La autonomía que brindo el cambio hacia una producción diversificada e independiente, fue el nicho donde se forjaron las nuevas sociedades que hoy pueblan los ríos del Chocó. Los elementos culturales africanos reinterpretados en el nuevo mundo, así como elementos aprendidos en la convivencia con emberaes y esclavistas hispánicos (Werner-Cantor, 2000; Losonczy, 2006), fueron los recursos con los que contaron los libres para afrontar las dificultades del ecosistema y construir un territorio propio (Sobre etnografía de afrodescendientes o grupos negros del Chocó ver: Arocha, Ombligados, 1999; Losonczy, 2006; Meza, 2010; sobre historia y patrones del poblamiento libre del Chocó ver: Aprile-Gniset, 1993).

Esta sociedad de campesinos y mineros independientes descrita por Leal para el siglo XIX, tuvo origen en el impulso libertario de los esclavizados durante la centuria anterior. En el siglo XVIII los africanos y sus descendientes ensayaron varias rutas de manumisión: desde acciones de fuerza y cimarronaje en los primeros años, hasta medios legales como propiciar "la gracia" de los amos en recompensa por favores recibidos, el blanqueamiento de las siguientes generaciones y el pago de la propia libertad por medio del trabajo minero en días feriados (Mosquera, 2002). Estos libertos poblaron zonas selváticas al margen del poder colonial, tales como el río Baudó, donde erigieron sociedades autónomas en convivencia con indígenas (Jiménez, 2002; Arocha, Ombligados, 1999).

Sabemos que gracias a los anteriores métodos, en 1782 una tercera parte de la población del Chocó considerada negra había alcanzado la libertad (Sharp, Manumisión, 1992). Posteriormente, con la Ley de abolición de 1851, fueron liberados los últimos 1.725 esclavos que aún habitaban el Chocó (Tovar J., 2010: 497) y que correspondían a menos del 6,6% de la población afrodescendiente de ese año. Podemos decir entonces que la tradición de automanumisión y la crisis del sistema esclavista producida por el agotamiento de las minas desde finales del siglo XVII, junto a las guerras de independencia y a la abolición, significaron la consolidación del sistema campesino afrodescendiente en que perdura hasta el siglo XXI. Por su parte las matrices culturales africanas constituyeron el cimiento del proceso de cohesión social y de la creación de sentidos compartidos sobre el trauma de la esclavitud y el valor de esa libertad conseguida.

> El 60% de bozales habitantes del Chocó a mediados del siglo XVIII, estaba compuesto por miembros del grupo lingüístico Kwa.

BIBLIOGRAFÍA

- Almario, O. (2001). Tras las huellas de los renacientes. Por el laberinto de la etnicidad e identidad de los grupos negros o "afrocolombianos" del Pacífico sur. En: Pardo, Mauricio (editor). Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano. In M. Pardo, *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano* (pp. 15-40). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Aprile-Gniset, J. (1993). *Poblamiento y habitats del Pacífico.* Cali: Universidad del Valle.
- Arocha, J. (1999). Ombligados de Ananse. Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arocha, J. (2000). Los afrocaribeños del litoral Pacífico. In F. L. Jesus Martín Barbero, Cultura y región (pp. 180-208). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arocha, J. (2005). Metropolis y puritanismo en Afrocolombia. Antípoda. Revista de antropología y arqueología. No. 1, 79-108.
- Baylin, B. (1953). Comunications and trade: the Atlantic in the seventeenth century. *The Journal of Economic History, Vol. 13, No. 4*, 378-387.
- Colmenares, G. (1997). *Cali terratenientes, mineros y comerciantes siglo XVIII.* Bogotá: Tercer Mundo; Universidad del Valle; Banco de la República; Colciencias.
- Colmenares, G. (1997). *Historia económica y social de Colombia, tomo 2. Popayán una sociedad esclavista, 1680-1800.* Bogotá: Tercer Mundo; Fundación General de Apoyo a la Universidad del Valle; Banco de la República; Colciencias.
- Corredor, H. (1977). Aspectos del comercio negrero en la Nueva Granada durante el siglo XVIII. *Seminario de Historia de Colombia, Universidad Nacional de Colombia.* Bogotá.
- Curtin, P. D. (1969). *The Atlantic slave trade. A census.* Madison: The University of Wisconsin Press.
- Díaz, Z. (1994). *Oro, sociedad y economía. El sistema colonial en la Gobernación de Popayán: 1533-1733.* Bogotá: Banco de la república.
- Eltis, D., Richardson, D., Behrendt, S., y Florentino, M. (2009). *Voyages: The Trans-Atlantic Slave Trade Database*. Retrieved 2012 from http://www.slavevoyages.org.
- Friedemann, N. S. (1992). Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación. *Thesaurus, Tomo XLVII, No. 3*, 543-560.
- Friedmann, N. S., y Arocha, J. (1982). *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia.* Bogotá: Planeta.
- Granda, G. d. (1988). Los esclavos del Chocó. Su procedencia africana (siglo XVIII) y su posible incidencia lingüística en el español del área. *Thesaurus, Tomo 43, No. 1*, 65-80.
- Gonzáles, L. F. (1996). Chocó en la cartografía: de territorio incierto a departamento de un país llamado Colombia. *Boletín cultural y bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Vol. 33, No. 43*, 3-72.
- Guhl, E. (1976). *Colombia: bosquejo de su geografía tropical. Tomo 2.* Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura.
- Hall, G. M. (2005). *Slavery and African Ethnicities in the Americas: Restoring the links.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Hernández, M. P. (2006). Formas de territorialidad española en la Gobernación del Chocó durante el siglo XVIII. *Historia Crítica, No. 32*, 12-37.
- Jiménez, O. (2002). El Chocó: libertad y poblamiento. In C. Mosquera, M. Pardo, y O. Hoffmann, *Afrodescendientes en las américas. Trayectorias sociales e identitatarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia* (pp. 121-142). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Instituto Colombiano de Antropología. Institut de Recherche pour le Développement.
- Jiménez, O., y Pérez, E. (2013). *Voces de esclavitud y libertad. Documentos y testimonios, Colombia, 1701-1833.* Popayán: Universidad del Cauca.
- Konadu, K. (2010). *The Akan diaspora in the Americas* . N.Y: Oxford University Press.
- Leal, C. (Inédito). *Black forests. The Pacific Lowlands of Colombia, 1850-1930.* Tesis doctoral en geografía. Universidad de California, Berkeley.
- Losonczy, A. M. (2006). *La trama interétnica. Ritual, sociedad y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología; Instituto Frances de Estudios Andinos.
- Lovejoy, P. E. (1982). The volume of the Atlantic slave trade: a sinthesis. *Journal of African History, Vol. 23, No. 4*, 473-501.
- Lovejoy, P. E. (2011). Esclavitud y comercio esclavista

en África Occidental: Investigaciones en Curso. In M. E. Velásquez, *Debates históricos contemporaneos: africanos y afrodescendientes en México y Centroamérica* (pp. 35-57). México D.F.: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

- Lovejoy, P. E. (2012). *Transformations in Slavery. A History of Slavery in Africa*. N.Y.: Cambridge University Press.
- Machado-Caicedo, M. L. (2011). *La escultura sagrada chocó en el contexto de la memoria de la estética de África y su diáspora: ritual y arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Maya, L. A. (2010). Diásporas africanas en Colombia. Visibilidad e invisibilización de los legados de las culturas del África occidental en tiempos del Bicentenario de la independencia. In R. Burgos, *Rutas de libertad. 500 años de travesía* (pp. 122-134). Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia. Pontificia Universidad Javeriana.
- Maya, L. A. (2010). Malí, Benín, Kongo. Tras grandes reinos del África Occidental conectados con la historia de Colombia. In R. Burgos, *Rutas de libertad. 500 años de travesía* (pp. 107-121). Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia. Pontificia Universidad Javeriana.
- Meza, C.A. (2010). *Tradiciones elaboradas y modernizaciones vividas por pueblos afrochocoanos en la vía al mar*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Mintz, S.W., y Price, R. (1992). *The birth of african-american Culture.An anthropological perspective* . Boston: Beacon Press.
- Mosquera, S. (2002). Los procesos de manumisión en las provincias del Chocó. In C. Mosquera, M. Pardo, y O. Hoffmann, *Afrodescendientes en las américas.Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia* (pp. 99-119). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Institut de Recherche pour le Développement; Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos.
- Museo Nacional de Colombia. (2008). *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Navarrete, M. C. (2005). *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia. siglos XVI y XVII*. Cali: Universidad del Valle.
- Palacios, J. (1973). *La trata de negros por Cartagena de Indias*. Tunja: Universidad pedagógica y tecnológica de Colombia.
- Ribeiro-da-Silva, F., y Sommerdyk, S. (2010). Reexamining the Geography and Merchants of the West Central African Slave Trade: Looking Behind the Numbers. *African Economic History,Vol 38*, 77-106.
- Romero, M. D. (1995). *Poblamiento y sociedad en el Pacífico colombiano siglos XVI al XVIII*. Cali: Universidad del Valle.
- Romoli, K. (1953). *Balboa of Darien: discover of the Pacific*. N.Y.: Garden City.
- Sharp, W. (1976). La rentabilidad de la esclavitud en el Chocó, 1680 - 1810. *Anuario de historia social y de la cultura,Vol 8*, 19-34.
- Sharp, W. (1976). *Slavery on the Spanish Frontier: Choco 1680-1810*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Sharp,W. (1992). Manumisión, libres y resistencia negra en el Chocó colombiano (1680-1810). In P. Leyva, *Colombia Pacífico.Tomo 2* (p. Capítulo 32). Bogotá: Fondo para la Protección del Medio Ambiente "José Celestino Mutis".
- Smallwood, S. E. (2007). *Saltwater Slavery. A Middle Passage from Africa to American Diaspora*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Tovar, H. (1993). *Relaciones y visitas a los Andes. Siglo XVI. V.1*. Bogotá: Colcultura-Instituto de Cultura Hispánica.
- Tovar, J. (2010). La manumisión en Colombia, 1821-1851. Un análisis cuantitativo. In A. M. Ramírez, *Economía colombiana del siglo XIX* (pp. 483-522). Bogotá: Fondo de Cultura Económica; Banco de la República de Colombia.
- Vansina, J. (1968). *Kingdoms of the Savanna*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Werner-Cantor, E. (2000). *Ni aniquilados, ni vencidos. Los Emberá y la gente negra del Atrato bajo el dominio español. Siglo XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- West, R. (1972). *La minería de aluvión en Colombia durante el periodo colonial*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- West, R. (2000). *Las tierras bajas del Pacífico colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Wolf, E. R. (2005). *Europa y la gente sin historia*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zapata, M. (2004). *Changó el gran putas*. Bogotá: Educar editores; Rei Andes; Letras Americanas.



Genealogías sonoras de creación afrodiaspórica[1]

Por *Carlos Alberto Velasco*

1 Según el profesor William Mina Aragón PhD, la imaginación creadora afrodiaspórica hace referencia a la "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... (Mina Aragón, 2014. P.35)

RESUMEN

Durante muchos siglos, estas sociedades fueron educadas bajo los parámetros, falacias e inflexiones del paradigma eurocéntrico, en efecto, se admite sin mayores esfuerzos que las ciencias, la medicina, la aritmética surgieron en el continente europeo y concomitantemente que África representaba atraso, pobreza económica, hambre y miseria. Con el surgimiento del afrocentrismo como paradigma académico se inicia el desvertebramiento del proceso de invisibilización, ocultamiento, desviación y estereotipación construido para tratar de borrar el aporte de las culturas africanas al desarrollo mundial.

Por otro lado, respetando y reconociendo los aportes hechos desde diferentes enfoques antropológicos, desde la Afroamericanística que pretendía encontrar retenciones africanas en las culturas americanas, huellas de Africanía, el enfoque adaptativo de Norman E. Whitten y el que estoy proponiendo, la creatividad, se fundamenta en la valoración de las creaciones en suelo americano en el momento del encuentro con las culturas nativas y las europeas; esto implica un nuevo viraje en los estudios sobre las poblaciones afrocolombianas.

Este enfoque nos permite estudiar las creatividades desarrolladas en suelo americano. Ya la preocupación no debe estar basada en las retenciones africanas, ni las huellas, ni las formas de adaptabilidad, sino las creatividades que desarrollaron en suelo americano; ello exige conocimiento de la cultura popular europea, de las nativas y las africanas; en este sentido el énfasis no debe ser solo África.

Palabras claves: Afrocolombianidad, creatividad, sonoridades, cultura, música, luchas sociales.

ABSTRAC

For many centuries, these societies were educated under the parameters, fallacies and inflections of the Eurocentric paradigm, in fact, it is admitted without great efforts that the sciences, medicine, arithmetic arose on the European continent and concomitantly that Africa represented backwardness, economic poverty, Hunger and misery. With the emergence of Afrocentrism as an academic paradigm, the process of invisibilization, concealment, deviation and stereotyping built to try to erase the contribution of African cultures to world development begins.

On the other hand, respecting and recognizing the contributions made from different anthropological approaches, from the African American that tried to find African retentions in the American cultures, traces of Africanía, the adaptive approach of Norman E. Whitten and the one that I am proposing, the creativity, In the valuation of the creations in American soil in the moment of the encounter with the native cultures and the European ones; This implies a new turn in the studies on Afro-Colombian populations.

This approach allows us to study the creations developed on American soil, and the concern should not be the African retentions, nor the traces, nor the forms of adaptability, but the creativities that developed on American soil, requires knowledge of European popular culture, The native and the African, in this sense the emphasis should not be only Africa.

Keywords: Afrocolombianidad, creativity, sonorities, culture, music, social struggles.

INTRODUCCIÓN

La región en la cual se desarrolla el estudio –norte del Cauca y sur del Valle del Cauca–, hizo parte del antiguo cantón de Caloto, –por eso hablo de violines Caloteños: "La primera vez que se presentó una agrupación de violines campesinos en el Festival Petronio Álvarez fue en 1999… Recordé a Carlos Alberto Velasco, quien se propuso documentar esta música refrescante y redactó el documento para que estos violinistas negros tuvieran su propia categoría en el Petronio Álvarez, lo que se logró en el 2008" (Germán Patiño, Violines caloteños, El País, 2014)–. En 1840 la República se dividía en provincias, éstas en cantones que a su vez se componían de distritos parroquiales. La provincia de Popayán se dividía en tres cantones que eran Popayán (la capital), Almaguer y Caloto (Garzón Montenegro, 2013). Buenos Aires pertenecía al Cantón de Caloto, fue precisamente en esa localidad donde se construye el primer violín de guadua, en la hacienda Catalina Teta.

Los aportes de las comunidades africanas y afrocolombianas, tradicionalmente han sido subalternizados, ocultados e invisibilizados; el musical no fue la excepción. Desde esta perspectiva pensábamos que sus creaciones sonoras estaban en condición de inferioridad en relación a lo europeo, pero nos sorprende saber que siglos atrás instrumentos de cuerda como el rabad[1] sea africano y que muy probablemente haya dado origen al violín.

2 Los primeros instrumentos de cuerda entran en Europa por el sur, con la invasión Árabe-africana a España. El rebab –en la versión europea le llaman Rabel– andaluz anterior al siglo XV se le considera antecesor del violín moderno y otros de la familia de cuerdas. La guitarra fue introducida por los Árabes a España.

LA MÚSICA COMO PRODUCTO DE LA CULTURA

La población afrocolombiana del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca, en su devenir histórico han pasado por cuatro grandes etapas.

Inician con la negación de su humanidad, de sus derechos, y el epistemicidio que pretendió borrar sus saberes; trajeron plantas que les facilitó crear toda una gastronomía y hermanar saberes con las culturas nativas[2]. En esta etapa de esclavización se implementan los peores castigos y crímenes; sin embargo, la reacción durante muchos siglos no ha sido de odio sino de creatividad, de arte.

En la segunda encontramos los procesos emancipatorios –quiero advertir la supresión de la termi-

2 Las culturas nativas, mal llamadas indígenas por el aparato colonizador eurocentrista que pretendió unificar y homogenizar todos los pueblos nativos.

nología colonialista-animalesca, ni negros, ni cimarrones, no solo por su pertenencia a un léxico colonial-esclavista, sino por la adscripción a un lenguaje que intentó ocultar su creatividad—. El papel de las mujeres afros diseñando estrategias, alertaban e informaban a los hombres sobre la defensa; por otra parte, utilizaban sus cabellos para diseñar las rutas en sus confrontaciones con los esclavistas.

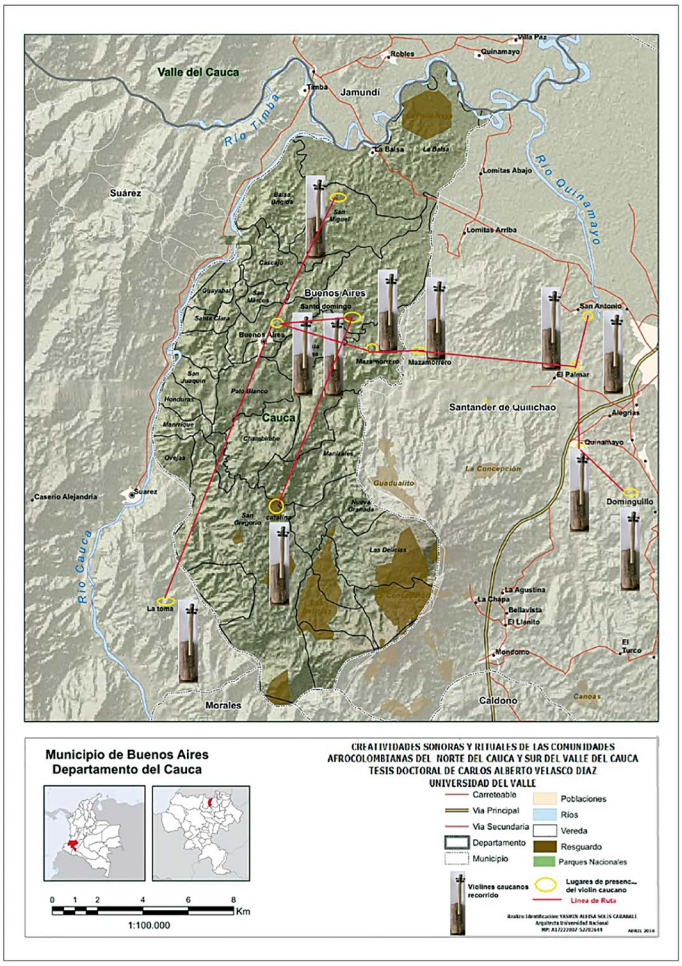
Se destacan en esta etapa personajes acompañantes de la campaña libertadora de Colombia, como el caso del General Manuel María Victoria[3]. Esta etapa es clave para la construcción de la música, el testimonio del mayor Álvaro Larrahondo Popó como referente de poder[4].

La tercera etapa se configura con la transformación de la selva en espacio productivo, en fincas donde establecieron el cultivo del cacao, alcanzando el pico de producción más alto en Colombia en la década del 40 del siglo XX.

Hay dos fenómenos, uno interno y otro externo, que precipitan la cuarta etapa: el deterioro por problemas fitosanitarios del cultivo del cacao y del bloqueo —económico y financiero en 1960— de Estados Unidos a Cuba[5], que abre la posibilidad a Colombia de aumentar la exportación de azúcar; en consecuencia, surge el proceso de proletarización del campesinado, —de propietarios a jornaleros—.

En la mayoría de las comunidades, las fiestas rituales alrededor de las cuales giraban las músicas tradicionales eran financiadas por sus pobladores, según el referente de poder de Ana Tulia Olaya "Manato" de Villa Rica [6]

Existía un grupo de personas encargadas de apadrinar las fiestas, no sólo las Adoraciones sino también otras festividades como la fiestas de los gallos[7], financiadas con las suficiencias económicas de la finca tradicional; la crisis económica generada por la pérdida de la tierra, afectó los rituales y la música, condicionándolos solo a los escenarios religiosos —Adoraciones y bundes—, especialmente; por esta razón estas músicas entran a una etapa de inactividad.



EL RESURGIMIENTO DE LA MÚSICA DESDE LAS LUCHAS SOCIALES

Ya la Universidad del Valle avizoraba unas estrategias de intervención frente al acelerado proceso de proletarización. En consecuencia, desarrollaron dos:

La primera estrategia la realizó una institución llamada CIMDER (Centro de Investigaciones en Desarrollo Rural de la Universidad del Valle), utilizando la educación no formal; se consideró y aplicó como alternativa de cambio, previo estudio socioeconómico de la región realizado por la institución (Paz Vega,

3 Manuel María Victoria. General nacido en Palmira. Primer general afro. Llegó a ser uno de los más importantes generales de la república (...) Manuel María Victoria "el negro Victoria", nació en Cali en 1830, de padres esclavos (...) No consentía en que sus hijos fuesen bautizados (...) Se hizo enemigo del clero, y, por ende, de la iglesia; y en vez de convenir en que los chicuelos recibieran en la pila bautismal los nombres de Pedro, Juan o Diego, como es uso y costumbre entre los cristianos, los denominaba por su cuenta y riesgo, según el sexo a que perteneciesen, con las palabras de Carabina, Espada, Trabuco, Chopo, Pistola, etc. (...) (Valencia LLano, 2011).

4 *"Con la raíz del cachimbo hicieron la tambora, con el cuero del venado hicieron los parches de la tambora y la amarraban con tiras de cuero de res; el primer violín lo construyeron las comunidades africanas, cuando un cura escucho como lo tocaba un esclavo, le gustó mucho, y allí fue donde trajeron el violín europeo que entró por el Patía, desde allí lo trajo un cura hasta la hacienda Catalina Teta, de allí pasa al caserío de Buenos Aires, de allí lo bajaron a una vereda llamada Santo Domingo, luego a Suarez y por último a Santander de Quilichao bajando por Mazamorrero"* (Larrahondo Popó, 2016)

5 El 3 de febrero de 1962 se da el bloqueo bajo la presidencia de John F. Kennedy.

6 En la comunidad Villa Rica, la señora Juana Moreno dejaba una parte de las ganancias de las cosechas de su finca para financiar las Adoraciones al Niño Dios. Ese dinero servía para pagar la banda de músicos, la pólvora, la bebida, la alimentación de los músicos y los gastos del pesebre (Olaya Cortez, 1995).

7 Consiste esconder un gallo en medio de la festividad, en cavar un hueco en la tierra —en un sitio recóndito—, enterrarlo dejando libre solo su pico .Toda la comunidad sale a buscarlo y el que lo encuentre le corresponde realizar la fiesta el próximo año.

1991). Según Paz esta estrategia falló porque hacía caso omiso de la realidad de descomposición del campesinado.

La segunda se hizo a través de una ONG llamada EMCODES (Empresa de Cooperación al Desarrollo), quienes intervienen a inicios de los años 70 del siglo XX; llegan a la comunidad de Villa Rica tres profesionales: Gustavo Ignacio de Roux, profesor de la Universidad del Valle; Nery Judith Paz Vega, profesora del Departamento de Trabajo Social de la misma; y Nelly Figueroa Galeano, trabajadora social.

Iniciaron un proceso de capacitación a través de una estrategia de curso de Relaciones Humanas, el cual era un pretexto para acercarse a la problemática social que afrontaba la región como consecuencia del proceso de proletarización; abordaban temáticas concernientes a la organización popular, las relaciones de género y la discriminación racial. En la clausura del curso, los participantes en pequeños subgrupos desarrollaban procesos indagatorios en la comunidad sobre historia y tradición

El componente investigativo del curso, toca las fibras sensibles de Carlos Alberto Velasco Díaz[8], joven de 16 años de edad, estudiante de educación básica, quien 23 años después de su participación, elabora el proyecto para la incorporación de la música tradicional de la región en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, con el nombre de Violines Caucanos.

Paralelo al proceso, en 1982 Jaime Atencio Babilonia e Isabel Castellanos publican el libro "Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios" (Atencio Babilonia & Castellanos, 1982); para 1986 Heliana Portes de Roux edita el disco "Música religiosa de negros nortecaucanos: las Cantoras de Mingo", trabajo publicado posteriormente en el libro "Para la gloria Niñito: Jugas, bundes y salves en la tradición afrocaucana" en 2009 (Portes de Roux, 2009); también la monografía de Paloma Palau titulada "Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y sur del Valle" (Palau Valderrama, 2007).

Los procesos indagatorios derivados del curso facilitaron la estructuración del proyecto "Recuperación del ritual y música de las comunidades afrocolombianas del norte del Cauca y sur del Valle", actualmente con varios productos[9]. La pretensión era la de popularizar en todos los espacios sociales —matrimonios, cumpleaños— la música vernácula de esta zona cultural, e iniciar el proceso de revaloración endógena.

ENTRE LA ESPECTACULARIZACIÓN Y EL RESCATE CULTURAL

Hay una serie de eventos no influyentes directamente en la elaboración del documento para la aprobación de la modalidad, pero sí han fortalecido las agrupaciones musicales de Suarez, Buenos Aires, Caloto y Santander de Quilichao.

En este periplo surgen los encuentros de Cantoras de Villa Rica, el de fugas y torbellinos de la comunidad de Asnazú, el de Cantoras de jugas, bundes y torbellinos afrocolombianos "Petronila Viáfara" de la Fundación Fundes[10] de Jamundí.

También surge el Fecunda[11] como producto de trabajo de la Fundación Ambientarte; ya en épocas muy recientes crean la escuela de violín caucano del proyecto Timca[12] de la fundación Colombina, dirigido por Luis Carlos Ochoa, y el proceso de Martina Pombo "músicas de río" dirigido por Manuel Sevilla de la Universidad Javeriana. Indudablemente, estos eventos-espectáculos indirectamente contribuyen al proceso de fortalecimiento de la música tradicional afrocaucana de los violines caloteños.

En este proceso nace la agrupación Aires de Dominguillo.

El Fecunda[13], nace en el año 2001, en un trabajo liderado por Luis Carlos Ochoa, Jesús Mosquera y Liliana Montes, alrededor de la juga como eje articulador, motivados según Mosquera por la siguiente pregunta: ¿Cómo logran su vigencia en tiempos de olvido y negaciones? (Mosquera Rada, 2008).

El violín en la tradición oral afrocaucana no fue perseguido por la iglesia católica, según ellos, porque entre el instrumento y el arco se hace una cruz que impide el acercamiento del diablo a los sitios donde se tañe, —instrumento antidiabólico—.

El violin caucano, según los mayores es reconstruido en suelo americano por los africanos con la información almacenada en la memoria, utilizando su creatividad. Los primeros violines fueron construidos en guadua, —éste era el instrumento de iniciación musical—; el europeo llegó a la tradición y a la música de esta zona cultural con mucha posterioridad: un sacerdorte lo lleva a la hacienda de Catalina Teta del municipio de Buenos Aires , según el testimonio de Alvaro Larrahondo Popó [14]

> Los aportes de las comunidades africanas y afrocolombianas han sido subalternizados, ocultados e invisibilizados; el musical no fue la excepción.

8 Investigador de la región que elaboró el proyecto sustentado por Germán Patiño Ossa para la creación de la Modalidad de Violines Caucanos en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, en el año 2008.

9 En el año de 1996 la publicación del libro *"Jugas y bundes cantados por negros en el norte del Cauca", motiva la grabación de cuatro discos compactos:"Jugas, loas y romances del norte del Cauca y sur del Valle" en el año 2004; "Bundes y cantos tradicionales afrocolombianos" en el año 2005; Jamundí "470 años Los Jugueritos de Quinamayó" en el año 2006 y "Violines Afrocolombianos".*

10 Fundación Para el Desarrollo Sociocultural, Etnoeducativo y Agroambiental FUNDES

11 Festival de Cultura Nortecaucana

12 Taller integral de músicas caucanas y colombianas.

13 Ellos -Ambientarte-, retoman como insumo las acciones lideradas en la zona cultural en épocas anteriores, tales como el Instituto Popular de Cultura IPC de Cali, la Universidad del Valle, el Banco de la República, la fundación Emcodes, las investigaciones y publicaciones de nivel personal que se estaban realizando; esta dinámica da como resultado la creación de la agrupación musical Aires de Dominguillo y del disco compacto "Tata Cutachum" cantos de mi vereda. La fundación ambientarte en su proceso de intervención con su equipo dinamizador, logró articular su accionar a todas las comunidades de Santander de Quilichao en las cuales el violín hace parte de su tradición musical, vale decir que éstas, han estado ligadas a procesos comunitarios.

14 "Yo tengo 72 años, y José Tomás Carabalí hermano de mi abuela, el nos enseñaba los saberes de los antiguos, yo tenía tres años y conocí tambien a una señora de Honduras —tenían aun las marcas de la esclavitud—, ella decía que en la música

Desde una posición afrocéntrica no dudamos que el violin llegó en la memoria de las comunidades africanas. Acá, inspirados por el Muntu, lo reconstruyeron y lo vincularon a la música creada en suelo caucano, —el bambuco que da origen a las jugas—, sincretizando elementos de las culturas nativas, las europeas y por supuesto las africanas.

A mi me llaman Agucho,
y mi nombre es Agustín
Si no me dan aguardiente,
no les toco mi violín (Velasco Díaz, 2011)

Las formas de coger el violín, es algo que se ha mantenido en la tradición —sobre todo en las comunidades de Suarez y Buenos Aires—. Estos violines de guadua no tenían mentonera, por esta razón ellos el violín europeo lo cogieron de la misma forma como elviolín de guadua.

La familia Carabalí[15] y los Balanta[16] representan grandes parentelas de músicos: Graciliano Balanta de Buenos Aires, Cauca —tocaba violín, guitarra, este arte lo aprendió de los mayores—; en tiempos modernos está Carlos Fernando Balanta "Baterimba"; repecto a los Carabalí ubicamos a Eleazar Carabalí, Luis Edel Carabalí, su hijo, ganando varias veces el Festival Petronio Alvarez —ninguno de éstos viene de formación musical formal—.

BOTÁNICAS SONORAS

Tienen que ver con las adopción de algunas plantas encontradas en suelo americano y otras transportadas en la segunda diáspora para la producción de sonoridades. Según la investigación de Judith Carney y Rosa Acevedo Marín sobre plantas de la diáspora africana en la botánica americana de la fase colonial, plantean: entre los siglos XVI y XVII los continentes americano, asiático, africano y europeo vivieron momentos de intercambios botánicos y ecológicos que podrían ser considerados revolucionarios (Carney & Acevedo , 2003). Plantas como la calabaza (*lagenaria sireraria)* o la *telfairia occidentalis*, que equivale a otra especie de calabaza, en el Valle del Patía fabrican el purófono.

Conviene subrayar no solo la elaboración del violín de guadua, sino tambien el carángano, el bajo de guadua, maracas con el sumbo y semillas de achira, carrascas o guacharacas; hay toda una botánica sonora asociada a la producción de la música.

E igualmente en el tambor se ecuentran los dos grandes reinos de la naturaleza, el animal y el vegetal, como lo plantéo el antropólogo colombiano Esteban Cabezas Rher[17]. Tambien se produce sonoridades con hojas del arbol de naranjo; el tambor lo construyen con el arbol de balso (*ochroma pyramidale*) que abundaba en las selvas de la zona cultural.

Esta lógica de encuentro de los dos reinos se da tambien en el carángano, de igual manera en el violín tradicional de guadua. Podemos avisorar la continuación de la filosofía del Muntu africano a través de lo que James Campbell Scott, citado por Ulrich Oslender denominó como los discursos ocultos (Oslender, 2003) que jugaron un papel trascendental en la reconstrucción de la memoria.

CONCLUSIÓN

Hay algunos elementos importantes en el estudio de las tradiciones musicales afrocolombianas, como la creatividad y la resiliencia; éstos de alguna manera explican cómo sus pobladores en medio de las crueldades de la esclavización crean y producen músicas, en vez de odiar al verdugo; cómo a través de procesos sociales comuntarios han logrado la pervivencia de la tradición musical por muchos siglos, sobreviviendo a la competencia de la música popular que se introdujo con la radio en Colombia; cómo ligar la música a sus luchas sociales y cómo sobrevivir ante la agresiones permanentes de las iglesias cristianas, que impulsaron un proceso de diabolización de las tradiciones afrocolombianas.

El violín caucano fue incorporado a Festival Petronio Álvarez por el académico Carlos Alberto Velasco. Hoy es una de las categoría más apreciadas de este evento en agosto. En la gráfica, un intérprete de violín junto al río Cauca



15 no había cosa más hermosa y más linda que tocar el violín de guadua. El violín de guadua lo construyeron los esclavos, cuando un amo observó como lo tocaba un esclavo, allí fue cuando trajeron al violín europeo a la hacienda Catalina Teta," (Larrahondo Popó, El origen de la múisca del norte del Cauca, 2015)

15 Los Carabalí, Caravalí según Rogerio Velásquez Murillo, apellido del Cauca, Valle y Nariño, de Calabar (Velásquez, 1962); habitaban la región del rio Calabar en Africa occidental.

16 Los Balantas, según Velásquez, apellido del Cauca, Valle y Nariño, natural de Guinea y según Ramos eran cultivadores de ñame, millo y realizaban ferias comerciales cada semana.

17 Hombre del Pacífico colombiano (q.e.p.d) autor de la canción "A la mina no voy" grabada por su ex esposa Leonor González Mina "La Negra grande de Colombia" en 1964.

BIBLIOGRAFÍA

- Atencio Babilonia, J., & Castellanos, I. (1982). *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del niño Dios.* Cali: Departamento de publicaciones de la Universidad del Valle.
- Carney, j., & Acevedo , M. R. (2003). Plantas de la diáspora africana en la botánica americana de la fase colonial. *Memoria & Sociedad No.15*, 8-23.
- Garzón Montenegro, J. B. (2013). *Mediadores interculturales y nación. El caso de las comunidades subalternas del sur del valle geográfico del río Cauca. 1850-1885.* Cali: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- Larrahondo Popó, A. (03 de julio de 2015). El origen de la múisca del norte del Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Larrahondo Popó, A. (24 de junio de 2016). El origen del violin en comunidades afrocolombianas. (C. A. velasco Díaz, Entrevistador)
- Laso, J. W. (Compositor). (2003). Dominguillo de mi alma. [A. L. Caracas, Intérprete] Cali, Cali, Colombia.
- Maya Restrepo, L. A. (2001). Botánica y medicina africana en la Nueva Granada, siglo XVII. *Historia Crítica*, 27-48.
- Mina Aragón, W. (2014). *Lsa imaginación Creadora Afrodiaspórica.* Cali: Artes Gráficas del Valle .
- Mosquera Rada, J. A. (2008). Fecunda, festival de la cultura bnortecaucana. *Páginas de Cultura*, 10-18.
- Olaya Cortez, A. T. (28 de Noviembre de 1995). Historia de las Adoraciones de Villa Rica Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Oslender, U. (negras de la costa pacíica colomnbiana). "Discursos ocultos de resistencia", tradición oral y cultura política en comunidades. *Revista Colombiana de Antropología, vol 39, enero-dicoembre de 2003,* , 203- 236.
- Palau Valderrama, P. (2007). *Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las adoraciones del niño Dios en el norte del Cauca y sur del Valle.* Cali: Universidad del Valle.
- Paz Vega, N. J. (1991). *Liderazgo popular, auto-caracterización. Sur geográfico valle del rio Cauca.* Cali: Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Portes de Roux, H. (2009). *!Para la gloria Niñito! Jugas, bundes y Salves en la tradición afrocaucana.* Cali: Talleres gráficos Feriva S.A.
- Valencia LLano, A. (2011). *De los bandidos y políticos caucanos: el general Manuel María Victoria.* Recuperado el 21 de Agosto de 2017, de http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/937/1/p.153-180_2002.pdf
- Velasco Díaz, C. A. (2011). *Comunidad, Cultura y etnoeducación Afrocolombiana: cantos ancestrales de jugas, bundes, romances del norte de3l Cauca y sur del Valle del Cauca.* Cali: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- Velásquez, R. (1962). Gentilicios africanos del occidente de Colombia. *Revista Colombiana de FolclorV.3 No. 37 segunda época*, 108-148.

- Atencio Babilonia, J., & Castellanos, I. (1982). *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del niño Dios.* Cali: Departamento de publicaciones de la Universidad del Valle.
- Carney, j., & Acevedo , M. R. (2003). Plantas de la diáspora africana en la botánica americana de la fase colonial. *Memoria & Sociedad No.15*, 8-23.
- Garzón Montenegro, J. B. (2013). *Mediadores interculturales y nación. El caso de las comunidades subalternas del sur del valle geográfico del río Cauca. 1850-1885.* Cali: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- Larrahondo Popó, A. (03 de julio de 2015). El origen de la múisca del norte del Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Larrahondo Popó, A. (24 de junio de 2016). El origen del violin en comunidades afrocolombianas. (C. A. velasco Díaz, Entrevistador)
- Laso, J. W. (Compositor). (2003). Dominguillo de mi alma. [A. L. Caracas, Intérprete] Cali, Cali, Colombia.
- Maya Restrepo, L. A. (2001). Botánica y medicina africana en la Nueva Granada, siglo XVII. *Historia Crítica*, 27-48.
- Mina Aragón, W. (2014). *Lsa imaginación Creadora Afrodiaspórica.* Cali: Artes Gráficas del Valle .
- Mosquera Rada, J. A. (2008). Fecunda, festival de la cultura bnortecaucana. *Páginas de Cultura*, 10-18.
- Olaya Cortez, A. T. (28 de Noviembre de 1995). Historia de las Adoraciones de Villa Rica Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Oslender, U. (negras de la costa pacíica colomnbiana). "Discursos ocultos de resistencia", tradición oral y cultura política en comunidades. *Revista Colombiana de Antropología, vol 39, enero-dicoembre de 2003,* , 203- 236.
- Palau Valderrama, P. (2007). *Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las adoraciones del niño Dios en el norte del Cauca y sur del Valle.* Cali: Universidad del Valle.
- Paz Vega, N. J. (1991). *Liderazgo popular, auto-caracterización. Sur geográfico valle del rio Cauca.* Cali: Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Portes de Roux, H. (2009). *!Para la gloria Niñito! Jugas, bundes y Salves en la tradición afrocaucana.* Cali: Talleres gráficos Feriva S.A.
- Velasco Díaz, C. A. (2011). *Comunidad, Cultura y etnoeducación Afrocolombiana: cantos ancestrales de jugas, bundes, romances del norte de3l Cauca y sur del Valle del Cauca.* Cali: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- Velásquez, R. (1962). Gentilicios africanos del occidente de Colombia. *Revista Colombiana de FolclorV.3 No. 37 segunda época*, 108-148.
- Carney, j., & Acevedo , M. R. (2003). Plantas de la diáspora africana en la botánica americana de la fase colonial. *Memoria & Sociedad No.15*, 8-23.
- Garzón Montenegro, J. B. (2013). *Mediadores interculturales y nación. El caso de las comunidades subalternas del sur del valle geográfico del río Cauca. 1850-1885.* Cali: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- Larrahondo Popó, A. (03 de julio de 2015). El origen de la múisca del norte del Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Larrahondo Popó, A. (24 de junio de 2016). El origen del violin en comunidades afrocolombianas. (C. A. velasco Díaz, Entrevistador)
- Laso, J. W. (2003). Dominguillo de mi alma [Grabado por A. L. Caracas]. Cali, Cali, Colombia.
- Maya Restrepo, L. A. (2001). Botánica y medicina africana en la Nueva Granada, siglo XVII. *Historia Crítica*, 27-48.
- Mina Aragón, W. (2014). *Lsa imaginación Creadora Afrodiaspórica.* Cali: Artes Gráficas del Valle .
- Mosquera Rada, J. A. (2008). Fecunda, festival de la cultura bnortecaucana. *Páginas de Cultura*, 10-18.
- Olaya Cortez, A. T. (28 de Noviembre de 1995). Historia de las Adoraciones de Villa Rica Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Oslender, U. (negras de la costa pacíica colomnbiana). "Discursos ocultos de resistencia", tradición oral y cultura política en comunidades. *Revista Colombiana de Antropología, vol 39, enero-dicoembre de 2003,* , 203- 236.
- Paz Vega, N. J. (1991). *Liderazgo popular, auto-caracterización. Sur geográfico valle del rio Cauca.* Cali: Facultad de Humanidades Universidad del Valle.
- Velasco Díaz, C. A. (2011). *Comunidad, Cultura y etnoeducación Afrocolombiana: cantos ancestrales de jugas, bundes, romances del norte de3l Cauca y sur del Valle del Cauca.* Cali: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- Velásquez, R. (1962). Gentilicios africanos del occidente de Colombia. *Revista Colombiana de FolclorV.3 No. 37 segunda época*, 108-148.
- Carney, j., & Acevedo , M. R. (2003). Plantas de la diáspora africana en la botánica americana de la fase colonial. *Memoria & Sociedad No.15*, 8-23.
- Garzón Montenegro, J. B. (2013). *Mediadores interculturales y nación. El caso de las comunidades subalternas del sur del valle geográfico del río Cauca. 1850-1885.* Cali: Unidad de Artes Gráficas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- Larrahondo Popó, A. (03 de julio de 2015). El origen de la múisca del norte del Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Larrahondo Popó, A. (24 de junio de 2016). El origen del violin en comunidades afrocolombianas. (C. A. velasco Díaz, Entrevistador)
- Laso, J. W. (2003). Dominguillo de mi alma [Grabado por A. L. Caracas]. Cali, Cali, Colombia.
- Maya Restrepo, L. A. (2001). Botánica y medicina africana en la Nueva Granada, siglo XVII. *Historia Crítica*, 27-48.
- Mina Aragón, W. (2014). *Lsa imaginación Creadora Afrodiaspórica.* Cali: Artes Gráficas del Valle .
- Mosquera Rada, J. A. (2008). Fecunda, festival de la cultura bnortecaucana. *Páginas de Cultura*, 10-18.
- Olaya Cortez, A. T. (28 de Noviembre de 1995). Historia de las Adoraciones de Villa Rica Cauca. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- Oslender, U. (negras de la costa pacíica colomnbiana). "Discursos ocultos de resistencia", tradición oral y cultura política en comunidades. *Revista Colombiana de Antropología, vol 39, enero-dicoembre de 2003,* , 203- 236.
- Paz Vega, N. J. (1991). *Liderazgo popular, auto-caracterización. Sur geográfico valle del rio Cauca.* Cali: Facultad de Humanidades Universidad del Valle.

Teófilo Roberto Potes, intelectual afropacífico[1]

2017 fue el año del centenario de uno de los colombianos más importantes del Pacífico. *Fue el primero en entender la importancia del folclor de esta costa. Vivió humildemente en el barrio Venecia de Buenaventura, cercano al Muro Yusti, y conoció en Nueva York a Katherine Dunham, un encuentro que cambió su vida.*

Por *Michael Birembaum Quintero*
Fotografías *de Max Brandt*

RESUMEN

Teófilo Roberto Potes es una figura clave en la historia del Pacífico colombiano, pero poco se aprecia en toda su importancia y complejidad hoy en día. El presente artículo sugiere que la vida y obra de Potes amerita reconsiderarse hoy. Utilizando fuentes orales de sus discípulos, fuentes primarias y una ignorada publicación del mismo Potes, y contextualizándolos en su momento, se reconstruye la biografía de Potes y esboza los principales elementos de su pensamiento. Así se da cuenta de la importancia de un personaje que inclusive más allá de ser el primero en valorizar y mostrar la cultura afropacífica, da luces de un concepto de la intelectualidad afro, de la herencia africana, del contenido político de la cultura y de una radical horizontalidad entre lo occidental y lo afropacífico, para considerar en la coyuntura actual.

Palabras claves: Afrocolombianos, Buenaventura, danza, folclor, Pacífico, Teófilo Roberto Potes

ABSTRACT

Teófilo Roberto Potes is a central figure in the history of the Colombian Pacific, but his importance and complexity are poor understood today. The present article suggests that Potes' life and work merit reconsideration today. Using oral histories of his students, primary sources, and an unknown publication of Potes himself, and contextualizing them in their moment, the article reconstructs Potes' biography and sketches the principal elements of his thought. In that way it traces the importance of a person who, even beyond being the first to valorize and stage Afro-Pacific culture, demonstrates a concept of African heritage, of the political component of culture, of being a black intellectual, and of the radical horizontality of the Western and Afro-Pacific worlds to consider in the present historical conjuncture.

Keywords: Afrocolombians, Buenaventura Port, dance, folclor, Pacific, Teófilo Roberto Potes.

Teófilo Roberto Potes (1917-1975) fue uno de los personajes más importantes e influyentes del Pacífico colombiano, y es uno de los más olvidados. Un colegio en su natal Buenaventura lleva su nombre, así como la biblioteca del Instituto Popular de Cultura en Cali y existe un retrato del maestro, no particularmente fiel a su rostro, entre los personajes representados en el gigantesco mural que adorna una pared externa del Centro Administrativo Distrital en Buenaventura. Pero a pesar de esos gestos, preguntando al azar en las calles de Buenaventura, ciudad que Potes amaba tanto, si a algunos les "suena el nombre", la mayoría no sabe con exactitud quién fue.

Más sin embargo, la emergencia de la cultura del Pacífico desde las veredas ribereñas a la conciencia nacional y, cada día más, internacional, se debe en gran parte a la figura de Potes. Fue él la primera persona en llevar la danza y la música del Pacífico sur a la tarima. También fue de las primeras personas en el país, al lado de Rogerio Velásquez, Aquiles Escalante, José Arboleda y Manuel Zapata Olivella, quien reconoció la relación de los negros de Colombia y la

1. Este artículo es un aparte de un trabajo de investigación realizado con Lucymar Bolaños y Hebert Hurtado, y con la valiosa participación de las personas entrevistadas, cuyos Nombres aparecen en la bibliografía. Mis profundos agradecimientos a ellas y ellos, y especialmente a Alicia Camacho.



Hombre de vasta cultura, Teófilo Roberto Potes vestía con la sencillez de un pescador del litoral. Su casa del barrio Venecia de Buenaventura, estuvo siempre mecida por las olas y por la música de marimbas.

herencia cultural africana; y a diferencia de ellos, trataba el tema no en los pequeños círculos de la producción escrita sino en el entorno popular de los barrios de Buenaventura.

En nuestra época la idea de la música del Pacífico y la herencia africana como patrimonio cultural es un lugar común, pero a mediados del Siglo XX, imaginar que la música y danza afropacíficas —por muchos años entendidas como vergonzosa evidencia de lo racialmente inferior y moralmente inadecuado para el modelo de modernidad imperante— fueran expresiones no para esconder o extirpar sino para entarimar y mostrar al país y al mundo, era una idea bastante radical. Recuerdan algunos que fueron discípulos de Potes:

"Antes de Teófilo, no había nada. Y antes de Teófilo no había nadie. Y cuando sale Teófilo … hasta ese momento no había currulao como danza. Hay un montón de gente que baila en sus casas … pero nada de coreografía. Es Teófilo Potes. Él hace la coreografía … Y [dice], esto hay que ponerlo aquí, esto va allá, y la organiza. Y luego lo ponen a bailar…" (Hugo Montenegro, 2005).

"Y Teófilo inclusive, …por ser tan orgulloso, dedicado a defender al Pacífico, de lo valioso que era esto, él fue, y se puede decir que en Colombia, [quien] organizó un grupo de danza para llevar eso a los escenarios. Nadie en Colombia estaba en eso, fue Teófilo R. Potes". (Alicia Camacho, 2013).

Potes fundó Acuarelas del Pacífico, el primer grupo en componer y presentar coreografías de la música y danza tradicionales del Pacífico, seguido por el emblemático Grupo Bahía de la Cruz, patrocinado por Puertos de Colombia en su época, y al final de su vida el grupo Los Canchimalos y un grupo infantil, Los Canchimalitos. Acuarelas del Pacífico participó en el primer Festival Folclórico de Buenaventura, fundado por el poeta guapireño y entonces alcalde de Buenaventura Helcías Martán Góngora, en 1962, además de la primera Feria de Manizales en el mismo año.

La gran danzante y coreógrafa Mercedes Montaño empezó a bailar formalmente en el grupo de Potes alrededor del 1960 (Alcides Carabalí & Alfonso Portocarrero, 2005); su grupo también dio inicio a las carreras artísticas de la decimera Margarita Hurtado y la cantante Alicia Camacho. Fue con Potes y su grupo que los bailarines del grupo de Delia y Manuel Zapata Olivella aprendieron el danzario del Pacífico, el cual llevaron a Francia, Rusia, China y más allá (Madolia de Diego Parra, 2009). Y fue con Potes, y Montaño, que el folclorista Octavio Marulanda hizo las emblemáticas grabaciones para el Instituto Popular de Cultura, amén de Manuel Zapata Olivella y el etnomusicólogo estadounidense George List.[1] Potes también colaboraba con monseñor Gerardo Valencia Cano, obispo de Buenaventura (1953-1972) y precursor de la Teología de la Liberación. Según algunas fuentes (Camacho, 2013)[2], fueron Teófilo Potes y su grupo que protagonizaron las misas culturales que llevaron conjuntos tradicionales a las iglesias, componente de la vernaculización del catolicismo por la que abogaba Valencia Cano

1 Esas grabaciones se encuentran en el mismo IPC, en el Archive of Traditional Music en Indiana University en Estados Unidos y en el Centro de Documentación Musical en Bogotá.

2 Ese punto lo niega el Padre Agustín Herrera Quiñones (2017), personaje que tiene más experiencia en la iglesia, pero tuvo menos tiempo con Potes.

(aunque no generalizada hasta la fundación de la Pastoral Afrocolombiana después de su muerte).

Aportes monumentales, seguramente, pero las contribuciones de Potes a la puesta en escena de las música y danza tradicionales del Pacífico sur son solamente el pico del iceberg. Potes fue un personaje polifacético, con una vida llena de contrastes. Nació en una vereda de Buenaventura, sobre el Río Anchicayá. A los 12 años, Potes pasa del Anchicayá a Cali, donde su madre Felisa Potes trabajaba de empleada en la casa de una familia acaudalada de apellido Vásquez. El patriarca, impresionado con el muchacho, patrocinó su educación y Potes estudió en uno de los mejores colegios del país, el Santa Librada. Inclusive tenía estudios universitarios de medicina, inconclusos, por la muerte de su benefactor.

Años más tarde, Potes dataría sus inicios en el folclor en 1938 cuando tenía veintiocho años (Potes, 1975: 13); la fecha parece coincidir aproximadamente con la indeseada terminación de su carrera académica, cuando Potes pasó a trabajar como inspector en el Pacífico rural. El oficio lo llevó como el representante del Estado para las apartadas comunidades de los ríos del Pacífico, viajando de vereda en vereda, resolviendo problemas, investigando y castigando crímenes, y probablemente utilizando su entrenamiento médico. Se puede imaginar en ese periodo un encuentro de saberes que resultaría central a su forma de pensar: entre las prácticas médicas y espirituales recordadas de su niñez en Anchicayá y el pensamiento y la medicina occidentales que había estudiado en Cali y que él representaba en su oficio de inspector. Parece también que Potes estaba haciendo algo así como investigación etnográfica e histórica, sin tener formación metodológica.

Años después Potes contaría que fue durante una visita oficial como inspector al pueblo de Iscuandé (Nariño) que compró una barra de jabón de un tendero local, quien la envolvió en un trozo de papel viejo que le llamó la atención a Potes. Potes hizo trueque de un periódico por los papeles del tendero, que resultaron ser un documento del año 1828 que describía una revuelta de esclavizados en el Río Iscuandé, firmado por la mano del entonces gobernador y futuro presidente Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878). Años después, los eventos descritos en ese documento inspirarían la obra maestra de Potes, *La Mina* (Potes, 1975).

Cuando regresó a Buenaventura, después de sus andanzas por el litoral y por el exterior, tema que retomaremos más abajo, Potes vivía en una casa de madera en las afueras del Muro Yusti[3], modesto barrio de bajamar. Andaba descalzo, o en sandalias, vestido siempre de blanco en el atuendo de un humilde pescador. Pero Teófilo Potes fue un hombre culto. Conocía casi todos los países de América, hablaba varios idiomas europeos e indígenas con fluidez y fue un lector voraz y bien informado. Recibía, en su casa de madera, con su ropa de pescador, visitas de profesores de la Sorbona, de la Universidad de París, de la Unesco, de Cambridge, de Oxford, de Columbia (Potes, 1975: 14). A veces recibía invitaciones; la argentina Isabel Aretz, directora del Instituto de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) en Caracas, semillero de los estudios académicos de las músicas populares en toda América Latina y el Caribe, había recibido a Potes alrededor de 1970 (Brandt, 1973; Potes, 1975). Max Brandt, un etnomusicólogo estadounidense afiliado con INIDEF hizo una breve visita a Potes en 1973. El Banco de la República en Buenaventura conserva una transcripción de sus notas de campo, donde Brandt describe a Potes:

"Cuando entramos a la casa, el Sr. Potes nos invita al segundo piso, al taller que colindaba con su habitación. Estaba vestido informalmente en ropa blanca de trabajar y pies descalzos. Tiene 56 años, nacido el 2 noviembre. El es amigo de la dra. Aretz y conoce Caracas. Parece ser muy bien informado sobre la música de la Costa Pacífica y sobre etnomusicología y los orígenes africanos de su gente por lo general. De hecho me impresiona como la persona más inteligente y más informada sobre el tema de la etnomusicología afroamericana que he conocido en Colombia[4]. Tampoco he conocido a un hombre negro en Venezuela que sepa con tanta precisión de su legado africano. . . . Tiene una buena colección de libros sobre música, folklore, África, etc. montados uno sobre el otro en su habitación. Cuando preguntamos por los orígenes africanos de un instrumento en particular, nos hizo referencia a uno de sus libros sobre arte africano con una foto del instrumento". (170)

> Potes combinaba ese saber metropolitano/moderno con los saberes tradicionales: las oraciones, las vistas, las plantas medicinales, los secretos.

El pensamiento de Potes, y su influencia, reflejaba la complejidad de su experiencia, haciéndole una persona difícil de encasillar. En su época, muchos vieron a Potes como un excéntrico, tendencioso pero generalmente inofensivo (Díaz 2014). La pobreza de esa visión refleja más bien los muy limitados marcos conceptuales para entender la política, cultura e intelectualidad afros de ese momento. Al presentarse Potes —políglota, intelectual, innovador— en las calles de Buenaventura con su grupo, habían quienes le gritaban: "¡Eso es pa' chimpa!", utilizando un término despectivo para despreciar lo rústico o retrógrado (Camacho, 2013). Por su parte, a Potes le gustaba jugar con esos marcos. Según Alicia Camacho, su brazo derecho en los grupos culturales por muchos años, el atuendo humilde que vestía Potes fue en parte algo así como un experimento social, para ver como lo tratarían.

"Él se metía descalzo a los museos.

3 Para algunos, la casa de Potes quedaba en un barrio vecino, Venecia.

4 Brandt hace este comentario después de haber conocido, unos días antes, a varias luminarias del folclor colombiano cuando pasó por Bogotá en su viaje a Buenaventura.

Con el pantalón [remangado…] Para que lo tomaran como negro, pues, estúpido. 'Y este campesino que no sabe nada'. Como chimpa. Y entonces por ejemplo él llegaba y lo trataban como '¿Y ése quién es? Este qué viene a hacer acá?'. Y entonces llegaba por ejemplo a un libro que estaba en alemán. 'Señorita me hace la favor y me pasa tal libro'. ¿Verdad? Se lo pasaban. Y llegaba él: 'No esto no dice nada esto es pura basura. Páseme otra', que está por ejemplo en italiano. Entonces ya [decían], 'Bueno y ¿éste quien es?' [Risas]. Entonces él lo hacía con esa intención para que la gente se equivocara con él. Pero con ese hecho ya iba demostrando: Yo soy Teófilo R. Potes. Yo soy folclorista" (Camacho, 2013).

En el país de los presidentes gramáticos, de los Caros y los Cuervos, donde el capital cultural de lo letrado ha sido tan crucial para definir el mismo poder político (Deas, 1993), que un negro descalzo desafiara la distribución del saber no fue una simple broma sino algo así como un mamagallismo epistemológico.

Más aún, Potes combinaba ese saber metropolitano/moderno con los saberes tradicionales: las oraciones, las vistas, las plantas medicinales, los secretos. Varios recuerdan a Potes como una persona con poderes para vislumbrar heridas espirituales en las personas y curarlas. Es decir, en vez de menospreciar esos saberes tradicionales al lado de la ciencia, Potes tomó la relación entre ellos con una horizontalidad no solamente epistemológica sino ontológica. Es decir, no se trata de un relativismo multiculturalista educado, en que todas las culturas o las formas de pensar son bonitas, sino un relativismo radical que cuestiona las mismas reglas por las que funciona la realidad[5]. Inclusive, Potes tuvo el atrevimiento de insistir que las culturas tradicionales tenían lecciones para enseñar a la ciencia (Potes, 1975: 15-16).

Así como retaba las imágenes de la intelectualidad y la misma ciencia, Potes también jugaba con los limitados conceptos políticos de la época, y con las posibilidades políticas del arte.



5 Vale la comparación con su contemporáneo Manuel Zapata Olivella, quien describe en su autobiografía *¡Levántate mulato!* su experiencia como médico en un comunidad aislada de la ciénaga grande. Describe la yerbatería y curandería de la gente como algo curioso y coloreado pero al fin y al cabo su reto era desprender la comunidad de eso para acudir a la medicina occidental que practicaba.

El mismo Potes describió la recepción en Bogotá de su obra maestra *La Mina*, una obra de danza-drama con secciones múltiples, representando una rebelión de esclavizados en Iscuandé en Siglo XIX, después que el esclavizado José Domingo muere por trabajo excesivo y maltratos; después de enterrarlo, sus compañeros matan a los esclavistas y huyen.

"Yo presenté 'La Mina' en 1961 en el Palacio de la Carrera. Era presidente el Dr. Alberto Lleras Camargo. La presenté en las calles de Bogotá y me metieron a la cárcel. Hubo una pelotera tremenda. Que eso era comunista. Después volví al Palacio Presidencial a presentar La Mina y le hice esta pregunta al Dr. Lleras: ¿por qué le gustó La Mina? Dijo, que porque es muy hermosa. Le dije, y qué es lo que tiene de comunismo, socialismo… No serán las bofetadas que le da el amo al negro José Domingo y cuando éste le dice al hijito: 'Hijo tengo que volver otra vez al trabajo; voy a la mina fatal'. Le dice: 'Taita, ¿y el pecho de tu amo no se condolerá?'. Le dice, 'hijo, ¡el pecho de los blancos no se conduele jamás!'. Va a la mina y no vuelve. El Presidente dijo, allí no hay comunismo, ¿quién te dijo eso? Pues me van a llevar a la cárcel por eso, le dije, aquí tengo la boleta. El intervino, pagué solo un día de cárcel y al otro día me echaron a la calle". (Potes, 1975: 17-18).

El mensaje político de *La Mina* —resistencia negra a las instituciones y lógicas de la supremacía blanca— es claro, y en el travieso pero inequívoco relato de Potes, bien provocativo. Pica el ojo tanto al juicio superficial del presidente (hermoso, y por lo tanto, inofensivo) como a la reacción de la policía bogotana, según la cuál una política racial era legible solamente en referencia a la lucha entre el comunismo y el capitalismo en América Latina en época de la Guerra Fría[6].

Es importante notar que la plataforma que Teófilo Potes utilizaba para plasmar su pensamiento y hacer sus provocaciones fue el folclor, una disciplina no muy conocida por su audacia intelectual o política en Colombia[7]. Pero lo de Potes fue algo bien distinto al folclor de su época: menos nacionalista, menos obsesionado por divisar cuantías raciales para trazar el mestizaje, menos fosilizante a tradiciones que en la Buenaventura de su época seguían vigentes. Si bien el modelo del grupo de danza folklórica ya era un formato establecido en Colombia para los años 60[8], no es que los grupos de Potes emergieran del concepto nacional de folclor. La genealogía intelectual de la praxis folclórica de Potes fue bastante diferente: no colombiana sino afroamericana.

Resulta que Potes viajó a Estados Unidos, tal vez en más de una ocasión, durante la década de 1940, después de su experiencia como inspector (Camacho, 2013). Habría sido en la ciudad de Nueva York que se encontró con una persona que marcaría su vida: Katherine Dunham. Dunham (1909-2006), afroamericana de Chicago, fue una renombrada coreógrafa y danzante, cuyo grupo de danza hizo giras por el mundo y salía en películas. Dunham también fue antropóloga, habiendo estudiado con Melville Herskovits, el antropólogo y progenitor de estudios afros, en los años 30. Fue de sus investigaciones etnográficas entre poblaciones afros en el Caribe, y sobre todo en Haití (donde viviría por muchos años e inclusive se iniciaría como sacerdotisa en el voduismo) que derivó su Técnica Dunham, un método corporal basado en las danzas afrocaribeñas que revolucionó la danza moderna y que se sigue estudiando hoy en día. Sus coreografías, que para la época incluía representaciones de danzas de las poblaciones afros de Estados Unidos, Cuba, Martinica, Jamaica, Haiti, Trinidad, entre otras, fueron insumos de su trabajo de campo —algo así como una "etnografía representada" (*performed ethnography*, según Clark, 2005). Ya para finales de los 40s, cuando Potes estaba en Estados Unidos, Dunham tenía su Escuela de Artes e Investigaciones y su Instituto de Investigaciones Caribeñas en Times Square en Manhattan, no muy lejos de lujosos bailaderos como el Palladium, donde grandes orquestas de mambo como los de Machito, Tito Rodríguez, y Tito Puente revolucionaban la música antillana frente a bailadores frenéticos, y cerca de los clubes de la Calle 52 donde figuras como Dizzy Gillespie y Charlie Parker empezaban a experimentar con el jazz para transformarlo en *swing*, la música popular bailable de la época, en la propuesta vanguardista del *bebop*.

Vale la pena recordarnos que el período 1925-1950 fue una época de intenso intercambio cultural entre las diferentes poblaciones afros. Fue la época de los experimentos de fusión entre jazz y rumba por parte del afrocubano Mario Bauzá y el afronorteamericano Dizzy Gillespie; del movimiento literario *negritude* que reunía intelectuales afros francófonos de lugares tan apartados como Senegal en África (Léopold Senghor), Martinica en el Caribe (Aimé Césaire) y Guyana en Suramérica (Léon-Gontran Damas); del movimiento popular internacional de Marcus Garvey, jamaiquino exiliado en Nueva York, quien abogaba por el éxodo masivo de los afrodescendientes de las Américas hacía África; de la traducción de la poesía del afrocubano Nicolás Guillén al inglés por Langston Hughes, figura del renacimiento de Harlem, amigo y compañero de lucha de los poetas francófonos de *negritude* y anfitrión de Manuel Zapata Olivella durante su paso por Nueva York. También fue la víspera de los movimientos de independencia en las colonias africanas y caribeñas y del movimiento de derechos civiles de los afronorteamericanos. Fue, en una palabra, un momento *panafricanista*, marcado por el cosmopolitismo, el intercambio cultural y la solidaridad política entre las poblaciones afros del mundo.

El proyecto de Dunham estuvo muy marcado por ese espíritu panafricanista, que influiría en la vida de Teófilo Potes. En el verano de 1950, Dunham salió en su primera gira por Suramérica, patrocinada por el gobierno de Estados Unidos. Aparentemente llevó en la compañía a Teófilo Potes. Fue una gira con muchos acontecimientos. Estuvieron varios meses en Belém do Pará y Río de Janeiro en Brasil,

6 El sociólogo Carlos Valderrama me sugiere que referencias a los "negros", se habría entendido en términos gaitanistas, como referencia a las clases populares radicalizadas generalmente hablando.

7 El presente artículo no se presta para una explicación comprensiva de la historia intelectual del folclor en Colombia. Véase Birenbaum Quintero, 2018; Caicedo Ortíz, 2013; Echeverri, 1997; Miñana Blasco, 2000; Ochoa, 2006; Silva 2006, 2005; Valderrama, 2013a, 2013b; Wade, 2000; Zapata Cortés, 2009.

8 Véase Birenbaum Quintero 2018; R. Parra Gaitán, 2008.



Durante mucho tiempo enseñó folclor en el lugar que ocupa hoy el Concejo Municipal de Buenaventura. Y en su casa, como aparece en la gráfica, fue maestro de niños y jóvenes para descifrar la música del litoral.

donde Potes engendró un hijo, João (Camacho, 2013). En São Paulo un reconocido hotel le negó la posada al grupo de Dunham en un acto negrofóbico. Dunham armó un escándalo en la prensa local, desatando una controversia que resultó en la aprobación en 1951 de una ley castigando la discriminación racial en lugares públicos en Brasil (Alberto, 2011: 176-178; Andrews, 1991: 184-186). Poco después, ya en Argentina, donde la compañía se presentó a Evita Perón y compartió con bailadores de tango afroargentinos, el grupo empezó a ensayar una nueva obra colectivamente compuesta con Dunham y sus danzantes (Valis Hill, 1994). La obra, titulada *Southland*, utilizó técnicas del teatro ruso y la éstetica del "ballet trágic" de Diaghalev, mezclando danza con teatro para representar el linchamiento de un hombre negro falsamente acusado de violar a una mujer blanca, tema que estaba en el aire por unos casos contemporáneos en Estados Unidos (Clark, 2005: 335). De la amplía producción artística de Dunham, *Southland* fue la obra que más explícitamente incluía material político y antirracista. Fue bastante controversial; la segregación y hasta el linchamiento seguían en el Sur de los Estados Unidos y comprendían una arma para la Unión Soviética en la guerra propagandista que tenía con los Estados Unidos. El apoyo económico del gobierno estadounidense para la gira de Dunham y su grupo tenían que ver con precisamente esa guerra de propaganda. Como tal, cuando Dunham estrenó *Southland* en Santiago de Chile, el Departamento de Estado de los Estados Unidos cortó los fondos, suprimió la presentación de la obra y se aseguró de la apresurada salida de la compañía de Chile (Clark, 2005; Valis Hill, 1994). Potes probablemente acompañó al grupo en las paradas restantes de la gira por Suramérica. En febrero de 1951 llegaron a Colombia, presentándose en Cali y, unos días después, en Bogotá, ante un público en el que se encontraban Delia y Manuel Zapata Olivella. (En algún momento en Colombia, Dunham también encontró ocasión para investigar, filmar y coreografiar una cumbia, en la cual figuraba un personaje recurrente en su obra, la "Mujer Fumando Puro"). Es probable que Potes se haya quedado en Colombia mientras el grupo seguía a Europa y los países del norte de África, pero según Camacho, Potes sostenía haber visitado Francia, España y África, hecho que probablemente habría tenido lugar durante la subsecuente gira a Europa y norte de África en 1951-1953.

Ya para mediados de los 50, Potes había vuelto a Buenaventura, ahora sí para vivir permanentemente en su casa de bajamar. Potes, "*estando* [de gira con Dunham], *se pone a analizar. Si esto es folclor, lo que hay en el Pacífico es grandioso. Y entonces ahí renunció y se vino nuevamente con esa idea a organizar acá, hacer entender a los negros del Pacífico el valor que tenía un tapao de pescado*" (Camacho, 2013).

En Buenaventura, Potes daba clases en el Colegio Pascual de Andagoya y en el Liceo Femenino del Pacífico. Tenía un programa en Radio Andagoya, en el cual utilizaba su espléndido y resonante barítono para declamar poesía local y latinoamericanista y disertaba sobre las particularidades del "hombre del Pacífico." (Camacho, 2014; Fabio Caicedo, 2014; Engelberto Díaz, 2014). En algún momento empezó a dar cátedra y demostración de la cultura local para turistas, visitas, y gente local en un kiosco enramado en el parque del malecón (Medardo Arias, 2017). Y para finales de la década de los '50, empezaba a organizar su primer grupo de danza, Acuarelas del Pacífico, para la conformación del cual seguía conversando con cultores tradicionales, así como había hecho durante su época de inspector. En eso, es probable que influyeron los métodos etnográficos de Dunham[9]. La forma de danza-teatro y el contenido político de *Southland* parecen

9 Sobre la etnografía de Dunham, véase Durkin, 2011.

haber quedado con Potes también; su influencia en la dramaturgia de *La Mina* es evidente.

Visto en conjunto, el trabajo de Potes fue una labor de concientización étnica, una propuesta, en el fondo, política: "darle una orientación al hombre negro para que aprenda a valorarse, a querer defender su pueblo" (Camacho, 2014). Esa labor no fue fácil. Hay que recordar que para esa época (y todavía, en algunos sectores) lo afropacífico no se entendía como una cultura alternativa al pensamiento euro-moderno, sino precisamente un *falta* de cultura, un atavismo que se resistía a civilizarse, un papel en blanco sobre el cual todavía no se habían podido inscribir los patrones de la civilización. El rechazo fue sobre todo por parte de los profesionales y la clase media de negros de Buenaventura. No solamente chiflaban a Potes y su grupo en la calle, hasta destruyeron los kioscos culturales frente al parque del malecón donde Potes ofrecía demostraciones culturales todos los domingos.

"[Potes] sufría mucho, sentía mucha tristeza por dentro … al verse rechazado por su propia gente.Y lo que más le dolía a él, los llamados intelectuales, que le gritaban,'¿No les da verguënza? ¡Eso es de chimpa!'… [que] le tumbaban los kioscos … [Potes quería] tener algo turístico para mostrar, que no ha habido aquí.Y nadie le daba importancia a eso…" (Camacho 2014).

Para Potes, lo que hacía falta era un auto-concepto por parte de los mismo afroporteños, los que quedaron desarraigados en la búsqueda para avanzar en términos de la euro-modernidad. Para Potes, habían aprendido a odiar lo propio, y eso, como solía decir, tenía al negro encadenado con unas cadenas mentales más fuertes que las cadenas de la esclavitud. Entonces su propósito fue inspirar un sentido de pertenencia. Fue una labor y una lucha netamente políticas. Dice con emoción su discípula Alicia Camacho:

"El negro, si no ama a su cultura, es enemigo del negro. Claro, es enemigo de él mismo. Hay que amarse por dentro, ser negro por dentro, llevar lo negro por dentro, en el estómago… Tanto Teófilo como mi persona teníamos el concepto que este trabajo era un trabajo político. Es que es una lucha política, imponer un patrimonio cultural. ¡Eso es política! Por ejemplo, ¿por qué montar La Mina ahí? Para él La Mina era eso… Porque mostrar que nosotros somos, que no venimos del continente bruto, que no éramos los animales salvajes. Eso es una lucha política, Michael. … Hay que ser negro por dentro. Ahí está el contenido político… Es una lucha política. La vida es política. Toda lucha es política. No politiquería, pero sí era política. Eso era Teófilo Roberto Potes. Que Dios lo tenga en la gloria y perdone sus pecados. A mí me hace mucha falta. Todo el mundo tiene que morirse pero ojalá Dios le hubiera dado más tiempo [llorando]. Me acuerdo y me da ganas de llorar. Yo sé que él sufrió mucho. Cuando uno piensa en una forma diferente, que uno tiene un pensamiento sano, se gana muchos enemigos gratuito, que quieren destruirlo a uno de cualquier forma, y así de esa forma querían destruir a Teófilo… Desdichadamente, nosotros – era mejor que estuviéramos encadenados ¿oyó? Porque como decía Teófilo, y así es, cuando teníamos cadena, la mente era libre. Pero cuando nos quitaron las cadenas, hicieron un trabajo bien hecho. ¿Qué fue? Encadenarnos mentalmente.Y son las peores cadenas que puede tener el hombre. Cuando usted mentalmente no piensa por si sola sino que piensa lo que otro quiere que piense…"(2014).

Teófilo Roberto Potes murió, pobre, de cáncer en 1975, después de enfermarse en un Foro sobre folclor en la Universidad Nacional en Manizales.[10]

2017, el año del centenario del natalicio de Teófilo Roberto Potes, pasa sin conmemoraciones. Mas, pese a la falta de reconocimientos oficiales, las profundas huellas que Potes dejó en el Pacífico siguen vigentes. Los que mejor entienden el legado de Potes son los que lo heredaron, los porteños que pasaron por sus manos siendo sus estudiantes o sus colaboradores. No es casual que entre esas personas se encuentran no solamente bailarines, coreógrafos, músicos, decimeros y artesanos —es decir, personas que trabajan en el nicho de la cultura— sino también clérigos, sindicalistas, novelistas, políticos y hasta revolucionarios. Lo que sí tienen en común es haber asumido su identidad como hombres y mujeres negros del Pacífico pero sin quedar relegados ni al pasado ni al contexto rural, sino siempre en diálogo con la modernidad, como lo hacía Potes. Eso es natural para los alumnos de una persona como Potes, que encarnaba las contradicciones de ser un intelectual afropacífico. Recordemos que Potes conocía de primera mano las diversas culturas afroamericanas, mas su postura panafricanista no hizo que se desprendiera del rinconcito de la diáspora africana que es el Pacífico sur colombiano; que a la vez que sus labores culturales se malentendían como pintoresco folclorismo, fue un nacionalista cultural afro que se enfrentó con la desarraigada élite negra de su momento y que abogaba por un despertar político basado en el autoconocimiento cultural; que Potes, bien formado en ciencias, también practicaba los saberes místicos y ancestrales, las oraciones, las vistas y los secretos.

Visto en conjunto, el trabajo de Potes fue una labor de concientización étnica, una propuesta, en el fondo, política.

Hoy en día, con el surgimiento de la cultura y la política y la estética afros en el país, vale la pena volver a considerar la vida, obra y pensamiento —sobre lo político que es la cultura, sobre una intelectualidad afro de naturaleza híbrida, sobre la horizontalidad ontológica de los mundos Pacíficos y científicos— de su precursor Teófilo Roberto Potes. La respuesta a la pregunta de quién fue Teófilo Potes es también la respuesta a las posibilidades de lo que pueden ser la cultura colombiana y la afrocolombianidad.

10 Su discurso en el Foro se publicó (Potes, 1975).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberto, Paulina L. *Terms of Inclusion: Black Intellectuals in Twentieth-Century Brazil"* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011).
- Andrews, George Reid. *Blacks andWhites in São Paulo: 1888-1988* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991).
- Arboleda Quiñonez, Santiago. *Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador, 2011.
- Birenbaum Quintero, Michael. *Rites, Rights, and Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific. (New York: Oxford University Press, 2018)*
- Caicedo Ortiz, José Antonio. *A mano alzada: Memoria escrita de la diaspora intelectual afrocolombiana*. (Popayán: Sentipensar Editores, 2013).
  Clark, VèVè A. "Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance: Katherine Dunham's Coreography, 1938-1987." In *Kaiso! Writings by and About Katherine Dunham*, ed. Vèvè A. Clark y Sara E. Johnson. (Madison: University of Wisconsin Press, 2005).
- Deas, Malcolm. "Miguel Antonio Caro y amigos: Gramática y poder en Colombia." *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas.* (Colombia: Tercer Mundo Editores, 1993).
  Durkin, Hannah "Dance anthropology and the impact of 1930s Haiti on Katherine Dunham's scientific and artistic consciousness." *International Journal of Francophone Studies*.14:1-2 (2011)
- Echeverri, Marcela. "El proceso de profesionalización de la antropología científica en Colombia: Un estudio de caso en torno a la difusión de las ciencias y su institucionalización." *Historia Crítica* 15 (1997).
  Miñana Blasco, Carlos. "Entre el Folklore y la Etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia." *A Contratiempo* 11 (2000).
- Ochoa Gautier, Ana María. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America." *Social Identities* 12.6 (2006).
  Parra Gaitán, Raul. "Algunas reflexiones sobre la danza tradicional." *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural*, ed. Natalia Orozco and Sandra Gómez Cabarcas. (Colombia: Ministerio de Cultura, 2008)
- Potes, Teófilo Roberto. "Intervención en el primer Foro Nacional de Folkloristas." *Aleph* 10:1 (1975).
- Silva, Renán. *República Liberal, Intelectuales y Cultura Popular*. (Medellín, La Carreta Editores, 2005).
  -Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La Encuesta Folclórica Nacional de 1942: Aproximaciones analíticas y empíricas. (Medellín: La Carreta Editores, 2006).
  Valderrama, Carlos. Black Politics of Folklore: Expanding the Sights and Forms of Politics in Colombia. Tesis de Maestría. University of Massachusetts, Amherst (2013a).
  —"Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella: El campo político-intelectual Afrocolombiano." *Revista CS* 12 (2013b).
- Valis Hill, Constance. "Katherine Dunham's 'Southland:' Protest in the Face of Repression." *Dance Research Journal* 26:2 (1994).
  Wade, Peter. *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2000).
  Zapata Cortés, Diana Catalina. Entre danzas, tambores y rezos: somos colombianos: Representaciones del "negro" en la obra folclórica de Delia y Manuel Zapata Olivella (1950-1970). Tesis de pregrado. Universidad de los Andes, Bogotá (2009).
- Zapata Olivella, Manuel. *¡Levántate mulato!* (Colombia: REI Andes, Ltda.: 1990).

Fuentes primarias

- Brandt, Max. Notas de campo, 1973. Transcritas por Max Brandt, traducidos por Michael Birenbaum Quintero. Banco de la República, Buenaventura.

Entrevistas citadas

- Arias Satizábal, Medardo. Cali, 2017. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero y Jorge Idárraga)
- Camacho, Alicia. Buenaventura, 2013, 2014. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero y Hebert Hurtado)
- Carabalí, Alcides y Alfonso Portocarrero. Buenaventura, 2005. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero)
- Díaz, Engelberto. Cali, 2014. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero y Lucy Mar Bolaños)
- Góngora, Lelys. Buenaventura, 2017. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero)
- Herrea Quiñonez, Agustín. Buenaventura, 2017. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero)
- Montenegro Manyoma, Hugo. Buenaventura, 2005, 2014. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero)
- Parra, Madolia de Diego. Quibdó, 2009. (Entrevistado por Michael Birenbaum Quintero).
- Caicedo, Fabio. Buenaventura, 2014. (Entrevistado por Lucy Mar Bolaños y Hebert Hurtado)

Un análisis del habla del Litoral

Aspectos de motivación y creación lingüística en el dialecto costeño del Pacífico[1]

Por *Maximiliano Caicedo y Esperanza Puerta*
Universidad del Valle
Fotografías de Jorge Idárraga

RESUMEN

Es indudable que el español que se habla en la Costa del Pacífico colombiano es un verdadero dialecto, pues sus gentes lo utilizan con un ritmo y una entonación característica, emplean vocablos y expresiones muy peculiares e incluso las producen con algunas modificaciones en su sintaxis. Se trata entonces, en el presente trabajo, desde una consideración comunicativa o de uso, resaltar y discutir aquellos elementos de motivación y creación lingüística que impulsan a los costeños del Pacífico a producir unos discursos propios de su entorno sociocultural y de acuerdo con los eventos de la interacción cotidiana. Las posibilidades que tienen los hablantes del dialecto costeño del Pacífico, se correlacionan con consideraciones étnicas, sociales y contextuales para emplear los elementos de la lengua de manera diferente.

Los distintos aspectos que componen este trabajo se organizan así: en la primera parte, se presenta una ligera síntesis de los orígenes y particularidades lingüísticas del dialecto costeño del Pacífico con el propósito de mostrar, por primera vez, su posible emparentamiento con las otras hablas de tipo afroamericanas y español del Caribe; en la segunda, a partir del examen de su comportamiento, se esbozan unos rasgos de identidad psicosocial del hablante del Pacífico; en la tercera o parte central, como resultado de trabajo de campo, se clasifican y discuten algunas muestras de motivación y creación de vocablos y expresiones muy significativas que ocurren en el habla cotidiana del costeño del litoral Pacífico colombiano, principalmente en el oriundo de Buenaventura.

Palabras claves: Jerga afrocolombiana del Pacífico, palabras de otras lenguas, cultura popular, lingüistica.

ABSTRACT

This paper argues that the Spanish spoken along the Pacific lowlands of Colombia is a real dialect, as it is rather different in some words, grammar and pronunciation from standard variety of Colombian Spanish. It discusses, from a communicative point to view, those cultural elements which motivate the Pacific coast speakers to produce some linguistic items and small discourse units as a result fo an act of communication.

The different contents of this paper are organized as follows: First, a review of the main characteristics of the Pacific dialect shows for the first time, it is believed, its possible linguistic similarities with Spanish-based creoles of African origin and the Spanish spoken on the Caribbean coast of Colombia. Second, the psychosocial identity of the Pacific speakers is briefly examined in close connection with their linguistic behavior. Finally, as a result of fieldwork carried out in Buenaventura, some significant linguistic items, words and expressions of common occurrences among the dialect speakers are classified and analysed.

Keywords: Afrocolombian slang, Pacific, popular culture, language heritage, linguistic.

1. Originalmente presentado como ponencia en el Seminario Internacional La africanidad: aspectos lingüísticos, sociales, literarios y culturales. Universidad del Valle, Cali.



INTRODUCCIÓN

La lengua en funcionamiento dentro de la sociedad es esencialmente móvil, dinámica y variable en todo instante. Su sistema fonológico, sintáctico y semántico es modificado por cada individuo que la utiliza para comunicar algo a alguien o para interpretar algo de otro individuo, con lo que identifica su pertenencia a una clase social, a un espacio geográfico, a una profesión, una época en la que vive, en fin, su estado de ánimo frente a las circunstancias ocasionales en que se encuentra involucrado. Al conjunto de estas modificaciones o variaciones que experimenta la lengua se le denomina dialecto y es lo que permite expresar una serie de estereotipos lingüísticos y juicios de valor entre los mismos hablantes para sentirse iguales o diferentes de otros individuos o de grupos de individuos.

Si nos atenemos al planteamiento anterior, es indudable que el español que se habla en la costa del Pacífico colombiano es un verdadero dialecto, pues sus gentes lo utilizan con un ritmo y una entonación característica, emplean vocablos y expresiones muy peculiares e incluso las producen con algunas modificaciones en su sintaxis. Se trata entonces, en el presente trabajo, desde una consideración comunicativa o de uso, resaltar y discutir aquellos elementos de motivación y creación lingüística que impulsan a los costeños del Pacífico a producir unos discursos propios de su entorno sociocultural y de acuerdo con los eventos de la interacción cotidiana. No significa esta afirmación que se esté llegando a una insubordinación frente al español general del país, es sencillamente las posibilidades que tienen los hablantes costeños, ateniéndose a sus consideraciones étnicas, sociales y contextuales de emplear los elementos de la lengua de manera diferente.

ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS DEL DIALECTO COSTEÑO DEL PACÍFICO

Entre las diferentes tesis que se han propuesto con el propósito de determinar la base o fundamento lingüístico del español de América, es decir aquella modalidad de habla española que prevaleció durante la formación del español americano, parece que es sin dudas la 'tesis andalucista' la que ha sido de más amplia aceptación de los filólogos y dialectólogos hispanoamericanos. Según sus proponentes, entre los que se cuentan Ramón Menéndez Pidal, Rafael Lapesa y Rufino J. Cuervo, han establecido que entre los distintos dialectos españoles fue sin dudas el andaluz el que ejerció las mayores influencias en la primera época de la conquista y colonización de América. Destacan como punto central de apoyo de sus tesis la presencia en el español americano las siguientes características: la aspiración o pérdida

de la –s, la articulación de la –n como velar, la neutralización de /R/ y /L/ en posición implosiva, el seseo y el yeísmo, el uso de *ustedes* en vez de *vosotros*, lo mismo que otros fenómenos de coincidencia léxica y sintáctica que existían en el dialecto andaluz.

Sostiene José Joaquín Montes (1987: 161) que los principales factores históricos que explican el predominio del andalucismo en la formación del español de América son: 1) la preponderancia de 'meridionales' en las primeras etapas de la conquista y la colonización. 2) El monopolio por mucho tiempo en el transporte hacia América, ejercido por los puertos andaluces de Sevilla y Cádiz, lo que originaba la presencia mayoritaria de marineros andaluces, la permanencia de viajeros por meses en tales puertos y barcos bajo la influencia, como es natural del habla de la marinería andaluza. 3) El surgimiento de la *koiné*, especie de interdialecto con una fuerte influencia andaluza formada en Santo Domingo, lugar de llegada y de adaptación de los inmigrantes o viajeros antes de pasar al continente.

Apesar de existir una serie de reacciones contra el andalucismo, el mismo Montes, con base en propuestas de diversos investigadores, señala que puede darse como generalmente aceptado un relativo predominio del andaluz entre las diferentes variedades del español americano actual, pero previene al rechazar la identificación en su totalidad con este dialecto, cuando expresa:

Hay en América una zona coincidente *grosso modo* con el Caribe insular, las costas y tierras bajas -en donde la similitud con el Andaluz es muy grande, mientras que para el resto del Continente- en general tierras altas, regiones interiores- tal similitud se reduce a unos cuantos rasgos (seseo, yeísmo –hoy prácticamente común en todo el mundo de hispanohablantes- *vosotros* reemplazado por *ustedes*, ausencia del *leísmo* y *loísmo* y algunos más). (Ibídem: 163)

La posición conduce a Montes, adoptando lo expresado por Fernández-Sevilla, a plantear una bipartición del español en dos grandes variedades o superdialectos: el superdialecto A, o continental-interior que predomina en el norte y centro de España y en América aproximadamente las tierras altas y zonas interiores; se distingue principalmente por la conservación de la –s, la conservación de la identidad fonológica de /R/ y /L/ y algunos otros rasgos. El superdialecto B, o andaluzado o costero-insular que predomina en la parte meridional de España, en las Canarias, y en América, en las islas del Caribe, en costas y a veces en riberas de algunos ríos. Entre los rasgos que caracterizan a este superdialecto se encuentran los citados originalmente por Menéndez Pidal, Lapesa y Cuervo.

Como una consecuencia de lo anterior, los dialectólogos del Instituto Caro y Cuervo han clasificado el español colombiano en cuatro zonas dialectales principales: Costeña atlántica, Costeña pacífica, Andina occidental y Andina oriental y sus respectivas subzonas dialectales ateniéndose a la distribución y validez de los elementos fonéticos y lexicales en estas áreas geográficas del país (Cfr. Luis Florez, 1983).

En esta clasificación, en lo que respecta a la distinción zonas costeña y andina, se han tenido muy en cuenta las influencias del dialecto andaluz sobre el español americano del Caribe insular o español atlántico, las costas, los ríos y tierras bajas de América. Esta es, sin dudas, la causa de que se afirme en el presente trabajo que algunos de los rasgos lexicales y fonéticos del habla del Caribe y costa Atlántica colombiana, también identifican al habla de los habitantes del Pacífico. Esta afirmación fácilmente se puede corroborar al citar el siguiente testimonio de Robert West (1957: 97):

The Spanish colonies in the Caribbean and northen South America were among the principal center of Negro slavery in the New World. Since Colombia (or New Granada as it was called in colonial days) was one of the major gold-mining areas of the colonies, a large numbers of Negroes slaves were introduced, beginning in the last quarter of the sixteenth century and continuing until the end of the colonial period. The descendants of this slaves today form the bulk of the population of the Pacific lowlands from the Gulf of San Miguel in Panama to Esmeraldas in Ecuador.

Aquí cabe citar también el siguiente extracto del colombiano Nicolás del Castillo (1982: 117):

> Aparte de esta influencia de carácter andaluza y africana, los grupos indígenas han incidido en la conformación del dialecto costeño Pacífico.

La mayoría de los esclavos que entraban por Cartagena (sobre todo en 1711 y 1712) eran luego conducidos después al Chocó, el nuevo emporio minero de la Nueva Granada.

De la lectura de estos dos textos se desprende que antes de la llegada de los esclavos africanos o sus descendientes criollos a la costa del Pacífico, ellos permanecieron durante algún tiempo en Cartagena, y en islas del Caribe, tales como República Dominicana, Jamaica, Aruba, Curazao, Puerto Rico y Cuba, en donde recibieron la influencia del español de Andalucía y del español atlántico, de ahí que nuevamente se demuestre la similitud de algunos rasgos del habla del Pacífico con las otras hablas de tipo afroamericanas del Caribe hasta ahora documentadas, como por ejemplo con el criollo de San Basilio de Palenque (Cfr. Carlos Patiño, 1989), para solo citar una de ellas.

Refiriéndonos a algunas características significativas del dialecto costeño del Pacífico, originalmente registradas en poblaciones del Chocó de Montes (1974) y luego confirmadas por Caicedo (1992 y 1993), a nivel fonético, se destacan: la aspiración de la –s en ambiente intervocálico (la jeñora, laj ocho), fenómeno que también ocurre cuando la misma –s se encuentra en posición preconsonántica (el mijmo día, en laj calles) e inclusiva su pérdida total (fóforo, entonce), la elisión de la –r en final de verbos en infinitivo (veni, baña, pode), la pronunciación de la –f como un sonido labializado (ahwera, huimos) o fricativo (pro0esor, 0ácil),

la velarización de –n al final de la sílaba (pienso, cuento), la pérdida o elisión de la –d en medio de vocales en especial cuando se trata de sustantivos, adjetivos y de participios pasados de verbos regulares y al final de palabra (cocinao, cansao, mejorao, cuida, calida), la pérdida o elisión de los sonidos /k/ y /p/ de los grupos consonánticos ortográficamente escritos –cc, -ct y –pt del grupo (aciones, perfeto, aceto). Además, se encuentran algunos fenómenos muy comunes en zonas ribereñas del litoral como la pronunciación del grupo –dr por –gr (piegra, compagre, lagrillo), caso de aféresis (está =tá, estaba =taba), vocalizaciones (nalga =naiga, balsudo =baisudo), metátesis, (nadie =nadie =naire, ciudad =siura), y epéntesis (vacío =vacido =vaciro, vi =vide =vire).

En cuanto a los aspectos de orden morfosintácticos, hay que mencionar, entre otros el uso muy generalizado del pronombre vos (¿y vos cómo es que te llamás?), lo mismo que la desaparición del morfema de plural –s del núcleo de la construcción nominal (cuatro perro, cinco niño).

Los afronegrismos o rasgos lingüísticos atribuidos a la influencia de lenguas africanas negras, según Montes (1983: 175): "en general son pocos... y limitados a zonas marginales del litoral Pacífico". Es así que en la fonética, Montes documenta la alternación que ocurre en la pronunciación de –d y –r (modo =moro, cansado =cansaro; se murío = se mudió, camarón =camadón). De igual forma Germán de Granda (1988) documenta el fenómeno que consiste en reemplazar algunas veces el sonido /k/ por una oclusión o cierre glotal en palabras como casa, coco, cura, fenómeno que aún es usual en algunas poblaciones según los hallazgos recientes de Esperanza Puertas (1993), Mercedes Prado (1993) y Evangelina Murillo (1995).

En el aspecto morfosintáctico parece que también es posible la presencia de fenómenos de origen africanos, pero también muy restringidos a poblaciones y a hablantes rurales, así que los estudios en la zona registran la repetición del morfema –no en posición final de frase (usted no lo dijo no). Sin embargo, el origen africano de este fenómeno se ha puesto en dudas ya que igualmente ocurre en el idioma portugués.



En el léxico es muy común en el Pacífico el uso de palabras como banano, chula, ciririí, cagüinga, marimba, candonga, guango, etc., al parecer de origen africano. No se puede descartar de esta discusión de afrogenerismos las comprobaciones de los investigadores West, De Granda y Del Castillo, citados arriba, en que confirman la procedencia africana de apellidos muy comunes entre la población costeña como son Arará, Ayobí, Mina, Popó, Luango, Carabalí, Viáfara, Congo o Cangá, Matamba, etc., para solo mencionar unos pocos dentro de la larga lista existente y actualizada recientemente por Caicedo (1993: 33).

Aparte de esta influencia de carácter andaluza y africana, es evidente que otro fenómeno sociolingüístico como fue la presencia del elemento aborigen, cunas y chocóes (que según los historiadores estaban emparentados con los caribes) o grupos indígenas que habitaban la zona Pacífica, ha incidido en la conformación del dialecto costeño Pacífico. Esta influencia indígena es mucho más identificable en el vocabulario (flora, fauna, onomástica) en el que se pueden citar: borojó, chontaduro, guasá, cununo, potro, Quibdó, Tadó, Juradó, Emberá, etc.).

Es muy probable que la cadencia o entonación que le imprime el hablante costeño a su forma de expresión conlleve muchos de los rasgos de pronunciación del ancestro indígena que se lleva por dentro. Sin embargo, hasta ahora no se han llevado a cabo estudios sobre características fonéticas que muestren la influencia indígena en el dialecto Pacífico como tampoco en el español general de Colombia. Tampoco se

conocen estudios sobre gramática en esta dirección.

Finalmente, una serie de expresiones extranjeras, tomadas o prestadas del idioma inglés en mayor proporción hacen parta del hablar cotidiano de los costeños del Pacífico. Entre estos extranjerismos o anglicismos, tomados con su sentido y forma pero adaptados a la estructura fonomorfológica del español se pueden citar: lonchera, casete, betamax, jobi, lukiar (to look), moni, broder, aguaitar (to await), guachar (to watch), joso (host), bisnes, brok, man, etc. (Caicedo, 1993: 97).

UNA VISIÓN PSICOSOCIAL DEL HABLANTE COSTEÑO

La sociedad colombiana ha tenido la tendencia a señalar al sujeto costeño como perezoso ante el trabajo, como falto de constancia en sus empeños, como hombre resignado al infortunio de la pobreza, sin aspiraciones de acumulación económica, como hombre parrandero, bebedor y bullicioso. Con una mirada estandarizadora se ha formado un estereotipo, negativo, en todo caso del costeño del Pacífico, pues el filtro ideológico no tiene instrumentos para modos de ser diferentes, producto posiblemente, de otra historia y de otro entorno fisiográfico. Además, por lo general, la sociedad colombiana ha retomado el proceso histórico del negro del Pacífico justo desde el momento de su esclavización exógena, y ha hecho invisible la cultura africana que le dio origen, construyendo imágenes diacrónicas que solo retoman parte de una larga historia. Esta situación no le ha permitido a la sociedad colombiana entender, a pesar de idea posmodernista que justamente induce al reconocimiento de la diversidad, las asombrosas narraciones sociales y literarias detrás de los apellidos Arará, Asprilla, Biojó, Balanta, Cetré, Carabalí, Dajome, Ocoró, Venté, Yori, etc., presentes en el litoral Pacífico e irradiadas desde allí al territorio nacional.

En contraposición a estos conceptos es válido decir que el costeño es contemplativo, más no perezoso; y es que en el litoral Pacífico es imposible no serlo ante un atardecer frente al mar o a la orilla de los ríos, solaz fermentado en cierto modo por el hecho de poder pescar el fruto de sus aguas o cazar en el monte el sustento de proteína animal o recoger la cosecha o sembrar en sus tierras aledañas a sus casas el complemento de su alimentación diaria. En las jornadas de trabajo entona, con voz muy alta, canciones típicas o décimas para romper el silencio y tener el contacto auditivo con otros coterráneos, que en las mismas circunstancias, contestan con el mismo tipo de registro discursivo cerrando un círculo de interacción verbal en el cual el uno no solo instaura al otro, sino que lo ubica en el espacio, espacio que si está envuelto en mantos de lluvia o neblina los obliga a acercarse y compartir el 'biche' que le da el calor a sus entrañas y más color a sus mejillas. En estos contextos se puede gritar de rancho a rancho, interactuar de potro a potro, sin mucha norma que cumplir, lo que también ayuda para que el costeño sea extrovertido en su trato y en su habla.

Sus casas a su vez son construidas con los materiales que le da el entorno con lo que cubre las necesidades básicas de la familia y da origen a lo que la sociedad colombiana llama economías de subsistencia. Este hecho, le permite al costeño rural disponer de su tiempo como lo considere conveniente, sin presiones externas como las que exigen los horarios industriales de otras zonas con otro tipo de economías. El ser contemplativo es un rasgo que se conserva aún en el costeño urbano, que en muchos casos sigue teniendo el mar o el río como fuente de sustento en los muelles, terminales marítimos y centros turísticos de estas localidades portuarias.

Y es que el costeño no puede ser diferente de ser libre, alegre, fiestero, bullicioso (y hasta mujeriego, en el caso de los hombres), pues es el producto de una socialización lúdica temprana en el seno de una familia extendida (no solo numerosa) y continúa cuando aprende a caminar y a nadar casi simultáneamente, acción esta que ejecuta inspirado por la segura cercanía de un muy alegre corrillo de 10 o 20 niños (cuyas edades solo son compatibles como puntos de una pendiente que dibuja la abertura de un ángulo de 75 grados), que se lanzan a medio mar desde una casa palafítica o que voltean potrillos en medio río. Esta tempranera experiencia con su ambiente le permite también cantar, tocar instrumentos, subir árboles, cazar, pescar, mazamorrear y aprender a solidarizarse en la ocasión en que el infortunio pone la mano encima de algún compañero y es lastimado lejos de su casa. Porque el costeño del Pacífico es solidario en las buenas y en las malas con sus compañeros, e incluso con la 'gente del interior' o con el 'paisa' como él prefiere comúnmente denominarlo, a quien puede darle hospitalidad, su cama y él acostarse en un petate para que le visitante se sienta cómodo en su casa.

> Muchos costeños del Pacífico, especialmente los de Buenaventura y Quibdó se ufanan de tener un dialecto propio del que sienten el mayor orgullo.

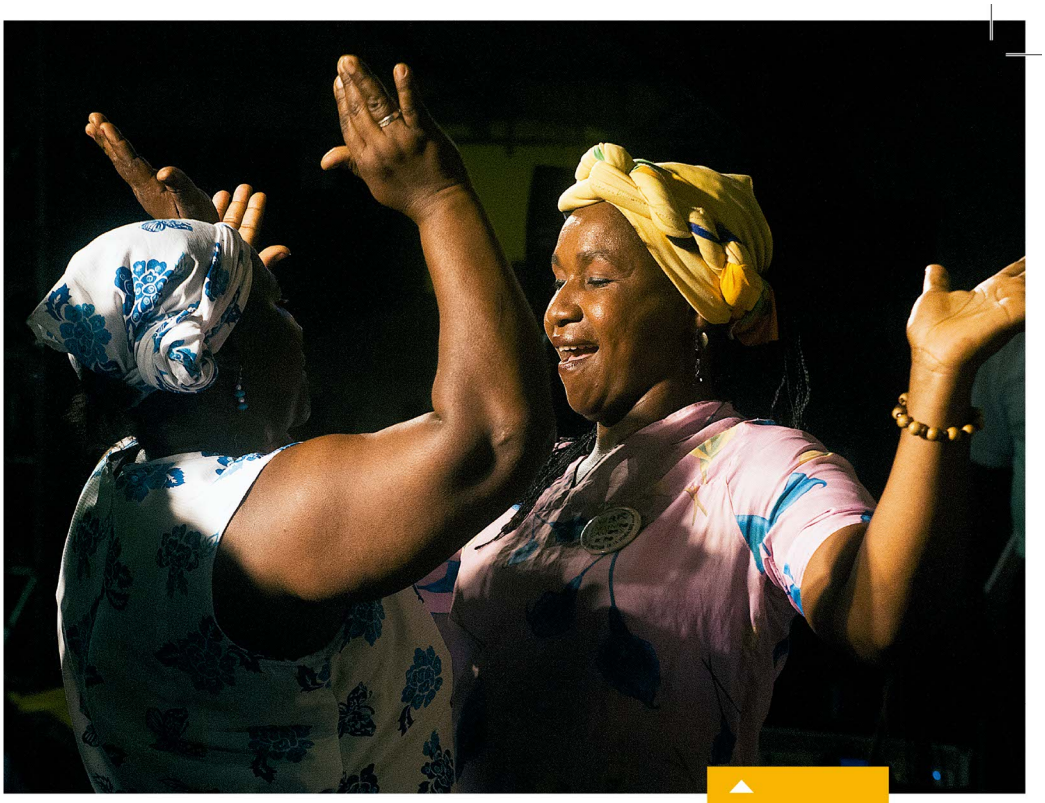
Por todas estas cualidades particulares que lo destacan en relación con los demás, el costeño del Pacífico tiene una alta valoración de su identidad, y se está reconociendo como un sujeto que ha recorrido caminos diferentes y caminos compartidos con la sociedad colombiana.

Los caminos diferentes están demarcados en unas visiones del mundo con sus modalidades y características propias que le permiten aferrarse a sus creencias y enfermar a otros con solo una mirada o sea la famosa 'enfermedad del ojo', de conocimiento muy popular en litoral Pacífico o afirmar que los árboles tienen 'elementales' (espíritus de los árboles) que pueden ser manipulados, para bien o para mal, por hombres

especiales (brujos). Visiones del mundo que hacen posible interactuar en la vida cotidiana con personajes míticos de la región; el costeño, por ejemplo, ve, pelea, toca, habla con la tunda, con el diablo, con el duende, con El Riviel y hasta pone a dialogar a los animales, todo esto involucrado en una amplia gama de ficción. Muchos rasgos de la construcción discursiva que hacen de la tunda y de su funcionalidad social, pueden interpretarse como pautas para decir que el costeño del Pacifico no tiene la estructuración, tomada ésta como una separación de las cosas en categorías inmezclables, como uno de sus componentes primarios, sino más bien, instaura la desestructuración y la posibilidad de unir contrarios en su devenir cotidiano. En sus estudios sobre los relatos de tradición oral en Tumaco y su zona rural, Puertas (1995) pudo constatar que conjuntamente con la regulación del comportamiento social, circula y se reproduce la desestructuración de la tunda a través del relato mítico por un medio aún vigente en esta zona como trasmisor de conocimiento como es la tradición oral. Una muestra de dicha desestructuración es la creencia generalizada de ciertas personas que "la tunda da de comer a los entundaos camaroncitos que cocina en su culo" (Ibídem: 87-89, 128-135).

Los caminos compartidos, en el sentido de poseer múltiples elementos de la cultura que son comunes a la mayoría de los colombianos, además de la lengua materna (al fin y al cabo el dialecto costeño del Pacífico es una variedad del español y no de otra lengua), también están representados en la tremenda religiosidad de la gente del litoral quienes ya sensibilizados por sus cosmogonías primarias aceptaron el mundo religioso de sus captores y muy alegremente celebran, aún en la actualidad, a su manera los chigualos, los alabaos, las grandes fiestas religiosas como la de San Pacho en Quibdo, en donde lo sacro está tan presente como lo profano y la de la Virgen Inmaculada en Guapi con su prodigalidad en velas, balsadas, arrullos y currulaos.

En resumen, puede afirmarse que el costeño del Pacífico, además de un ser contemplativo, alegre, parrandero, bullicioso, libre, solidario, buen anfitrión, trascendente, religioso, poco amigo de los encuadramientos totales y extrovertido, está recuperando su historia y haciendo visible su idiosincrasia a través de eventos típicos de su cultura, con lo cual la valoración positiva intrínseca, endógena, se quiere hacer trascender a la comunidad nacional.



En algunas ocasiones las voces propias del litoral del Pacífico son acompañadas por gestos y onomatopeyas.

EL HABLANTE COSTEÑO Y SU COMUNICACIÓN COTIDIANA

Una forma, quizás la más adecuada, de acercarse a atender la naturaleza lingüística del habla costeña es considerar al individuo desde una doble perspectiva: (1) como un ser que sabe la lengua española y (2) como un ser que sabe comunicarse en esa lengua en los contextos de interacción. En la primera perspectiva es donde él muestra su aproximación a las reglas sintácticas, semánticas y fonológicas que regulan el sistema lingüístico de la lengua general del país para así producir un acto de comunicación. En la segunda, entra en relación con su comunidad costeña, es la que le hace posible regular este acto de comunicación a la realidad particular de uso que tiene la lengua y en donde su característica primordial es necesariamente su variabilidad. Esta variabilidad que no es otra cosa que el dialecto costeño, es el instrumento que lo identifica y le permite expresar sus ideas, emociones, júbilo, alegría, simpatía, antipatía, preocupaciones, humor, ira, ofensa, burla y ante todo su actitud comunicativa de la realidad psicosocial que lo rodea. El dialecto a la vez le brinda la posibilidad de elaborar nuevas palabras y expresiones con un sabor de entonación y pronunciación muy exclusiva y diferente de las hablas andinas del país.

Entonces, desde esta perspectiva comunicativa o de uso se presentan a continuación algunas características notorias de motivación y creación lingüística que se observan en la comunicación cotidiana del Pacífico como son:

- La valoración positiva de su forma de hablar.
- La utilización de sobrenombres, apodos e hipocorísticos.
- La presencia de dichos y refranes.
- El uso de palabras tabúes y sinonimias.
- La forma que toman los insultos y amenazas.
- La creación constante de nuevas palabras y expresiones.

Muchos costeños del Pacífico, especialmente los de Buenaventura y Quibdó se ufanan de tener un dialecto propio del que sienten el mayor de los orgullos. Poco les importa que fuera de su terruño se remede, burle y hasta estigmatice porque según ciertos hablantes del interior del país no se les entiende por el 'deje' o cadencia que le imprimen a su pronunciación y

entonación, por la denominación que hacen de algunos objetos y particularmente por que suena feo ya que el costeño habla muy rápido y en voz alta como si estuvieran peleando.

Muy por el contrario, los costeños urbanos del Pacífico en general muestran una actitud positiva que se ve reflejada cuando afirma: "que le gusta su forma de hablar, que es 'chévere' en la mayoría de las personas ya que está en relación con su medio y costumbres auténticas, que le sirve para expresar todo lo que desea y además que le da su sello de identidad". Esta actitud, es sin dudas, la que también lleva a algunos a alegar que: "se debe preservar así como está antes de cambiarlo o imitar otras personas, y a otros reclamar que se debe fomentar su uso en los jóvenes con algunas correcciones en la gramática y en la pronunciación, ante todo que la gente no debe avergonzarse y sentirse acomplejada". (Caicedo, 1993: 99).

Sin embargo, estos costeños de localidades urbanas, al igual que sucede con los del resto del país, sienten que los habitantes ribereños y campesinos del litoral, a los que denominan 'chimpas', poseen formas muy rudimentarias de expresión en cuanto a pronunciación y al léxico que emplean. Entre estas formas tenemos: 'ñanguita', 'truje', 'chai', 'chooh', 'ñapa', 'pite', 'mampora', 'guango', y las mencionadas arriba de este trabajo, que ya no se escuchan en la comunicación de los hablantes urbanos.

Los sobrenombres o apodos que por lo general se les asignan a las personas, originados o motivados de algún defecto corporal, actividad o de alguna otra circunstancia, son de uso muy común en la costa Pacífica y con el correr del tiempo llegan a ser el sello de uso muy común en la costa Pacífica y con el correr del tiempo llegan a ser el sello de identificación de esas personas que lo aceptan como suyo. Según lo manifiesta Julio Escamilla (1993), muy usualmente, los sobrenombres o apodos se convierten en la forma de tratamiento familiar entre conocidos por lo que no connotan la intención de ridiculizar, burlarse, ofender o herir al interlocutor al que hacen referencia. Miremos los que obedecen motivaciones no establecidas: 'machuquillo', 'la cuchicuchi', 'candelillo', 'chigua', 'raca', 'pitijaya', 'pisa calzón', 'caga parao', 'piri', 'colgate'. Los que obedecen a razones de procedencia: 'chino', 'chocó', 'paisa', 'chombo', 'tumaco'. Otros son motivados a partir de características físicas: 'mono mincho', 'negro concho', 'cantiao', 'cabezón', 'pichita', 'pichota', 'tripa gorda', 'trompechucha', 'cama floja', 'la niño dios', 'bola negra', 'chunco Emilio', 'pitillo', 'garsa', 'la tetona', 'la sin piangua'. Otros surgen a partir de las actividades de las personas: 'María golpiona', 'la tumba catre', 'mentira fresca', 'boque perro', 'pacho cocada, 'siete leguas', 'lavagallo', 'la contra punto', 'panadero', 'pandebono', 'la lisa', 'la muerte', 'mono cocha'.

En esta misma dirección se encuentran en el habla costeña palabras de cariño, familiares y eufemísticas usadas por lo regular en forma abreviada que modifican los nombres propios o de pila de las personas, es decir lo que se conoce en lingüística como hipocorísticos. Entre los más comunes mencionamos los siguientes: 'catú', 'catucha', 'lalo, 'lola', 'mema', 'memo', 'nacho', 'mincho', 'goyo', 'concha', 'icha', 'ocha', 'licha', 'antuco', 'lucho', 'lucha', 'quique', 'pacho', 'chava', 'chano', 'juancho', 'manolo'. Se debe poner de presente, sin embargo, que los hipocorísticos de este tipo van y vienen a lo largo y ancho del territorio nacional, por lo que sería atrevido reclamarlos como originarios del Pacífico. En el trabajo de Escamilla (Ibídem: 58), se puede notar la coincidencia de los hipocorísticos empleados en las dos costas colombianas.

Ahora bien, la conversación cotidiana costeña es rica en dichos y refranes que hacen muy ameno el intercambio entre las personas. Según las definiciones de diccionarios de la lengua española, el dicho es una expresión por lo regular alegre, ingeniosa, aguda y oportuna que encierra una máxima, una observación y un consejo de sabiduría popular. Es por esto que la persona que lo emplea con regularidad en su conservación se le denomina 'dicharachero'; ejemplos de dichos tenemos: 'a la hora del té', 'donde pone el ojo pone la bala', 'pa´ tras ni bailando bolero', 'va pa´tras como el cangrejo', 'chontaduro maduro hijo seguro', 'Nicolás ya comiste y ya te vas', 'indio comido indio ido', 'al pan pan y al vino vino', 'le llegó su agosto', 'en boca cerrada no entra mosco', 'te acabaste cabo e´ vela', etcétera.

El refrán, por otra parte, es una sentencia expresada usualmente en forma de verso, a cierto ritmo, que contiene una verdad aparentemente válida en la ocasión en que se utiliza. Ilustraciones de refranes muy comunes en el Pacífico son: 'camarón que se duerme se lo lleva la corriente', 'cuando el río suena piedras trae', 'un burro hablando de orejas', 'de pena se murió un burro en Cartagena', 'el que anda entre la miel algo se le pega', 'el que mucho abarca poco aprieta', 'el tiempo perdido los santos lo lloran', 'el mico sabe a qué palo trepa', 'el muerto al hoyo y el vivo al baile', etc.

En lo que respecta al sexo, en la conversación cotidiana existen situaciones tabúes muy frecuentes en las que el costeño Pacífico no apela al uso del eufemismo correspondiente como sucede en otras regiones, muy por el contrario ha creado sus propias sinonimias que algunos consideran vulgares y obscenas para la ocasión. No sorprende el hecho que para designar el miembro viril masculino se utilicen palabras como: 'guasamayé o guasamayeta', 'canorte', 'tuco', 'picha', 'pinga'; mientras 'chocha', 'chucha', 'chocho', 'panocha', 'pan', son metonimias para referirse al órgano sexual femenino. Las expresiones creadas para significar 'hacer el amor' se presentan como: 'comer', 'chingar', 'tirar', 'pichar', 'hacer grosería', 'hacer corrompisiña', e inclusive 'foquiar' (del inglés 'to fuck').

En lo que concierne al comportamiento comunicativo popular para infundir miedo o temor o insultar al interlocutor, el costeño suele utilizar expresiones muy autóctonas algunas veces acompañadas de una palabra vulgar. Así que se tienen ejemplos como: 'aguardate y verás pedazo e´ marica', 'te voy a tapiar la cara pendejo', 'seguime jodiendo y te vas a ganar un diablazo', 'te vas a llevar una buena quiñada hijueperra', 'te voy a mandar a chigualiar', 'las güevas jediondo', 'miren esta cachaloa', 'so cachureca'.

Es natural la habilidad y facilidad de los habitantes de una lengua o dialecto de crear constantemente nuevas

locuciones que usan en el marco situacional en donde se produce la comunicación lo que viene a enriquecer su conocimiento lingüístico. Así que es muy diciente la creatividad del costeño para dar rienda suelta a la producción de su discurso en el que entra en juego la denominación que le asigna a los objetos y eventos de común ocurrencia cotidiana en los pueblos del litoral. Tal como lo reitera Montes (1983: 26): "la creación léxica surge de la necesidad que siente el hablante de usar términos motivados, evocadores e imaginativos". Entonces, para expresar su realidad sociocultural en lo referente a costumbres, tradiciones y creencias emplea términos como: 'currulao', 'alabao', 'arrullo', 'chigualo', 'chirimía', 'marimba', 'guasá', 'cununo', 'tunda', 'riviel', 'duende', 'viuda', etc. Igualmente importante es la creación de términos para denominar sus comidas y alimentos en general: 'encocao', 'pusandao', 'tapao', 'atollao', 'casabe', 'chaupisa', 'concolón', 'cocada', 'chancaca', 'chontaduro', 'borojó', 'viche', 'munchillá', 'guarapo', etc. Otro fenómeno de creación léxica se presenta con los objetos de uso doméstico y actividad comercial, entre los que se cuentan: 'susunga', 'cagüinga', 'mate', 'batea', 'paruma', 'cachimba', 'potro', 'chumbe', 'chonta', 'guarengue', 'mangle', 'cúangare', 'chachajo', 'puja', 'quiebra', 'mazamorreo', 'resaca', etc. Además de los creados para designar enfermedades de la región y estados anímicos de las personas, tales como: 'tabardillo', 'maldiojo', 'disipela', 'ojíao', 'entundao', 'tapíao', 'chunche'. Para conocer el significado de algunas de estas palabras, se puede consultar a Nina de Friedmann (1989: 185-192) y a Puertas y Revelo.

Los datos de este estudio fueron registrados observando el discurso verbal cotidiano entre nativos de poblaciones del Pacífico, especialmente los de Buenaventura y otros residentes en la ciudad de Cali. Estos datos se pueden clasificar como pertenecientes a un estilo informal de interacción entre personas adultas.

Por último, vale la pena anotar el incremento en la creación de innumerables expresiones lexicales y discursivas, motivadas o no, originadas en los grupos de adolescentes y jóvenes para denominar nuevas realidades producto del modernismo de los centros urbanos del litoral cuyo impacto se refleja en los aspectos de la lengua, así como también en gestos y ademanes que contribuyen a facilitar la relación comunicativa entre los hablantes. Pero no es la intención del presente trabajo dar cuenta de estos fenómenos por ahora.

CONCLUSIONES

Se puede notar que muchos de los vocablos y expresiones del habla costeña del Pacífico puestas aquí en consideración son también producidas y escuchadas en otras regiones del país, principalmente en la Costa Atlántica colombiana, tal es el caso de los hopocorísticos, los apodos motivados por defectos físicos o por clara referencia metafórica y algunos dichos y refranes. Hay otras, sin embargo, como es el caso de algunos apodos: 'chigua', 'raca', 'piri', 'machuquillo', etc., (aparentemente inmotivados para algunos observadores externos) y vocablos como 'truje', 'guango', 'cagüinga' que no se escuchan en otras regiones. Estas similitudes y diferencias constituyen el eje de las variedades dialectales, pues permiten establecer las peculiaridades como aspecto fundamental para su análisis en cuanto a forma y contenido, origen y su relación con el grupo humano que se identifica con alguna de las variedades. En todos los niveles gramaticales y funciones comunicativas de la lengua encontramos estos fenómenos cuando de variedades dialectales se trata.

Finalmente, podemos decir que los datos de motivación y creación lingüística presentados son el fruto de las subjetividades de los hablantes costeños (enunciadores y enunciatarios, con sus intenciones, expectativas y características sociales), de sus 'qué' y de sus 'dónde', y responden por lo tanto a los impactos socioculturales de la costa del Pacífico.

BIBLIOGRAFÍA

- **CAICEDO, M.** ***Dialecto y sociedad en Buenaventura.*** En revista Lenguaje No. 19-20. Cali, Universidad del Valle, 1992, p. 55-67.
- **Diferenciación dialectal en el español hablado en Buenaventura**. Cali, Gobernación del Valle del Cauca, 1993.
- **DEL CASTILLO, N.** ***Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos***. Bogotá, ICC, 1982.
- **DE GRANDA, G.** ***Estudio sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra***. Bogotá, ICC, 1977.
- ***Los esclavos del Chocó***. En Revista Thesaurus No. XLIII. Bogotá, ICC, 1988, p. 65-89.
- **ESCAMILLA, J.** ***Acerca de los orígenes y características del habla costeña***. En Revista Lingüística y literatura Año 14, No. 24. Medellín, Universidad de Antioquia, 1993, p. 50-61
- **FLÓREZ, L.** ***Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia***. Bogotá, ICC, 1983.
- **FRIEDEMANN, N.** ***Criele, criele son del Pacífico negro***. Bogotá, Planeta, 1989.
- **MONTES, J.** ***El habla del Chocó: notas breves***. En Revista Thesaurus No. III. Bogotá, ICC, 1974, p. 411-427.
- ***Motivación y creación léxica del español de Colombia***. Bogotá, ICC. 1983.
- ***Dialectología general e hispanoamericana***. Bogotá, ICC. 1987.
- **MURILLO, E.** ***Estudio sociolingüístico de una población negra: el caso de Quibdó***. Tesis de Maestría en Lingüística y español. Cali, Universidad del Valle, 1994.
- **PATIÑO, C.** ***Una mirada al criollo palenquero***. En estudio sobre el español de América lingüística afroamericana. Bogotá, ICC, 1989, p. 329-353.
- **PRADO, M.** ***El habla de los ríos en el Pacífico sur de Colombia***. En revista Colombia país plurilingüe No. 2. Cali, Universidad del Valle, 1993, p.
- **PUERTAS, E.** ***El español hablado en la zona rural de Tumaco***. En revista Colombia país plurilingüe No. 2. Cali, Universidad del Valle, 1993, p.
- ***Análisis discursivo de la tunda, relato de tradición oral de la costa Pacífica colombiana.*** Tesis de Maestría en Lingüística y español. Cali, Universidad del Valle, 1995
- **PUERTAS, E. y B. REVELO.** ***Vocablos del Pacífico***. Mimeo. En preparación.
- **West, R.** ***The Pacific lowlands of Colombia***. Baton Rouge, Lousiana State University studies, 1957.



La sonoridad popular en los templos

LA MÚSICA COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA EN EL SERVICIO CRISTIANO PROTESTANTE



Steven Sánchez

Las iglesias cristianas principalmente, tienen en la música un vehículo de comunicación muy poderoso. En la iglesia católica, después del Concilio Vaticano II, se permitió la llegada de las músicas populares a los púlpitos.

Por *Edgard Fabián Bolaños Izquierdo**

RESUMEN

El presente es un artículo derivado del trabajo de investigación realizado para acceder al título profesional como Maestro en música con profundización en musicología, y fue presentado como ponencia en el XII Congreso Colombiano de Antropología en 2007; del mismo modo, recoge la experiencia del autor como integrante de una comunidad cristiana e intérprete musical en la misma, desde el año 1995 hasta 2005. De este modo, se presenta una primera sección que aborda el asunto de la música dentro de la estructura del servicio protestante; en segunda instancia se aborda una categorización de la grey para efectos del análisis de la información; finalmente se exponen algunas conclusiones breves, dejando abierto el espacio para nuevas indagaciones en torno al tema de estudio.

Palabras Clave:

Música cristiana, adoctrinamiento musical, música y religión, música cristiana en Cali

ABSTRACT

The present is an article derived from the research work carried out to access the professional title as Master in music with a deepening in musicology, and was presented as a presentation at the XII Colombian Congress of Anthropology in 2007; in the same way, it gathers the experience of the author as a member of the Christian community and musical interpreter in the same, from 1995 to 2005. Thus, a first section is presented that addresses the subject of music within the structure of Protestant service; in the second instance, a categorization of the flock is addressed for purposes of information analysis; finally, some brief conclusions are presented, leaving the space open for further inquiries around the subject of study.

Key Words

Christian music, musical indoctrination, music and religion, Christian music in Cali



OBERTURA
(Algunas consideraciones previas y metodológicas)

La música ha jugado un papel muy significativo en las diferentes formas y manifestaciones de comunicación espiritual, siendo una parte relevante del oficio católico. De igual manera, el culto o servicio cristiano protestante encuentra en la sección musical un apoyo muy fuerte en el proceso de solidificación y adoctrinamiento de las ovejas o feligreses; sin embargo, más allá de lo metafísico (por llamarlo de alguna manera), ¿la música cumple un papel funcional adicional?, ¿qué efecto genera dentro del público que escucha?, son algunas de las inquietudes que surgen al estudiar el fenómeno cristiano-musical, y que se tratan a continuación.

Por otra parte, el desarrollo investigativo surge a través de la aplicación de las herramientas aprendidas durante los cursos de metodología de la investigación y proyecto de investigación, propios del proceso de formación en el programa académico de Música en la Universidad del Valle; así pues, se hace uso de técnicas de observación partícipe, triangulación, entrevistas y análisis etnomusicológico de la información obtenida.

Ahora bien para un mejor desarrollo del presente artículo se precisan a continuación algunas definiciones aplicadas, para efectos de categorización, durante el tiempo de desarrollo de la investigación:

- Alabanza como sección cúltica: refiérase a la parte musical del servicio.
- Alabanza como categoría musical: refiérase a las canciones de ritmo rápido, ágil y danzable.
- Adoración como categoría musical: refiérase a las canciones de ritmo lento, no danzables.
- Director o ministro de alabanza: persona encargada de guiar a los fieles durante el periodo musical.

Finalmente, para la realización del estudio, se ha dividido la población de fieles en tres grupos de edad sobre los cuales se trabajarán los temas a exponer: adolecentes, jóvenes y adultos. Para este caso específico nos centraremos en los jóvenes y adultos.

LA MÚSICA DEL SERVICIO CRISTIANO PROTESTANTE

En términos generales, se puede establecer que el desarrollo en las condiciones de calidad técnica interpretativa y tecnológica musical de las iglesias cristiano-evangélicas de la ciudad de Santiago de Cali se ve incrementado de manera notable durante la década de los 90, conjunto al boom o popularización de las mismas; así pues, a mediados de este periodo la visión y proyección hacia nuevos públicos –entre ellos los jóvenes– propició la incorporación acelerada de tendencias musicales propias de la vida secular, proceso descrito en el trabajo de Lynch (2006). Esta incorporación también produce la llegada de un público que se relaciona con dicha estética musical, y la estética, según De Nora (2004, citada por Lynch 2006:5), es uno de los elementos de identificación de un público específico con un entorno determinado; de esta manera, al aparecer en la escena cristiano musical ritmos tropicales como el merengue, la salsa, baladas, entre otros, la aceptación e interés de aquel auditorio se ve incrementado, derivando en una focalización de públicos y estrategias para, como plantea el texto bíblico, "llevar el evangelio y hacer discípulos".

LA MÚSICA EN EL PROCESO DE ADOCTRINAMIENTO

"...La música es una herramienta cultural muy importante, por medio de la cual las personas manejan su identidad, su entorno y sus estados emocionales..." (De Nora (2000, citada en Lynch (2006)).

Durante la realización del trabajo de campo resultó interesante el observar las diferentes reacciones y manifestaciones que emanaban de los sujetos al escuchar y entonar los cánticos eclesiales; luego, ya sean cantos tradicionales en los servicios generales, o tonadas más juveniles para reuniones de jóvenes, los estados de ánimo y las emociones se convierten en una sustancia lista a reaccionar, que encuentra en la música un catalizador ideal.

Desde la perspectiva planteada, los cambios presentados por los miembros de una comunidad o masa podrían abordarse desde lo planteado por Le Bon (citado en Freud 1974: 12)

"...cualesquiera que sean los individuos que la componen y por diversos o semejantes que pueda ser su género, el solo hecho de hallarse transformada en una multitud les dota de una especie de alma colectiva. Esta alma colectiva les hacer sentir, pensar y obrar de una manera por completo distinta de como sentiría, pensaría y obraría cada uno de ellos aisladamente".

De este modo, se logra observar un cambio en la reacción de la mayor parte de sujetos que llegan por primera vez a un centro cristiano evangélico evidenciada en cierto recelo hacia este nuevo grupo social, de modo tal que resulta común encontrar frases como "yo creo en Dios a mi manera", entre otras; no obstante, pasado un tiempo y un proceso de adoctrinamiento, dicha posición muta hacia la aceptación de la creencia colectiva en el mismo Dios, generando un carácter medio cómo lo plantea Freud (1974:13.). En este sentido, Herskovits (1952) plantea que son los componentes sociales y culturales los que mayor indicador de cambio presentan, afectando aspectos como los simbolismos, tabúes, tradiciones, grupos poblacionales y afines, entre otros; en tanto, las personas sufren un proceso de endoculturación, de aprendizaje, aceptando las formas de conducta que acepta su grupo. Adicionalmente, aspectos como el comportamiento emocional afectivo es en gran parte aprendido de nuevo como lo describe Leonard B. Meyer (2001).

MÚSICA E IDENTIDAD: DE LAS EMOCIONES A LA ESTÉTICA

Es en este campo en donde la música toma uno de sus roles más significativos, sirviendo como un elemento de apoyo para las corrientes espirituales e ideológicas alternativas; en esta línea, el trabajo de Lynch (2006) presenta un estudio sobre los efectos de la llegada de la música popular a las corrientes espirituales alternativas y como el aumento del número de integrantes de dichas vertientes contrasta con la disminución de fieles en la institución religiosa tradicional. Así pues, de forma similar al discurso espiritual musical producido en el Rave y descrito por St. John (2004, citado por Lynch 2006. *Óp. cit*), la música en el servicio cristiano cumple un papel



Steven Sánchez

Uno de los intérpretes cristianos con más admiradores en el mundo es el norteamericano Marcos Witt. Sus conciertos atraen a miles de seguidores.

de adoctrinamiento por medio de la identificación; ahora bien, ¿con que se identifica el sujeto?, ¿hacia dónde se dirige el discurso musical cristiano?, es el tema que continuación se tratará, desde la óptica de la relación de afinidad encontrada entre edad, género y discurso musical.

EL SUJETO ADULTO, LAS EMOCIONES INTERNAS Y EL DISCURSO MUSICAL EN EL CÁNTICO CRISTIANO

En esta primera categoría se aborda una asociación de análisis desde el discurso o texto de la obra musical, citando algunas canciones de frecuente interpretación durante los servicios en las diferentes congregaciones cristianas visitadas; así pues en primer lugar se presentan los textos de ejemplo y acto seguido la forma en que estos se aplican al proceso de adoctrinamiento.

Ya antes se mencionó lo que plantea De Nora (2000 *Óp. cit*) sobre el manejo que hacen los sujetos de su identidad, sus emociones y su entorno por medio de la música; en este sentido, aplicado dicho concepto al servicio cristiano protestante se encontraron, entre otras, las siguientes fases o estados de identificación personal explícitos en los cantos:

- **El pasado y la condición que implica (en el contexto doctrinal espiritual).**

La mayor parte de estos cantos se efectúan a tempo lento, cantábile y de fácil entendimiento para el sujeto que escucha.

Ejemplo 01.
Obra: Renuévame
Autor: Marcos Witt. Canción Producciones. 1998

Renuévame señor Jesús
Ya no quiero ser igual
Renuévame señor Jesús
Pon en mí tu corazón / /[1]

Porque todo lo que hay dentro de mí
Necesita ser cambiado señor
Porque todo lo que hay dentro de mí corazón
Necesita más de ti / /

1 Asúmase " // " como una indicación de repetición de la estrofa

- **El presente - la renovación (de la muerte a la vida).**

Cánticos relacionados con el estado futuro del feligrés y parte del estado presente, se efectúan por lo general con ritmos rápidos, denominados de alabanza, que son propicios para la danza o baile y generan un gran despliegue de energía. Se destaca la condición de un nuevo nacimiento, una nueva oportunidad de acceder a la vida eterna: *"Lo que es nacido de la carne, carne es; y lo que es nacido del Espíritu, espíritu es. No te maravilles de que te dije: Os es necesario nacer de nuevo"* (Sagrada Biblia, Reina Valera, Juan 3:6-7). También se hace presente la formación en torno a un estilo de vida por medio del texto en algunas de las canciones: *"Te escribo estas cosas, esperando ir a ti pronto, pero en caso que me tarde,* te escribo *para que sepas cómo debe conducirse uno en la casa de Dios, que es la iglesia del Dios vivo, columna y sostén de la verdad."* (Sagrada Biblia, Reina Valera, 1 Timoteo 3:14)

Ejemplo 02 (sobre texto de 1 Pedro 2:9)
Obra: Somos pueblo
Autor: Rita Mellado
Intérprete: Marcos Witt

Canción Producciones 1992

Somos pueblo, pueblo adquirido por Dios, nación santa
Real sacerdocio, linaje escogido por Dios/ /
Para anunciar las virtudes de aquel
Que nos llamó de tinieblas a luz/ /
Admirable, somos los hijos de luz…

- **El futuro - el reino venidero de Dios.**

Un tercer estadio del ser eclesial, una vez entendido quiénes fuimos y quiénes somos, se centra en que será del mañana o futuro en la vida con Dios; en este sentido, se ratificará la imagen de "la vida eterna con Dios", o en su defecto sin Él, así como el lugar en el cual se podrá pasar dicha eternidad. Nótese en el ejemplo siguiente la referencia a futuro.

Ejemplo 03
Obra: Oh moradora de Sion
Autor: Jaime Murrell, Vida Music. 2006

Oh moradora de Sión alaba a Jehová
Grandes son sus maravillas/ /

Sobre los montes y collados a mi amado buscaré
Grande es su hermosura
Y al entrar en su presencia con gozo danzaré
Al señor alabaré / /

Fuera de lo ya descrito, la música también puede ser utilizada para ratificar en el oyente el concepto de la misión del integrante de la comunidad cristiana (remitirse al ejemplo N° 3). Es de resaltar el hecho de que para acentuar la intensidad de las emociones concernientes a un estado de ánimo o físico impactante, como pudiese ser la idea de no salvación, dificultad o de dolor, entre otras, se prefieren los ritmos lentos y con textos de fácil entendimiento.

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE APLICACIÓN DE LA FUNCIÓN MUSICAL

Leonard B. Meyer nos permite acercarnos a este fenómeno músico-emocional planteando lo siguiente:

"…2. Del mismo modo que el comportamiento comunicativo tiende a convencionalizarse en beneficio de una comunicación más eficaz, la comunicación musical de estados de ánimo y sentimientos tiende a volverse estandarizada. Así, los procedimientos musicales concretos –las figuras melódicas, las sucesiones armónicas o las relaciones rítmicas– se vuelven fórmulas que indican un estado de ánimo o un sentimiento codificados culturalmente. Para aquellos a quienes les son familiares, dichos signos pueden ser poderosos factores en el condicionamiento de respuestas…" (Meyer. 2001:270).

Al presuponer una manera de pensar madura del sujeto adulto, se busca llegar a este por medio del manejo códigos condicionales implícitos en las tonadas, las cuales afectan de forma directa el aspecto emocional del sujeto, generando reacciones sensitivas fuertes y estados de ánimo propicios para la continuidad del proceso de formación doctrinal; así pues, se ven ratificados conceptos propios y centrales de la doctrina cristiana, como se puede ver a continuación.

Ejemplo 04
Obra: Cerca de ti
Jesús Adrián Romero

"*…convencido estoy que sin tu amor se acabarían mis fuerzas, y sin ti mi corazón sediento se muere, se seca… cerca de ti, yo quiero estar, de tu presencia no me quiero alejar*"[2].

De este modo el autor busca producir o reafirmar una idea fija "*Dios provee la fuerza*", acentuando uno de los pilares del fundamento doctrinal cristiano protestante.

En su aplicación, se puede decir que los textos de las canciones de este índole nos son extensos, sin embargo son repetitivos y de fácil entendimiento para una rápida memorización; si bien no se habla de conceptos pedagógicos explícitos, en este caso la endoculturación o adoctrinamiento se ve enmarcada dentro de un proceso que Freud describe como control por sugestión (Freud 1975: *Óp. cit*), reafirmado con elementos nemotécnicos como la asociación de ideas por repetición, ayudando a la interiorización de las mismas.

Finalmente, Las obras musicales descritas presentan estructuras musicales sencillas, en general son obras de tipo binario o ternario, una estrofa y un estribillo que se repetirán a decisión de quien interprete la canción; por otra parte, en general, el ciclo armónico no va más lejos de progresiones de sencillas en armonía tradicional, lo que permite una mayor atención del oyente a los texto, efecto no tan fácil de conseguir con ciclos de armonías más complejos y enriquecidos[3].

EL JOVEN Y LAS SENSACIONES ESTÉTICAS

En el caso de los adolescentes y adultos jóvenes el desarrollo del enfoque y la eficacia de los signos emocionales cargados en la música presentan una orientación diferente, luego, la función intrínseca será la de producir en el oyente cierto placer estético e identificarlo con este, como describe Tia De Nora (2004, citada por Lynch 2006, Óp. cit.); es decir, el joven no buscará en primera instancia la idea de la eternidad, por el contrario parece encontrar mayor afinidad con las progresiones armónicas y riff de la guitarra con distorsión en ritmos rock, o con el sabor latino propio de la percusión en los aires tropicales. Con base en lo anterior, Patridge (citado por Lynch 2006) y St John (citado por Lynch 2006) nos presentan un elemento que debe ser tenido en cuenta: la secularización de la música eclesial, o visto de otra manera, la sacralización de la música popular, la cual se expone brevemente a continuación.

Ejemplo 05
Obra: Reino de Violentos
Autor: Freddy Rodríguez, Revolución en el firmamento, 2000

De los cielos descendió.
Un incendio que envolvió retomándoles la vida/ /

Llamas de fuego que sus bocas lanzan llamas de fuego que consumen príncipes del mal

2 CERCA DE TI, Jesús Adrián Romero, Cerca de ti, 1998.

3 Lo planteado en este párrafo es algo encontrado con recurrencia; claro está existen excepciones.

Coro
El reino de los cielos sufre violencia
lo arrebataran los violentos que se esfuerzan
los valientes, lo arrebataran / /

Como el mar que ayer se abrió
cuando su vara Él levantó
y un ejército borro / /

Llamas de fuego que sus bocas lanzan
llamas de fuego que consumen príncipes del mal

Coro ...

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE APLICACIÓN DE LA FUNCIÓN MUSICAL

Lo más notable de esta canción son la introducción y el manejo de guitarras distorsionadas, que para inicios de los 90 eran algo, en general, inexistentes en la música eclesial, convirtiéndose en el factor principal de afinidad en el sujeto joven que escucha y asiste a la reunión cristiana; la carga que maneja el texto del discurso vocal de las canciones es notablemente más agresivo, generando un entorno reconocible, similar a la música secular, en el oyente. En concordancia, se da preponderancia a elementos de aprendizaje por repetición más que a los de control por sugestión, siendo un ciclo de formación mucho más largo pero de igual forma efectivo.

No obstante que el primer factor de identificación en este grupo poblacional es la estética musical, poco a poco el sujeto, en medio de su proceso de endoculturación y adoctrinamiento, va asimilando y correlacionando la carga simbólica y emocional implícita en los cantos, reacciona a ellos y los acepta cambiando el tipo de identificación que maneja e iniciando el proceso descrito para en la sección anterior (El adulto y las emociones).

En cualquier caso, el cantante, director o ministro de alabanza será el encargado de guiar y escoger los canticos apropiados para cada evento, controlar las reacciones presupuestas en los códigos y simbolismos que los mismos contienen; este director y el oyente se convierten en dos sustancias que producen una reacción catalizada a través de la música.

**Maestro en música con profundización en musicología, egresado de la Universidad del Valle; maestrante en Políticas Públicas de la misma institución; Coordinador del Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura, director del Grupo de Investigación en Cultura y arte Popular, GRINCUAP.*

Tal vez uno de los procesos más significativos en la iglesia cristiana desde los 90 es la popularización de la misma; el desarrollo musical se encuentra ligado a este "boom".

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tal vez uno de los procesos más significativos en la iglesia cristiana desde los 90 hasta nuestros días es la popularización de la misma; el desarrollo musical se encuentra ligado a este "boom", formando parte de las herramientas utilizadas para fortalecer el ciclo de endoculturación que viven los integrantes de la comunidad eclesial. Así pues, el sujeto en masa renuncia a ciertas particularidades para aceptar las reglas y normativas de la comunidad a la que se integra. En este punto, el evento musical se convierte en un punto de fortaleza para la formación de la oveja o feligrés, en una herramienta eficaz para los procesos de atracción, de arraigo y de establecimiento de los sujetos en la congregación, aportando, desde un proceso pedagógico implícito, una seria de cargas, de símbolos y signos codificados, una fuerte impresión emocional en el oyente, o atrayéndolo por medio de la identificación, en una especie de herencia del romanticismo.

Los discursos musicales y medios de atracción del público varía según el grupo poblacional y su grado de adaptación e identificación con los simbolismos y normativas del argot eclesial, de esta manera se presentan dos grupos identificables hacia los cuales se enfocan los canticos: el adulto y su identificación emocional con los símbolos emocionales, y el joven y su afinidad con la estética musical. De cualquier manera, el objetivo del evento musical es el de fortalecer el proceso de adoctrinamiento del sujeto que llega a la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

- De Nora, Tia. 2000. Music in everyday life. Cambridge University Press. En Lynch 2006. pp. 486.
- Freud, Sigmund. 1974. Psicología de las masas: Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión. - 4ed. España. Alianza Editorial.
- Herskovits, Melville J. 1952. El hombre y sus obras: Una mirada a la antropología cultural. México. Fondo de cultura económica.
- Lynch, Gordon. 2006. The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies. Journal for the Scientific Study of Religion. University of Birmingham, UK. No 45(4).
- Meyer, Leonard B. 2001. La emoción y su significado en música. Madrid. Alianza Editorial.
- Partridge, Christopher. 2005. The re-enchantment of the West (vol.2): Alternative spiritualities, sacralization, popular culture and occulture. London. Continuum. En Lynch 2006 pp. 483.
- St John, Graham. 2004. Rave culture and religion. London. Routledge. En Lynch 2006. pp. 484.

Referencias de Audios.

- Audio 01: Renuévame. Marcos Witt, Te Exaltamos, CanZion / Hossana Music. México. 1992.
- Audio 02: Oh moradora de Sion. Jaime Murrell, 25 Años de Ministerio. Vida Music. 2006.
- Audio 03: Cerca de Tí. Jesús Adrian Romero, Cerca de ti, CanZion / Hossana Music. México. 1998.
- Audio 04: Reino de Violentos. Freddy Rodríguez, Revolución en el firmamento, Seres Vivientes. Bogotá. 2000.

Baudilio Revelo Hurtado

AL RESCATE DE LA TRADICIÓN ORAL

Abogado, un día se fue por los ríos, por las poblaciones costeras del Pacífico, decidido a conversar con los ancianos. Vierte en sus libros los relatos fidedignos que encuentra, y los coteja en sus libros con la tradición africana. Su obra "Cuentos para dormir a Isabella", fue editado en la Colección de Autores Afrocolombianos del Ministerio de Cultura. Diálogo de aguas.

Abogado, nacido en Guapi, costa caucana, o mejor, como diría el poeta Helcías Martán Góngora, "en la ría de Guapi", Baudilio Revelo Hurtado emprende desde hace varios años la tarea de rescatar para la modernidad parte de la cultura del Pacífico, expresada en su tradición oral.

Cuentos, mitos, creencias, apariciones, curanderismo, jerga, aparecen en sus libros de "entundamientos", así como la manera de hablar muy particular de las gentes del litoral, en glosarios que van de la A la Z.

Su labor es reconocida hoy por antropólogos, investigadores y estudiosos colombianos y extranjeros, lo que le ha valido el respeto de la academia. Grabadora en mano va por los pueblos del litoral en busca de ancianos, músicos, marineros, parteras, mineros, que le cuentan historias del tiempo de la colonia, los mismos que vierte de la manera más fidedigna en su obra.

Su libro "Cuentos para dormir a Isabella" fue publicado en la Colección Afrocolombiana del Ministerio de Cultura, junto a la obra de Arnoldo Palacios y Oscar Collazos entre otros.

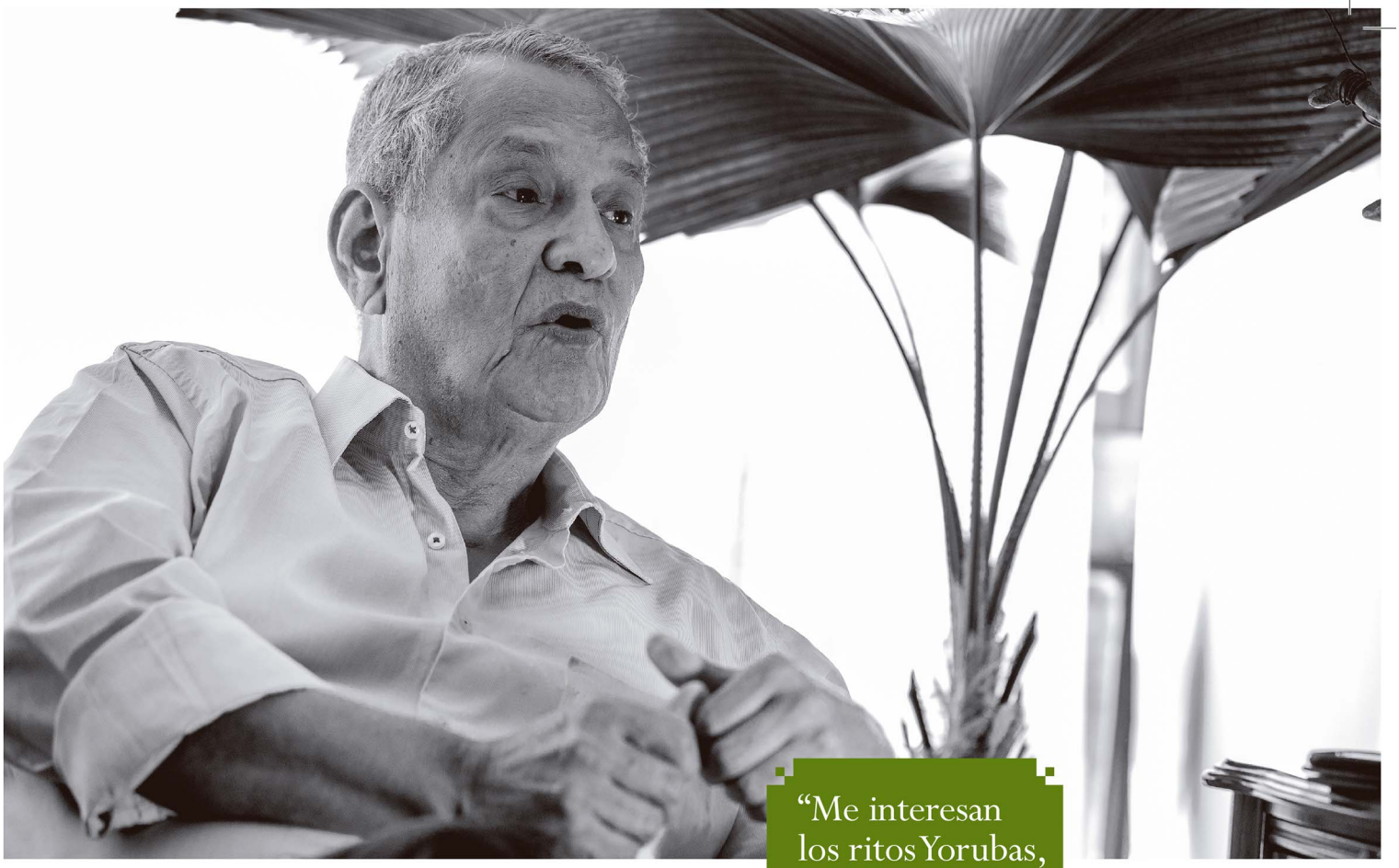
¿Cómo transcurrió su infancia en el Pacífico?

Fue una infancia fluvial; hasta los once años estuve en Guapi; mi padre era comerciante y nos permitía gozar el río. Estudiábamos en la escuela de monjas y luego nos metíamos tres, cuatro horas en el río. Almorzábamos a las dos la tarde, y luego dormíamos. Eran monjas de la Sagrada Familia; luego mi padre me matriculó en el Berchmans en Cali. Ahí culminé la primaria y posteriormente el bachillerato en el Colegio Bolivariano.

Tuve una infancia de "lluvia pepiada"; dormíamos muy rico cuando empezaba a llover y el agua repicaba en el techo de zinc. Eso nos adormecía. Nuestra casa estaba frente al río, hecha de madera, de dos plantas, con sus balcones calados. Vivíamos en el segundo piso, y abajo quedaba la tienda, el almacén donde se vendían telas, platos, –mi papá también compraba oro– y en la parte de atrás, en la bodega, guardaba sal. Ahí también estaba la tabaquería donde se desempeñaban unas dieciséis personas. Mi padre les vendía estos tabacos a los campesinos. Compraba las hojas de tabaco en Palmira, donde una familia Calero. Cada dos o tres meses salía para comprar todo lo que necesitaba para el almacén. El barco lo fondeaban frente a la casa nuestra; el cargaba y descargaba ahí. A las doce horas siguientes llegaba a Buenaventura. Cuando él se iba todos nos hacíamos en el balcón de la casa; once hermanos y mi madre. Mi viejo se hacía en la parte de atrás con un pañuelo y nosotros también lo despedíamos con pañuelo, mientras llorábamos a gritos. Mi madre nos abrazaba; veíamos el pañuelo hasta que el barco atravesaba la isla y se perdía en la distancia. Una vez una vecina, doña Anastasia Figueroa fue hasta la casa a preguntar si alguien se había muerto, porque escuchó nuestro llanto. Cuando mi padre regresaba al mes, nos poníamos la ropa más bonita; era un día de fiesta, la mejor comida, adornábamos la casa con palmas. Se llevaban a la casa músicos de marimba y cununo.

¿Cómo fue la decisión de estudiar Derecho, aunque tienes alma de poeta?

Yo viví en Cali la caída de Rojas Pinilla. Hice parte de ese comité provisional de estudiantes, como representante de Colegio León XIII. Desde ese momento, el hecho de haber participado desde muy niño



> “Me interesan los ritos Yorubas, su heredad en América; en Colombia la religión católica colonizó religiosamente a los esclavizados de África …”

en un acontecimiento como ese –yo debía tener catorce años–, me inspiró para tener ideas liberales. Culminé el bachillerato y me fui a estudiar a la Universidad Libre y ahí tuve un despertar ideológico. Estudié marxismo y filosofía materialista, con profesores que habían estado en Alemania; Montaña Cuéllar, Gerardo Molina, en un momento en que se da todo ese movimiento revolucionario en el mundo y se liberan las naciones africanas del yugo colonialista. En nuestra América estalla la revolución cubana, y muchos años después viene la experiencia del gobierno de Allende en Chile. Me alimentaba con ideas revolucionarias; todo eso me formó. Culminé mi carrera de Derecho en 1973 y me fui a trabajar en Buenaventura como Juez Promíscuo de Menores, Juez Penal Municipal, y luego vine a la Gobernación del Valle durante 18 años, donde fui Director del Departamento Jurídico. Me echaron, después de haber escrito el libro “Guía Jurídica del Alcalde”, a propósito de la Reforma Constitucional y la Elección Popular de Alcaldes. Creo que me hicieron un favor porque pasé a trabajar en la Fiscalía y me vinculé a la Universidad Libre, de la cual había sido fundador junto a Juan Quijano Yacup y Herney Ramírez Zapata, entre otros distinguidos profesores. Fui profesor del Colegio Tulio Enrique Tascón y en la Universidad Libre tuve la cátedra de Derecho Constitucional Administrativo, Derecho Penal, Practica Forense, Jurisprudencia y Doctrina.

¿Qué lo impulsó a realizar estas investigaciones de tradición oral?

A nosotros nuestra madre, Rosinda, nos hacía dormir narrándonos cuentos. Ella tiene ahora 99 años. Miré al Pacífico y me dije: nosotros tenemos una cultura oral y es el momento de empezar a trabajar en ello. Hace treinta años estoy en esta tarea; las últimas tres investigaciones han tenido el respaldo de la Universidad Libre. Hasta el momento he publicado siete libre. Hace un mes entregué a imprenta la segunda parte de “Cuentos para dormir a Isabella”. Uno de mis primeros libros fue “Voces e imágenes del Litoral Pacífico”; ahí consigné palabras bantúes y de español arcaico, así como expresiones quechuas e “inglés de muelle”. Voy a las comunidades del Pacífico con un morral, grabadora y lleno de abrazos. Soy absolutamente respetuoso de las historias que me cuentan, de sus silencios, y esto me permite un espacio de confianza. He tenido sorpresas, como encontrar en el Pacífico un cuento africano que León Frobenius lo transcribió en el Sahara a comienzos del siglo XX. Pude escucharlo, similar, en Candelillas, un pueblo cercano a Tumaco en límites con Ecuador, por el río Mira. Es el cuento del Conejo y el León, idéntico a “Zomba burla al Rey”, transcrito por Frobenius en el libro El Decamerón Negro, en su expedición al Congo y Sudán en 1905. Entrevisto preferiblemente a los ancianos, a los sabios de la aldea, pero

el año pasado encontré a tres chicos en Guapi, estudiantes, y me narraron treinta cuentos. La teoría acerca de que los viejos son los únicos herederos de la tradición oral, fue puesta en duda en ese momento. Jaime Arocha me ha ayudado muchísimo, me orienta; también, me ha tomado de la mano Darío Henao, para vencer la timidez delante de estos trabajos. Darío ha sido generoso, fraternal.



¿De toda esta experiencia de entrevistas en la Costa del Pacífico, tiene alguna anécdota especial que pueda recordar?

Sí, una vez fui a realizar una entrevista en una casa parada en zancos sobre el río y caí al agua. El año pasado fui a Bahía Solano y luego al Valle, el lugar más bello del litoral, con olas de tres metros de altura, una playa gigantesca. Al día siguiente me levanté con el cuerpo rígido, y me enteré que había contraído dengue. No obstante, en esos tres días de martirio, salí a realizar mis entrevistas.

En el libro "Cuentos para dormir a Isabella" recogí cuentos de tradición española y africanos. Relatos de "príncipes y príncipas", de guerreros que pelean con dragones y enamorados que penetran hasta dos mil metros en la tierra para conquistar a su amada. Trae narraciones del África Occidental, historias que viajaron con los esclavos que llegaron a Cartagena y el Río Moro, el mismo que después fue el Atrato, el río sin trato, descrito así por Felipe II, pues por ahí traficaban esclavos de contrabando, sin pagar impuestos; los europeos podían negociar libremente sus esclavos en el Atrato. En ese libro también publiqué cuentos quechuas, la herencia del Alto Perú.

Publica también un libro sobre los "Entundamientos del Pacífico"...

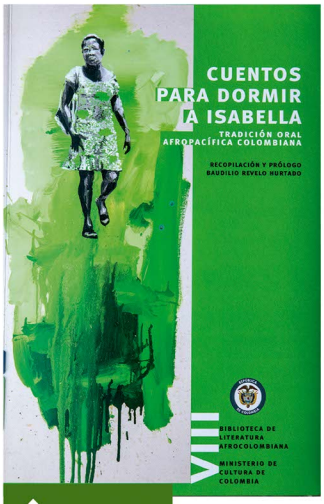
Sí, realzo la importancia del mito entre nosotros. Los pueblos no pueden vivir sin mitos. Con mi hermano, el médico y poeta Hernando Revelo, hice el libro "Ritos de orilla"; recogí muchas de las sentencias y parábolas con las que nos hablaba mi abuela. Y al final explico el origen de muchos comportamientos, de raíz africana, con el nombre "Diálogo de Aguas".

Me interesan los ritos Yorubas, su heredad en América; en Colombia la religión católica colonizó religiosamente a los esclavizados de África y por ello aquí no se conocen deidades como Changó, Yemayá, Eleggua, Ochun, Obatalá, presentes en la religión de afrocubanos y afrobrasileños. Además, debemos tener en cuenta que a Brasil llegaron 6 millones de africanos, todo un pueblo, un número mucho mayor de los que llegaron a lo que entonces era Colombia.

Baudilio se hizo santero hace un año, a través de su hermano Antonio Prada Fortul que publicó un libro muy interesante acerca de Benkos Biojó. Está cobijado por Yemayá, la Diosa de las Aguas: "Eso me ha permitido conocer mucho más la africanía", dice.

Antes de empezar a escribir lee a un poeta; admira a Helcías Martán Góngora y a Federico García Lorca, entre otros.

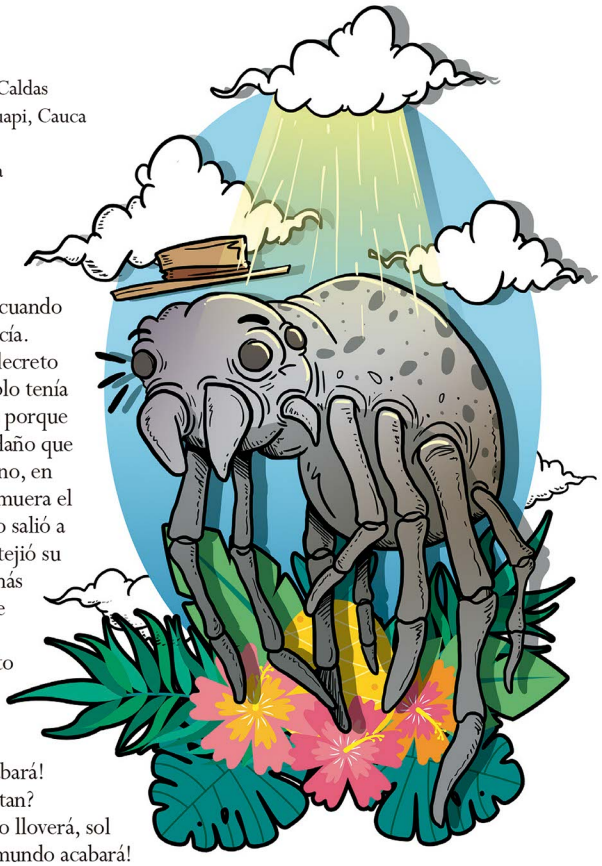
Animó la creación reciente de la Fundación de Escritores del Pacífico, de la cual es Presidente, entidad que hace presencia hoy en universidades, ferias del libro, Festival Petronio, con la obra de poetas y narradores de este litoral.



Dentro de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, el Ministerio de Cultura incluyó este libro en el que se compilan genuinas historias de tradición oral.

EL ANANCIO

Fuente: Maura Orejuela de Caldas
Natural del municipio de Guapi, Cauca
Edad: Sesenta y cinco años
Oficio: Docente y folclorista



Se había aposentao en el reino un anancio[1], conocido por lo astuto, y cuando lo querían coger desaparecía. Hasta que el rey sacó un decreto diciendo que todo el pueblo tenía que ir al buscar al anancio porque había que matarlo por el daño que hacía en la ropa. En el trono, en todas partes. Dijo el rey: muera el anancio. Antual[1] el pueblo salió a buscarlo; anancio tejió, y tejió su tela, y se subió a la copa más alta de un árbol, y la gente lo buscaba en el palacio. De pronto oyeron un canto desde allá:

¡Si matan a anancio,
no lloverá, sol no habrá,
tierra arderá y mundo acabará!

Ay, ¿qué es lo que cantan?

¡Si matan a anancio, no lloverá, sol no habrá, tierra arderá y mundo acabará!

Su sacareal majestad, oiga lo que están cantando, desde el cielo están cantando. ¿Cómo?, dice el rey. Oiga, oiga:

¡Si matan a anancio, no lloverá, sol no habrá, tierra arderá y mundo acabará!

¡Ay, dijo el rey, no, no podemos matarlo, suspendan la búsqueda inmediatamente. Hay que hacerle al anancio una casa aquí en el reino, hay que hacerla aquí! Lo tenían pues al anancio como el niño mimado, porque ya, desde el cielo mismo habían cantado pa´ protegerlo…

Comentario

Referente a este cuento, la aracnología cultural nos conduce a la espiritualidad de la comunidad primitiva, primer sistema económico de producción donde el hombre fue recolector y cazador. También se encuentra en los antiguos mitos de Mesopotamia, Egipto, Grecia, al igual que en el África mía, en la cultura Maya o en las islas del Pacífico.

Este símbolo sagrado nos ha acompañado desde que el hombre piensa; siempre lo hallamos vigente en la religión y el arte, desde hace más de 10.000 años.

En la entomología cultural, se divisa en lontananza, siglo IV y el II A.C., en Babilonia, Nabucodonosor, sumerios, asirios, panteón egipcio, acadios. Si penetramos a Egipto de faraones negros, civilización prolongada por más de tres milenios, este pueblo llenó sus hogares, templos, tumbas y grandes monumentos de representaciones cósmicas donde se observa siempre la presencia mágica del escorpión y la araña (Nesth) "creadora del semen de los hombres" y también "tejedora del mundo", en alusión a la capacidad de construir.

Esta creación espiritual del hombre se zambulle también en la mitología griega con la diosa Aracné, convertida en araña por mofarse de los dioses.

Caminemos por el continente africano donde se hilaron fábulas, leyendas, mitos, para pensar que la araña-diosa fue arrancada sin piedad de su territorio, el mayor secuestro de la historia humana, cerca de doscientos millones (200.000.000) de africanos, de acuerdo al concepto de Manuel Zapata Olivella, atravesaron el océano Atlántico en travesías de hasta tres meses para caer moribundos, apaleados, hambrientos, con grilletes, con collares y cadenas de hierro; toda esta infamia para buscar el progreso de Europa. No obstante, la araña no huyó, se quedó en la cabeza de sus fieles para acompañarlos y buscar el elixir de la libertad como quedó registrado en la historia del Brasil.

Hoy nos topamos con este héroe, divinidad libertaria, guerrero astuto, burlón en la memoria social de los afrodescendientes; recorre Las Antillas y el continente americano, en especial los países de Nicaragua, Jamaica, Islas Gran Caimán, Panamá, Puerto Limón, Belice y por supuesto Colombia con énfasis en nuestras islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, con los nombres de Anancy, Nancy, Bredda Anancy y hermana Nancy; en Guapi, palenque cultural del pacífico patrio, Anancio y en Naya, Anance[3].

1 "Anancio o Anansi; es una palabra del idioma akán que hablan los fanti-ashanti del África centro occidental y está emparentada con nombres que otras entonaciones de la misma región le dan al héroe mítico del linaje elegguá, el oricha que en el Brasil liberó esclavos. Por autosuficiente y astuto, a anansi lo conocen los afrodescendientes de todo el Caribe continental e insular; en San Andrés y Providencia también lo llaman miss Nancy, Gama Nancy o Breda" (Arocha, 1999) Anancio: nombre con que se le denomina en Guapi.

2 Inmediatamente.

3 Cuentos para Dormir a Isabella. Tradición Oral Afropacífica Colombiana. Baudilio Revelo Hurtado. Camilo Revelo González. Carolina Revelo González. Ministerio de Cultura Colombiana. Tomo VIII. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Pág. 191. Nomos Impresores. 2010.

EL TÍO CONEJO

Fuente: María Malia Sanclemente López
Natural del municipio de Bahía Solano, Corregimiento del Valle, Departamento del Chocó
Edad: Cincuenta y siete años
Oficio: Agricultora



Una vez se encontraba el tío conejo en unas eras del monte, llegó el tigre y le pregunta:

—Tío conejo ¿Usted qué es lo que come?

—No, aquí me estoy comiendo un pedacito de carne que me tope por allí.

Le dice:

—¿Cómo? Yo también quisiera comer.

El conejo: —No tío tigre, usted no podría comer porque nos meteríamos en un gran problema.

El tigre: —¿Cómo así?

El conejo: —No, es que hay un elefante, yo me introduzco en él, rasgo carne y es para mí sustento.

El tigre: —No, no hay problema, no hay problema.

De todas maneras se introdujeron los dos en el elefante, el conejo como es conejo[1] dice:

—Tío tigre, pero no vaya a cometer alguna locura.

El tigre: —No.

El tigre a lo que estaba dentro del elefante vio un pedazo de carne que vibraba, ahí mismo:

—No, yo tengo que comerme esta presa que está aquí que la veo más grande. —"Tan" agarró la presa y "ran". La arrancó y se la tragó.

El conejo: —Ay tío tigre nos metimos en problemas, ahora nos matan los dueños de ese elefante. De todas maneras tío tigre escondámonos. Porque ya no podemos salir.

El tigre, se metió dentro del buche del elefante, y el conejo dentro de las tripas delgadas. Los dueños vinieron: —Bueno, ¿Pero por qué se murió el elefante, qué le pasó? —ahí mismo lo rajaron, y veían que el buche estaba grande, —¿Pero por qué tiene el buche así demasiado grande? —ahí mismo rajaron el buche, cuando el tigre allí; fueron a la orilla, y lave y lave las tripas, en una de las lavadas no le pararon bolas a lo que pasaba, y "ran" tío conejo, como es hábil se salió, se colocó allá abajo, y cuando vieron al tigre dicen:

—Ay no, el tigre fue el que mato al elefante. —Miraron que le hacía falta el corazón, y ahí mismo: —Vamos a matarlo, vamos a matarlo ¿Usted por qué se metió ahí? —De lo asustado, no supo contestar, temblaba.

Por su parte el conejo gritaba:

—Denle, denle, denle.

En esa mataron al tigre, y el conejo quedo vivo.[2]

Comentraio

De la voz de mi madre, aprendí antes de dormirme, las primeras fábulas del Pacífico negro, que abrieron las puertas del edén zoológico de par en par, donde los animales, tíos y sobrinos dialogaban de manera fraterna y sincera, enseñando a sus críos y vecinos las normas morales del buen vivir en el monte.

Al recorrer en mis investigaciones de campo desde los límites con el Ecuador hasta las fronteras con Panamá, me topé con grandes fabicultores, hombres y mujeres, adultos y niños que han glorificado este género y conservan en sus prodigiosas memorias (orí)[3] los famosos cuentos del Tío Conejo que surgieron de los pueblos del África del Alto Volta, Malí entre las etnias bambara, penhl, gurmantíe, uolofi, huassa, malinke, dogón, traídos encadenados de pies y manos al continente americano. No obstante al pisar las orillas de mar y ríos, sin recibir el bautismo a que eran sometidos por la dictadura del látigo, propia del imperio de la cruz y utilizando la astucia y la sabiduría, saltó el Tío Conejo de la nave con el ánimo de preservar entre sus hermanos de piel de naidí, la tradición oral, preñada de mitos, religiosidad, cosmovisión, sabiduría, supervivencia, cuentos, folklor y sobretodo de resistencia, principios que heredarían los ñetos[4]; este valor de libertad tuvo sus primeros frutos en la lucha comandada por el inmortal Benkos Biohó, héroe nuestro, cuya historia es cantada por Antonio Prada Fortul en el libro "Benkos, las alas de un cimarrón"; mi padrino, quien me inició en Cartagena en la religión del sincretismo Católico - Lucumí (señor soy amigo).

Es sabido que al inicio de la conquista musulmana del reino visigodo del califato omeya a hispania en el siglo VIII entre 711 al 726, las tropas conformadas por africanos del Wali de Egipto, al desembarcar en la bahía de Algeciras, llamada entonces Lulia Traducta, hizo lo mismo el pícaro conejo, quien entretenía a las tropas invasoras en las largas noches de vigilia; resolvió quedarse aprendiendo la castellanía y al zarpar los primeros navegantes a buscar lugares ignotos se unió a ellos armado de su astrolabio. Así lo "vigíamos"[5] en el descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa en 1513, camuflado en los negros, libres y conquistadores Ñuflo de Olano y Juan de Beas, lo mismo en la conquista de México por Hernán Cortés con Esteban o Estebanillo y el liberto africano Juan Garrido, quien además por primera vez sembró trigo, como lo inmortalizó es sus murales Diego Rivera. Más y más negros estuvieron en estas epopeyas, y así fue como ayudaron en la arquitectura de la historia; desafortunadamente, jamás son mencionados en este río donde sólo fluyen los europeos.

Estos hechos complementarios del mapa del mundo, no hubiesen sido posibles si el Tío Conejo, personaje de la cultura negro-africana disfrazado de griot, navegante, pirata, conquistador o libertador, no hubiese cumplido su papel de protagonista en la literatura oral de las Américas.

1 Astuto.
2 Cuentos Para Dormir a Isabella, Tomo II. Tradición oral afropacífico colombiano. Baudilio Revelo Hurtado, Camilo Revelo González, Carolina Revelo González. En imprenta. 2017.
3. Cabeza = Religión Yoruba.
4. Nietos.
5. Observamos.

BIBLIOGRAFÍA

- Pedro Hernando González Sevillano (PhD). Descubrimiento del Océano Pacífico, Quinientos Años Después (1513 - 2013). 2017.
- Humberto Triana y Antorveza. Léxico Documentado para la Historia del Negro en América (Siglos XV - XIX). Tomo I, 1997.
- Javier Tafur González. El Protagonista en la Narrativa Popular. Colección de Autores Vallecaucanos. 1994.

Josué Rodríguez

La pedagogía de Josué Rodríguez se conoce ya en el exterior, por estar fincada en procesos de iniciativa dentro de los barrios. Fue Coordinador de Extensión Cultural del Instituto Popular de Cultura y piensa que la institución tiene hoy un papel fundamental y una gran responsabilidad en el camino de reconciliación de los colombianos.

Emprendimientos culturales comunitarios: una alternativa de reconciliación



Josué Rodríguez es parte de la historia del Instituto Popular de Cultura en sus 70 años; fue Coordinador de Extensión Cultural, y hoy lidera un programa de Procesos de Emprendimiento Consciente en barrios populares de la ciudad, paradigma que contiene un desarrollo pedagógico y una metodología, resultado del trabajo en estas comunidades.

A los 25 años lideró un programa comunitario en el centro Manuela Beltrán de Aguablanca. Entonces, egresados del IPC tenían compromi-

sos culturales con la comunidad –no existían contratos de Situado Fiscal, recuerda– de acuerdo al origen de la institución, vinculada siempre a los procesos comunitarios.

Por su experiencia ahí y trabajo con artistas de la institución, fue llamado como docente a la Escuela de Danza, donde dictó la clase titulada "Gestión y Administración Cultural". Animó a muchos estudiantes a producir eventos en las comunas de Cali. Fue asesor igualmente de la Secretaría de Cultura durante el gobierno de Apolinar Salcedo Caicedo, y desde ahí siempre propugnó por la visibilización de las tareas del IPC: "Es bueno reconocer que el Instituto inició los procesos de reconciliación a través del arte, mucho antes que se hablara de un Proceso de Paz en Colombia. El IPC con estos 70 años, es hoy como un viejo sabio que espera la oportunidad, desde el sector público, la clase política, las comunidades, para que se le dé el lugar que académicamente le corresponde en la historia del país, que es convertirse en una universidad", afirma.

A los 17 años tocaba la guitarra y hacía la primera voz en un grupo de música folclórica en Aguablanca, en una época en que "hasta ahí sólo iba la línea de buses azul crema y crema y rojo, destartalados". Tocaban música andina, temas cristianos.

Con respecto a la tarea que lo ocupa hoy, manifiesta: "Nos proponemos abrir un prisma más grande al emprendimiento. Cuando esta palabra aparece, siempre se piensa en negocios; pero realmente, el emprendimiento comprende el trabajo de hombres y mujeres que asumen riesgos".

Emprendimiento, es claro, es la actividad que alguien decide iniciar, y en él está contenido siempre el riesgo. "Nosotros creemos que antes que exista el emprendimiento, nace el emprendedor. La Cepal conceptúa que los niveles de emprendimiento en América Latina –una vez medido su tiempo de duración y declive– alcanzan el 70%. Mucha gente inicia, con buenas ideas, pero en el proceso su propósito muere. Ahí se identifican varios factores, como son la falta de experiencia, ausencia de conocimiento, falta de capacidad para mantenerse en el esfuerzo inicial", expresa.

> Antes que existiera la gestión cultural, los sectores de ladera en Cali, Aguablanca, Ciudad Bolívar, ya conocían estos procesos, desde las propia experiencia.

Conceptúa, igualmente, que los procesos culturales en los barrios, son ricos en dinámicas de emprendimiento. "Antes que existiera la gestión cultural, este concepto en el ámbito económico, ya los sectores de ladera en Cali, Aguablanca, Ciudad Bolívar, conocían estos procesos, desde las propia experiencia. Después de ubicar un problema, un conflicto, se sentaban a ver la manera de resolverlo, con los recursos que poseían. Así, hasta hoy. Particularmente en Aguablanca, con cero infraestructura, la gente veía la manera de obtener diariamente agua potable. Determinaban emprender una serie de acciones, para resolver creativamente un conflicto. Lo vital, para ellos, siempre fue darle salida a una situación. Igualmente, antes de que existiera ahí un Plan Decenal de Cultural, se organizaban en torno a sus calles, al sonido de los tambores, para festejar sus expresiones artísticas. Ellos son pioneros, en el sentido en que iniciaron un camino y pusieron a funcionar una dinámica en torno a sus propias necesidades", manifiesta.

¿Cuáles cree son los recursos fundamentales para el emprendimiento?

Para que exista el emprendimiento, lo primero es el ser humano dispuesto a tomar iniciativa. En el Emprendimiento Consciente, sabemos que antes de los lineamientos jurídicos de un espacio cultural, antes de las personerías jurídicas, de los requerimientos de Cámara de Comercio, antes de los planes de mercadeo para los productos culturales, lo fundamental es la existencia de un emprendedor o una emprendedora.

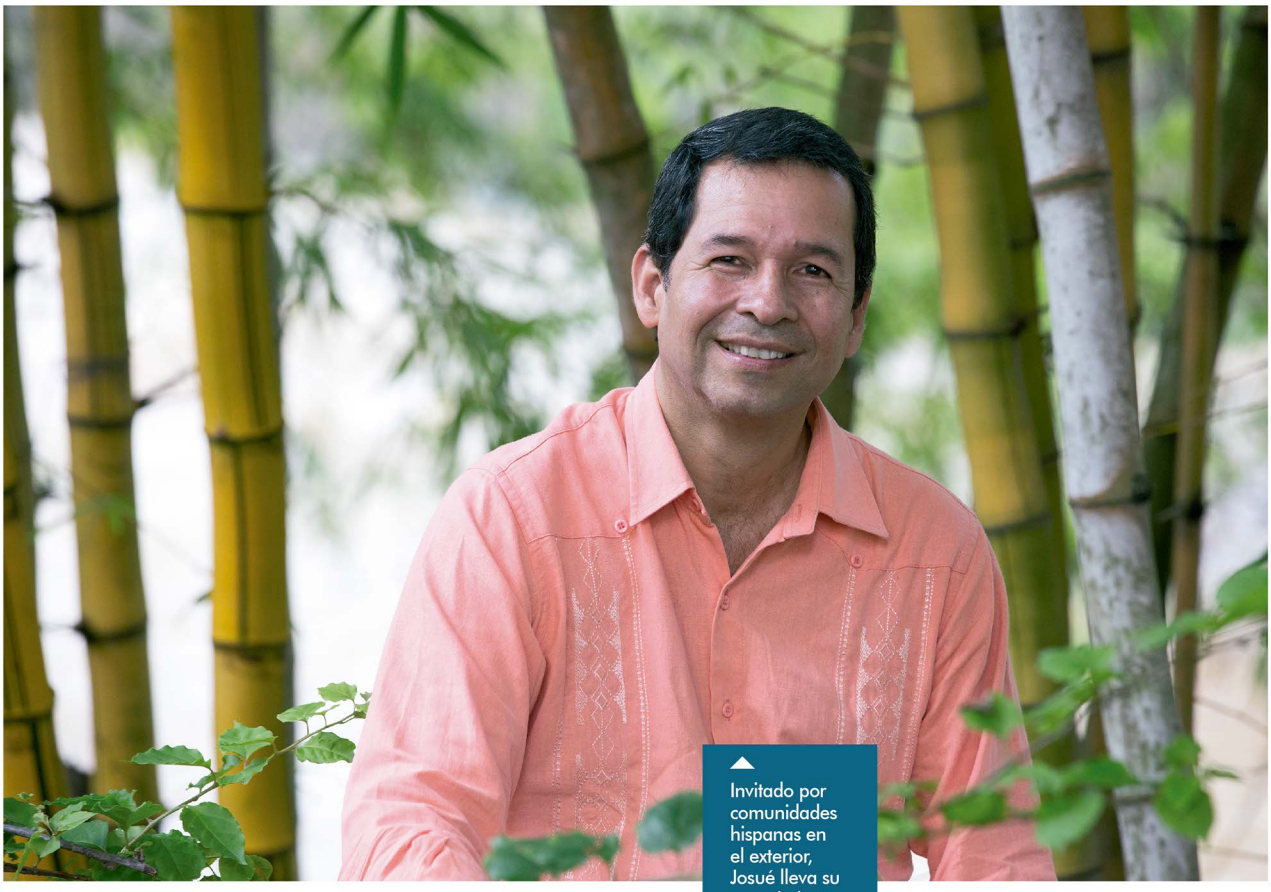
¿De qué manera explican este proceso a la ciudad?

Concebimos este proceso como un triángulo; en la parte superior está el capital consciente emocional, en la base al lado izquierdo está el capital consciente organizativo, y en la parte derecha, de la misma base, el capital consciente de oportunidades. Miramos esta propuesta como la energía que un ser humano puede tomar para transformarla y producir un acontecimiento.

Desde hace 10 años Josué dirige Proyectamos, la Escuela Internacional de Emprendimiento Consciente. Es una fundación con presencia también en Miami y Dallas, donde adelanta trabajo con comunidades latina. Ha hecho presencia con las mujeres campesinas del Cauca, con los Jueces de Paz de Cali, con la comunidad carcelaria de Villahermosa.

¿Cómo se vinculará su fundación al Instituto Popular de Cultura?

Nosotros creemos que hoy existe una gran oportunidad; el artista formado en el IPC puede ser docente, productor, con la opción de ser gestor de procesos culturales también. Un artista dotado de un capital emocional, capaz de gobernar las emociones, puede avanzar más confiado en un



Invitado por comunidades hispanas en el exterior, Josué lleva su conocimiento y su experiencia, ganadas en los barrios de Colombia. Es reconocido desde hace muchos años como líder comunitario.

proyecto, sin abandonar nunca su idea central, o empujado al fracaso por las crisis que no faltan. Si pueden desaprender temores y arriesgarse con responsabilidad, ello puede tener un impacto positivo en la comunidad. Por el momento es un proyecto que, pienso, vendría bien en el Instituto Popular de Cultura.

¿Cómo observa el papel de la cultura dentro de Proceso de Paz que vive Colombia?

Los cultores y gestores culturales, los artistas, hombres y mujeres con sensibilidad, tenemos hoy una gran responsabilidad, la primera voz. Nuestros padres y abuelos se mantuvieron en un concierto de desencuentros; las partituras que se han dejado oír en estos territorios, son estridentes, matizadas muchas de ellas por el odio. Por allá en el fondo escuchamos algunas melodías de mucha fuerza y creatividad. El IPC tiene hoy un papel estratégico en el suroccidente, como referente del Pacífico, un puente de la reconciliación. Puedo recordar ahora la frase de Eduardo Galeano, cuando dice que nosotros somos lo que hacemos, para transformar lo que somos. La paz política nace realmente, cuando se da un alumbramiento ético en los corazones.

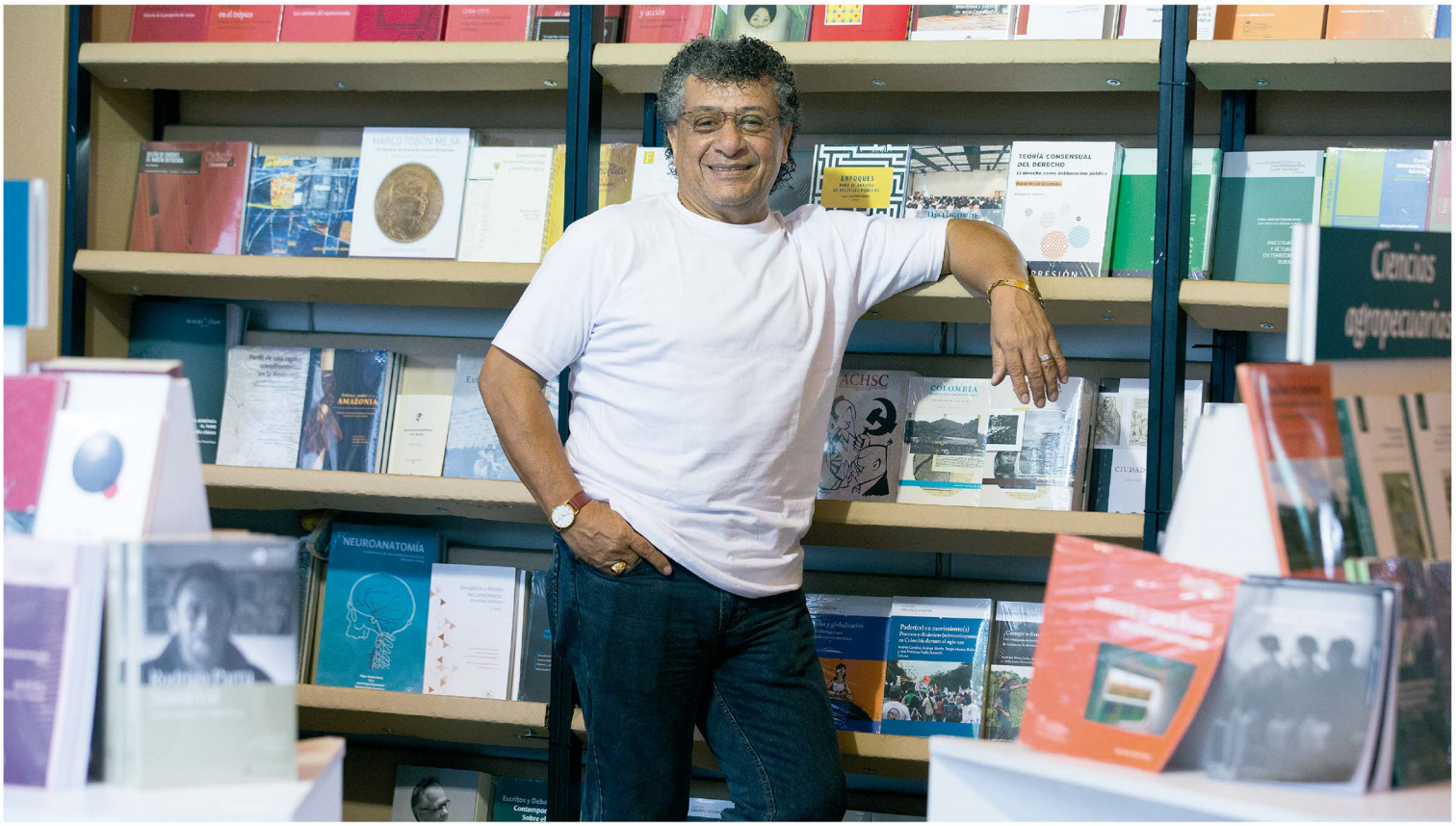
¿Qué opinión le merece este camino del IPC para convertirse en un centro de educación superior?

Existen tres elementos fundamentales para responder a esta pregunta. Inicialmente, en 70 años de existencia nunca antes se había incluido al IPC en el Plan de Desarrollo y esto es muy importante; el Ministerio de Educación elevó un concepto muy favorable con respecto a las condiciones de la institución para convertirse en un centro de educación superior, y al interior del IPC existen hombres y mujeres comprometidos con la idea de cooperar en esta reconciliación de los colombianos, en la creación de un nuevo liderazgo. El IPC es hoy un patrimonio popular del pueblo de Cali.

Casado con Luz Mary Valencia Herrera, quien lo acompaña en el tema de los emprendimientos en el campo del turismo. Su hijo Gabriel Alejandro tomó la decisión de ir al ejército. Tiene 19 años y ama la ingeniería informática. Su pequeña hija, Mayelé, de 12 años, es estudiante de saxo en la Escuela de Música de Desepaz. Dice que eligió este nombre para ella, porque es una voz yoruba que traduce "nuevo nacimiento".

Ama leer, principalmente textos de pedagogía, todo lo que tiene que ver con sanación del ser; gusta de la música en todas sus formas, y de los viajes. Cada dos años tiene la experiencia del yagé en el Putumayo. Avanza en la Metodología Kaxan, un verbo Maya que significa "buscar para encontrar".

Pedro Hernando González Sevillano, PhD.



“Nos contaron otra historia del Pacífico”

Después de escribir el libro que devela otra realidad en torno al litoral del Pacífico, basado en investigaciones en el Archivo de Sevilla, *este académico está preocupado por el escenario del posacuerdo en esta costa colombiana. “En la maqueta del Plan Maestro para Buenaventura, dentro de 50 años, aparecen grandes avenidas y puertos, pero no veo a la gente. Se adviene un desarrollo para inversionistas, pero no un desarrollo social”, dice.*

Profesor de la Universidad Santiago de Cali, Pedro Hernando González Sevillano realiza desde hace muchos años una importante tarea de investigación en torno al Pacífico colombiano, sus habitantes, y los sucesos que rodearon la conquista española en estas tierras. Es miembro correspondiente de la Academia de Historia del Valle del Cauca.

Doctorado en Sevilla, España, fue hasta el Archivo de esa ciudad y las bibliotecas de varios claustros europeos para constatar fechas y acontecimientos definitivos no sólo en torno al descubrimiento del Mar del Sur y las sagas de Vasco Núñez de Balboa, sino alrededor de la trata de esclavos y sus rutas hacia América.

Nacido en Guapi, accedió gentilmente a escribir en este número especial de "Páginas de Cultura", al tiempo que nos develó las claves de su libro muy leído hoy, "Descubrimiento del Océano Pacífico 500 años después".

¿Cómo fue el método que lo llevó a escribir este libro histórico?

La investigación parte de un interrogante que me hizo uno de mis hermanos, Esteban, muy preocupado por el Pacífico. Acerca del origen de la marimba entre nosotros, él encontró un texto donde se narraba un naufragio en territorio ecuatoriano. Me preguntó que si todos los barcos de España se movían por el Atlántico, cómo y cuándo se produjo el hecho de que pasaran al Pacífico. Eso fue en mayo de 2012; mi respuesta fue muy elemental, basada en lo que aprendí en el colegio San José de Guapi. Ello me motivó a presentarle a la universidad el proyecto, para responder la pregunta. El libro fue el resultado, la respuesta. Esta obra fue publicada por la Editorial Apidama de Bogotá. Aprovecho para hacerles un reconocimiento, pues se nota su profesionalismo de impresores en el tratamiento que hicieron de la obra. Es un libro muy bien editado, con todo el cuidado que requiere un trabajo de investigación. Estoy adscrito al Centro de Investigaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Santiago de Cali, pero tengo mi propia línea de investigación, que tiene que ver con Población y Legislación Afrocolombiana. El meollo del asunto era encontrar qué fue lo que ocurrió en nuestro Pacífico 500 años atrás.

Usted es un académico, investigador del Litoral Pacífico. ¿Cómo transcurrió su infancia en Guapi, costa caucana, cómo era el Colegio San José?

Tuve una infancia muy bonita, a pesar de tener el Pacífico tantas dificultades; era ese Guapi que todos añoramos, ese río de un kilómetro de ancho, que atravesábamos a nado, cuando la marea estaba alta. Teníamos como reto cruzarlo, tocar la otra orilla y devolvernos. Éramos grandes nadadores; no muy rápidos, pero sí muy fuertes, pues teníamos resistencia. El Colegio San José fue mi primera casa; ahí estudié hasta cuarto de bachillerato, porque no había más. Sólo teníamos hasta ese nivel. Estaba regentado por sacerdotes franciscanos, con un profesorado integrado por antioqueños y algunos nativos. Debo decir que nos impartieron una educación bastante avanzada; viajé a Popayán a culminar mi bachillerato, quinto y sexto, en un colegio que entonces era uno de los mejores del país, el Liceo Nacional Alejandro de Humboldt, dirigido por el pedagogo alemán Albert Hartmann. Ahí mi condiscípulo de Guapi fue Héctor Vanín; siempre me expresaba su satisfacción por el buen nivel de este plantel. En Cali tenemos un grupo que llamamos Los Amigos Guapireños; nos juntamos desde los treinta, cuarenta años, y hemos seguido. Nos criamos juntos; cuando nos reunimos eso es una fiesta, es como volver a ser niños. Volvemos a recordar anécdotas y toda nuestra historia se recrea en esos encuentros.

¿Después del Colegio San José, dónde cursó estudios superiores?

Posteriormente estudié en la Universidad La Gran Colombia en Bogotá. Ahí seguí Filosofía, Historia y Ciencias de la Educación. Cuando me gradué, regresé a Guapi como rector del Colegio San José, pero sólo estuve un año, porque me salió un nombramiento en el Colegio INEM de Cali, y fue cuando aproveché para hacer mis estudios de Maestría en la Universidad del Valle. Me invitaron luego a ser profesor de la Santiago, hace 25 años; inicialmente fui profesor hora cátedra y ahora tengo dedicación exclusiva. Me propusieron concursar por una beca en la Universidad Internacional de Andalucía, en Santa María de La Rábida, España, y allá me fui. Viví frente al Convento de La Rábida, por donde pasó Cristóbal Colón. Hice una segunda Maestría en Historia Latinoamericana, durante tres años y medio. La Universidad de Sevilla me aceptó para hacer el Doctorado en Investigación. En la Santiago tengo a mi cargo los cursos de investigación, la formación de investigadores, el acompañamiento a estudiantes que realizan sus tesis de grado, sus monografías. Tengo un semillero de investigación en Ciencias Sociales y Humanas. En este momento estoy estudiando Derecho, porque se conjuga mucho con mis investigaciones acerca del Pacífico, particularmente el Derecho Internacional Marítimo y Portuario, especialización que inicié en septiembre de este año en la Universidad San Buenaventura. Una vez conocida la historia del Pacífico, tenemos que mirar ahora su futuro. Es lo que se adviene.

¿Algún proyecto en particular unido a esta última inquietud académica?

Sí, debemos mirar los escenarios para el posconflicto en el Pacífico colombiano; ese es el proyecto. Mantengo contacto con la Universidad Internacional de Andalucía, pues algunos de mis condiscípulos son ahora directivos. Cuando voy a Sevilla me dirijo directamente al Archivo, donde está recogida toda la historia de la conquista española, junto al Archivo de Simancas.

¿En qué fecha se conoció "Descubrimiento del Océano Pacífico 500 años después"?

Se dio a conocer el 29 de abril de 2017 en la Feria del Libro de Bogotá; la investigación duró cinco años aproximadamente. Acabo de recibir invitación de Santiago de Chile, para participar en este noviembre en el

Primer Coloquio sobre el Mar y las Fronteras Invisibles, en la Universidad de La Playa en Viña del Mar. Esta invitación se da justamente a raíz de la publicación de mi libro. Participaré en un coloquio al respecto. Muy interesante, porque la historia que nos contaron no es la verdadera; quedaron vacíos, inconsistencias, porque la historia la contó el que vino y ganó la guerra y en la tradición oral del Pacífico los hechos se fueron distorsionando, hasta llegar a una versión histórica equivocada que no corresponde a la realidad. En España encontré el listado de los 67 españoles que salieron al Pacífico el 29 de septiembre de 1513; se decía inicialmente que había ocurrido el 27, pero ese día fue domingo. Vasco Núñez de Balboa y 66 compañeros de expedición, vieron el Pacífico desde la cumbre de una montaña, junto a un grupo de indígenas que transportaban carga. En esa expedición venían dos negros, los cuales fueron borrados de la historia. Son los únicos que aparecen con el color de su piel en el acta firmada por Andrés de Valderrábano, escribano oficial de la Corona. Dice que estaban ahí "Ñuflo de Olano, color negro, y Juan de Bea, color loro", es decir, mulato.

¿Qué otras inconsistencias históricas ha encontrado en su investigación?

Se han colado muchas mentiras; Tumaco, por ejemplo, era un cacique de la zona del Darién, en el Pacífico. Fue amigo de Vasco Núñez de Balboa. Era un pescador de perlas frente a Panamá. A este cacique lo han relacionado con la fundación de Tumaco, pero debo decir que este nativo jamás vino por aquí. Se mantuvo siempre en la zona del Darién.

El libro que acabo de publicar tiene 447 páginas; en un comienzo se tuvo la idea de publicarlo en tres tomos, pero al aminorar la letra, nos resultó este volumen.

¿Cuál cree que será el papel del Pacífico en esta etapa de pos acuerdo?

Todos soñamos un nuevo Pacífico, pero, para ser sincero, este escenario lo veo muy difícil. En primer lugar, no creo que el presente se pueda evaluar, en su proyección hacia el futuro, desconociendo el pasado. Esa historia que nos contaron del Pacifico no es la real. En esta investigación fui a Barbacoas, regresé a Guapi, Buenaventura. Pero ahí nadie sabe qué es eso del posconflicto. Hoy en Barbacoas hay demasiado oro y demasiada coca. Esa parte de la cordillera occidental es una auténtica fábrica de oro, un metal que baja con las lluvias, el de aluvión, y lo tienen también en socavón. Esta producción aurífera no se detiene, pero ahí no hay Estado. En esas condiciones no sabemos cómo se van a desarrollar las condiciones para un posconflicto. El conflicto armado hizo un daño terrible en la mentalidad colectiva. En Guapi se aceptó la extorsión como algo natural. Se escuchaban voces como "vea hermano, si usted paga sus quinientos mil, usted vive tranquilo…". Muchos jóvenes terminan la secundaria en el Pacífico y no pueden vincularse a la educación superior. Se pierden, y muchos de ellos son muy valiosos. Entre un número grande de estos chicos, los verdaderos héroes son los que pueden llevar una lancha llena de coca hasta Panamá o México. Son los héroes actuales. El dinero que ganan lo derrochan y nuevamente quedan en peores condiciones. Dicen que es mejor vivir cinco años "bien vividos" y no pobres toda la vida. Esa es la mentalidad. Por eso veo muy difícil el posconflicto en las condiciones actuales.

> "Creo que la única opción que tiene el Pacífico para estar en un desarrollo real, es su vinculación a la toma de decisiones, pues todas las directrices que afectan su realidad son tomadas en otros lugares".

¿Piensa que ese litoral Pacífico que describió Sofonías Yacup como "recóndito", al fin se visibiliza hoy, o esta es otra mentira, una utopía?

Muchos identifican al Pacífico con Buenaventura, y un poco con Tumaco. Mucha gente no sabe que este litoral va desde Punta Ardita hasta el Ancón de Sardinas, en el río Mataje, frontera con Ecuador. Son 1.300 kilómetros de costa con 57 municipios. Ese desconocimiento invisibiliza a una región que tiene características homogéneas pero también caracteres diversos en toda su extensión.

Creo que la única opción que tiene el Pacífico para estar en un desarrollo real, desde el punto de vista económico y cultural, es su vinculación a la toma de decisiones, pues todas las directrices que afectan su realidad, son tomadas en otros lugares. El día en que podamos participar directamente en decisiones políticas y económicas, ese día nos haremos totalmente visibles. Sostengo la hipótesis de que la afrocolombianidad en nuestro país dejó de ser minoría y hoy es mayoría. Sin embargo, desde los centros de poder a las "minorías" les ofrecen dos curules. Siempre que se da una reunión de afrocolombianos, esta termina en zambra, pues ese es el anzuelo que nos ponen. A unos les dan, y a otros les quitan. El día que participemos activamente en las decisiones, como mayoría, podremos decir que somos una nación pluriétnica y multicultural. De verdad.

¿Culturalmente cómo observa la experiencia de la Fundación de Escritores del Pacifico, recientemente creada?

Eso me tiene emocionado; realmente Fuespacol es como un bálsamo en el desierto, es algo que está impactando de una manera extraordinaria. Ahí tenemos un gran potencial; cuando Colombia ve que existen 300 o 400 libros que no se han leído, que la gente no conoce. Cuando nos escuchan, la gente se maravilla. En este grupo de autores, se destaca, por ejemplo, el trabajo de un escritor como Félix Domingo Cabezas, de Barbacoas, autor de 17 libros, o la tarea investigativa que adelanta Baudilio Revelo, de quien he sido

el par evaluador en la universidad. Uno queda emocionado después de leer estos libros; Oscar Seidel, escribe cuentos en cien palabras, algo extraordinario; la poesía y los relatos del Moro Manzi, escritores de talla internacional. Los escritores europeos y norteamericanos no son mejores que nosotros; lo que ocurre es que ellos se leen entre sí y se referencian. Nosotros no nos leemos. Pero Fuespacol está demostrando que el potencial literario de Pacífico es fuerte, y este grupo humano, tan valioso, va por buen camino.

¿Qué otro proyecto le ocupa hoy su tarea investigativa?

En este momento hago la reconstrucción histórica de las fundaciones perdurables en el Pacífico, hechas por españoles. Nóvita, Buenaventura, Timbiquí, Guapi, Iscuandé, Tumaco y Barbacoas. Espero hoy la validación de este proyecto por parte de los pares evaluadores de Colciencias. De esta manera podré volver a Europa, para saber realmente qué pasó en nuestras comunidades. He encontrado, por ejemplo, a Buenaventura, con tres fundaciones distintas. En una de ellas aparece fundada siete leguas al frente del río Anchicayá, no donde está hoy. Esto requiere, desde luego, una reconstrucción total, desde los testimonios de Pedro Cieza de León. Al culminar esta tarea, quiero continuar investigación en el Pacífico asiático; deseo saber qué pasó con la ruta Acapulco-Manila, después de las expediciones de Magallanes y Sebastián Elcano. Me interesa mucho, pues tenemos hoy un convenio Asia-Pacífico y la Alianza del Pacífico, proyectos económicos pensados exclusivamente para los inversionistas; pero nos han metido el eufemismo del "desarrollo", económico sí, pero no social. Se está viendo ya en Buenaventura. Conozco la maqueta del Pacífico 2032, donde aparecen grandes avenidas y puertos, pero la gente no aparece ahí. Es para inversionistas. Le expresé mi preocupación al Senador Alexander López, por el famoso Master Plan para Buenaventura. Toda la isla del Cascajal será un puerto donde no habrá zonas residenciales. Así será Buenaventura en 2050. Creo que el desplazamiento ya empezó ahí, la apropiación del territorio. Por eso quiero conocer el Pacífico asiático, para entender y poder cotejar cómo fue e proceso ahí y qué nos espera.



Durante la pasada Feria Internacional del Libro de Cali, la obra de Pedro Hernando tuvo una amplia acogida entre los lectores.

Hijo de Esteban González y de Aura Helena Sevillano, está casado con Myriam Beltrán Uribe, y es padre de tres hijos; Mario Fernando, mecánico aeronáutico, Carlos Alberto, graduado en Finanzas y Negocios Internacionales, –avanza también en estudios de Derecho–, y Claudia, a punto de culminar Medicina en la Universidad Santiago de Cali.

Alejandro Camacho, Vicepresidente Mundial de CIOFF

"Los mexicanos vemos la vida a través de la muerte"

Adelanta un trabajo folclórico de gran repercusión en América Latina, y expresa preocupación por la ausencia de semilleros en Europa, donde la población envejece y los niños no reciben estímulo para preservar las tradiciones dancísticas.

Alejandro Camacho es el Vicepresidente Mundial de CIOFF, Concejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclor y de Artes Tradicionales, entidad que depende de la UNESCO, altamente apreciado en los espacios de preservación de patrimonio inmaterial.

Mexicano, visitó Cali y compartió ampliamente con el grupo de danzas del Instituto Popular de Cultura.

¿Cuántas agrupaciones folclóricas del mundo están cobijadas hoy por CIOFF?

Hoy, 110 países son miembros de CIOFF; solamente en México participamos con 130 grupos de alto nivel, número parecido al de Colombia.

¡Cómo observa la participación del Instituto Popular de Cultura en las jornadas mundiales de CIOFF?

El Instituto Popular de Cultura, como miembro de CIOFF ha participado ya en el Estado de Hidalgo, en el centro de México, en el festival que ahí se organizó. Ha estado también en otros Estados. Es una institución que llega con el nombre de Colombia, da una imagen, una presencia, muestra la diversidad cultural del país.

Llegó a Colombia con un grupo que fundó hace 37 años, la Compañía Folclórica Magisterial de Hidalgo. Se presentaron en el Centro Cultural de Cali y en Jamundí, en mano a mano con el Grupo Representativo de Danza del IPC, "Colombia Folclórica", dentro del marco de celebración del 20 de julio.

¿En qué lugar de México nació Alejandro Camacho, y cuál es su trayectoria en CIOFF?

Nací en Tulancingo, Hidalgo y ahí continúo viviendo. Es una ciudad pequeña, con 200 mil habitantes, a unos 100 kilómetros de la capital mexicana. Tulancingo es la capital cultural de nuestro Estado. A los catorce años me involucré en el folclor. Al culminar la secundaria, pasé a estudiar en la Escuela Normal. Hice luego una licenciatura y una Maestría en Ciencias de la Educación. Estoy ya jubilado, pues trabajé 35 años en el sistema educativo. Ahí fundamos una Escuela de Artes, un bachillerato consagrado a las artes, única institución de este tipo en nuestro país. Los jóvenes se gradúan y reciben un título como Técnicos en Arte. Fui delegado de mi Estado ante CIOFF, luego secretario de la institución en México, Vicepresidente y Presidente en nuestro país, Vicepresidente y Presidente en Latinoamérica y el Caribe, representante ante el concejo mundial y desde hace dos años me desempeño como Vicepresidente Mundial. El presidente de la institución hoy es el francés Phillipe Boussan, alguien que está dentro de CIOFF desde los catorce o quince años. Es joven, entusiasta, visionario y aboga por una institución incluyente, democrática y representativa

¿Cuál fue la primera danza por la que se aficionó?

Fue un baile de norte de México llamado El Cerro de la Silla, y Evangelina; fue lo primero que bailé y a partir de ahí decidí hacer del folclor mi forma de vida, y así ha sido desde entonces. Se llama así esta danza, pues es en homenaje a un cerro que tiene forma de silla de montar, en Monterrey.

¿Como Vicepresidente Mundial de CIOFF, hacia donde cree que van las danzas populares hoy en el mundo?

Depende del país, del continente. Me preocupa Europa; ahí, como en otros lugares del mundo, no hay tantos niños como en nuestras naciones. En segundo lugar, los niños con los que se podría trabajar en naciones como Holanda o Bélgica, por ejemplo, no practican el folclor. En países como estos, la mayoría de la población pertenece a la tercera edad, son adultos mayores. Esto, puede generar que en 50 años desaparezcan las expresiones folclóricas de estos países, o se transformen.

¿Cuál puede ser la razón por la que los infantes no integran grupos ahí; no existe cooperación estatal para ello?

Estamos creando un movimiento infantil en el mundo, y promovemos la Folcloriada Infantil, como los Juegos Olímpicos, cada cuatro años. La idea es que todos los países tengan un festival infantil. Es la única manera como podemos apoyar; fomentando estos semilleros. En México tenemos cientos de



Camacho va por el mundo en el propósito de identificar y dar valor a las expresiones folclóricas de cada nación. Desde su natal México, es un enamorado de las danzas colombianas.

grupos infantiles, pues el folclor hace parte del pensum en los colegios. Trabajamos mucho ahí en este sentido, pero esto es algo que muchos países no tienen.

¿Cómo observa el folclor colombiano?

Fuerte, muy fuerte; en general América Latina, pero Colombia y México son las representaciones que no pueden faltar en los festivales europeos. Lo digo honestamente, y no porque esté en Colombia: el folclor colombiano por su diversidad cultural, por su alegría, por la forma de representar, sus trajes, da mucha presencia en los festivales. Somos los países que más exportamos grupos a los eventos internacionales; un promedio de 25 grupos cada año. Aquí tienen ustedes un movimiento muy interesante; he estado leyendo mucho acerca de Colombia, sobre su manera de trabajar en la cultura y el arte, y he visto grandes avances, sobre todo en las comunidades, esas tareas en los barrios marginados, para fortalecer a los chicos y concentrarlos en asuntos que los alejan de cosas que no deben hacer. Esto es fundamental y lo estamos haciendo ya en México; tenemos muchos proyectos para trabajar en este sentido, en comunidades donde hay riesgo de vandalismo. Trabajamos el arte como un elemento de integración social. Esto es muy importante para nuestro país.

¿Hay alguna danza colombiana que le llame especialmente la atención?

Sí, y pertenece al grupo de ustedes, al representativo del Instituto Popular de Cultura. La vi por primera vez en Chile y me interesó muchísimo porque representa en el baile las relacione de laboreo; es un baile campesino.Y por supuesto, la cumbia; nosotros los mexicanos hemos sido permeados socialmente por la cultura colombiana, con su música. Cumbia y salsa de Colombia se escuchan mucho ahí, sobre todo del centro hacia las costas, en los baile familiares. Del centro hacia arriba vamos más con el corrido, pero hacia el Golfo y el Pacífico, llega mucha cumbia y salsa colombiana.

¿Cómo observa este proceso del IPC para convertirse en un centro superior de artes?

Lo veo muy bien, con entusiasmo, porque en México tenemos muchas universidades de las artes. En este momento el centro de Bellas Artes acaba de anunciar un Doctorado en Artes.

En México se rinde culto a la muerte; de hecho cada 1 y 2 de noviembre se celebra el Día de los Muertos. ¿La danza folclórica mexicana ha sido permeada por esta cultura?

Desde luego; yo coordino un programa folclórico que se llama Jugando con la Muerte, en el cual se recrea la leyenda del Quinto Sol. Debe entenderse que el mexicano ve la vida a través de la muerte. Según dicha leyenda, cuatro mundos desaparecieron antes de conocer este; dejaron de existir por fuego, por agua, por tierra, por viento. El que vivimos ahora, el del Quinto Sol, es el del movimiento, el que recuerda cómo Quetzalcoatl bajó al mundo de los muertos y después de una batalla, le robó al Dios de la Muerte huesos de un hombre y una mujer. Con barro y maíz, hizo a la primera pareja de la humanidad. Es por ello que la tierra es sagrada para nosotros, y la tortilla de maíz nuestro alimento básico. Cuando llegan los españoles a México, encuentran esos ritos, que entonces se hacían con cráneos reales. Hoy, se replica la tradición con calaveras de azúcar, y la fiesta es una fusión cultural con España.

Para nosotros el Día de Muertos es más importante que la Navidad. Cuando llega esta fecha, el mexicano que vive en la ciudad regresa a su pueblo, no importa donde quede. En la montaña, en el campo, cerca del mar. Regresa a sus raíces para comer el mole, los tamales, al lado de sus muertos. Es fecha sagrada. Este es el rito cultural más importante del mexicano. En las casas se conserva el Altar de Muertos, en forma piramidal, como se hacía en tiempos prehispánicos, y se enciende una vela por cada difunto.

Alejandro Camacho prepara también la celebración del Centenario de El Santo, el luchador legendario nacido en su pueblo, en Tulancingo, Hidalgo: "Nos interesa destacar este hecho como un acontecimiento cultural; en nuestro Estado, El Santo tiene museo, se aprecia mucho su memoria, y es importante vincular esta actividad deportiva tan querida por los mexicanos, la lucha libre, a la memoria popular".

El próximo encuentro mundial de CIOFF será en Rusia.

Isaacs y el paisaje vallecaucano

Flora doméstica y nativa en la novela “María”



2017 fue también el año que conmemoró los 150 años de publicación de la novela “María” de Jorge Isaacs. *El ingeniero agrónomo y poeta tumaqueño Herman Manzi Benitez, “Moro”, nos describe en este artículo la variedad cromática y poética con la que el autor describió todo el paisaje que circunda la cordillera occidental, la llanura del Pacífico.*

Por *Moro Manzi*

Siempre llamó mi atención la manera como el autor de "María" describe la presencia de la flora doméstica y nativa atendiendo al número de especies, y cuya vegetación traducida en un sendero de árboles, hace ver con su aguda observación, como si fuera un pintor de verdes movidos. Frente a ese entorno vegetal, discurre la procesión de especies arbóreas que suben los más altos; reposan los medianos en la mitad de la cúpula húmeda y transparente; mientras los reptantes, se cuelgan de sus próximos zarcillos. Compendio de flora nativa que circunda la llanura del Pacífico después de ascender los escalones montañosos de la cordillera occidental. La descripción natural, objetiva, al golpe de aquellas imágenes sensoriales enmarcados en sus ojos, alertan su propia atención ante el desarrollo corpulento de unos especímenes como nubes verdes. Pero también tiene ojos para deleitarse con las pequeñas plantas, casi rastreras, que alegran el huerto con las legumbres que aromatizan próvidamente la exultante sabiduría culinaria. También en el jardín de rosas y azucenas, de lirios y claveles, donde personifica la levedad del sentimiento para huellar toda una malograda historia de amor. De ahí que la descripción natural y objetiva que hace de los árboles y plantas floridas, obligan a hacer un inventario de toda esa naturaleza reunida en la mirada penetrante del investigador, quien, "miró hacia la alta bóveda que los cerros, jiguas y yarumos formaban sobre nosotros, y siguió". La sensación visual, auditiva y cromática cuando las bandadas de loros se levantan de los guaduales para dirigirse a los maizales vecinos: conocimiento pleno de que estas aves son devoradoras aéreas del maíz; o cuando observa los afelpados de musgos, orlados en la ribera por iracales, helechos y cañas de amarillos tallos; o cuando describe a las floridas parásitas que colgaban de sus ramas y campanillas azules y tornasoladas. Con una sola mirada, agrupa a estas pequeñas plantas que crecen en humedad extrema y las ordena en un riguroso puesto. Tiene ojo para el detalle al llamar su atención, el huertecillo, donde el perejil, la manzanilla, el poleo y las albahacas mezclan sus aromas; separa los tipos de albahacas, posiblemente entre la silvestre y la domesticada, e intuye en sensación olfativa, el intercambio de olores. Establece una hermosa relación entre la luna iluminando las faldas selvosas blanqueadas a trechos por la copa de los yarumos y el brillo que rebota en el dosel de las hojas. Las arboledas de ceibas y los grupos de palmeras, siempre están en sus recorridos por las haciendas propias y vecinas. Y, qué raro, no menciona al samán.

Pone mucha atención a las flores, de ahí que siempre está atento a lo que se cultiva en el jardín. Nombra con primor a los montenegros, las mejoranas, los narcisos y los claveles. Un manojo primoroso para su gusto. En muchas ocasiones sus descripciones de la vegetación, aquella distribución de las especies, se apartan rotundamente del sentimiento, de la esencia de las cosas, para entrar en el detalle acucioso del gen investigativo. Conocedor del terreno húmedo y pedregoso, identifica con rapidez el rabodezorro, el friegaplato y la zarza, especies de lodazales que siempre invaden la escasa grama que prospera.

La sombra de los árboles, en un clima cálido, es un paraguas que atempera la agitación natural del caminante. A la orilla del río, los guamos churimbos, y los cachimbos, sombrean de bienestar tanto a los visitantes como a los animales que intercambian sonidos en total libertad. Pareciera que el río, su cauce, la selva, los peñascos, tenían para él, un irresistible atractivo, al punto, que lo movían de un lado para el otro; siempre con la atinada mirada de verlo todo: "como en azoteas, crespos helechos y cañas enredadas por floridas trepadoras."

Intuitivo en su observación, percibe lo que el otro hace, y regala una descripción: "sobre la alta bóveda que los cedros, jiguas y yarumos formaban sobre nosotros." Ah! la jigua, nectandra, laurácea. Una constante en su mirar es la imagen del huerto grande que le despierta toda una curiosidad: unas veces son los cocoteros y mangos; otras, los cacaos y los naranjos; los pomarrosos y los madroños; todos lucen un follaje de entreveradas formas en sus hojas: pecioladas, dentadas, lobuladas, ovales, sagitales, en fin, diversas figuras de un mundo vegetal. Sin embargo, el jardín era su debilidad. En él encontraba la delicadeza que sentía por María: cada flor, cada aroma, cada capullo, cada zarcillo, cada sombra proyectada por una mata, lo embriagaba en un claroscuro lírico, como un poema con ritmo y armonía. También el marco del jardín le atraía gustosamente, cuando a su alrededor los sauces se encimaban en sombras a la caída de la tarde, enmurándose; y los robledales hacían guiños a la distancia, mientras las ceibas gavilleras, tupían con su follaje la entrada de la luz.

De las caminatas bordeando el río, cerca a la orilla, siempre sus ojos perciben la presencia de árboles de hermosos nombres como el carbonero, el tamarindo, y los hobos; pegados a las peñas, los bejucos florecidos, los helechos de verde profundo y las lianas majestuosas que cuelgan a la manera de un portal chino. Se asombra de la proyección natural de las llanuras, de la impenetrabilidad del bosque, de la manera elevada de las montañas; de esa flora que puebla toda una región con sus chiminangos, los guabos churimbos, los cachimbos, los naguares, los piáundes, los nacederos, los piñuelos, árboles que fundan territorios en todas las alturas.

> "Unas veces son los cocoteros y mangos; otras, los cacaos y los naranjos; los pomarrosos y los madroños..."

Sin necesidad de binóculos, intuía la presencia de los pastos en los pajonales de las altas cuchillas, casi tocando el cielo o al pie de los magueyes que crecen entre las grietas de los peñascos. Imaginaba que al caer la tarde, los animales de esas cimas, salen a buscar comida. La observación rigurosa lo lleva a cada momento a describir un paisaje boscoso o un atardecer apacible como árboles sedientos, u orillarse en la impetuosa corriente

que baña el musgo milenario. En ocasiones llega al detalle, para tocar con sus dedos un pedacito de cáliz de azucena. No olvida referirse a los cultivos de pancoger, aquellas eras de arracacha y verduras de hojas comibles; el maizal sembrado en filote, y protegido de las temibles panchanas, y el plátano en crecimiento. Se involucra en algunas prácticas culturales de los sembrados, pues no hay que olvidar que el autor de la novela tenia algunos conocimientos agronómicos, que aunque teóricos, se basaban en la observación con sentido común.

Tenía facilidad para desmenuzar lo que llamaba su atención. Es así que al notar la techumbre del rústico camarote donde se protegía y navegaba en una canoa ranchada, describe los materiales hechos de matambas, bejucos y hojas de rabihorcado, que en el río llaman rancho. Su gran capacidad para intervenir con su mirada y con esa profunda asimilación mental, para ver el paisaje selvático cuyas riberas se le presentan como adornos a su paso: se empinaban las palmas de pambil (Iriarte deltoidea), la milpesos (Oenocarpus batava), la chontaduro (Bactris gasipaes), la naidí (Euterpe oleracea), de tallo flexible, y la guatle con toda su indumentaria para armonizar un contoneo de raquis y ramas alargadas. Enaltece las especies de palmas nativas del litoral colombiano.

No se escapan a su natural observación los antídotos vegetales contra las víboras: el guaco, el bejuco atajasangre, la siempreviva, la zaragoza y otras yerbas que los nativos guardan como un secreto; las presenta a manera de recetario, de auténtica farmacopea. El naguare y el piáunde, como reyes de la selva, empinaban sus copas sobre ella para divisar algo más grandioso que el desierto: la mar lejana. Anuncio que se encontraba lejos del mar y presente en el río que lo transportaba al encuentro con su amada moribunda.

"Los bosques iban teniendo a medida que nos alejábamos de la costa, toda aquella majestad, galanura, diversidad de tintas y abundancia de aromas que hacen de las selvas del interior un conjunto indescriptible. Más el reino vegetal imperaba casi solo". Reino absoluto es la profunda selva que crea los misterios más inaccesibles a la razón; espacio para mitos y leyendas. Compendio de especies de flora nativa que con sus atributos tradicionales cura las dolencias del hombre que habita este universo verde de sueños y pesadillas.

Se ha dicho que el verdadero objetivo del romántico es reflejar la esencia de las cosas, trascendiendo la realidad física a través de la imaginación y del subconsciente. Sin embargo, el autor de la novela refleja en ocasiones, su mirada cientificista, pues se aproxima a la ciencia forestal y gastronómica con tal afinidad, que pareciera uno de ellos. Existe en él, un gen acucioso para la investigación del entorno viviente. Razón por la cual sus descripciones de las especies nativas con un alto potencial de uso alimenticio y medicinal, hacen de este universo verde, un sostén para mantener el balance ambiental del andén del Pacífico colombiano.

Isaacs describió la flora del Valle del Cauca, con la acuciosidad de un experto conocedor de esta geografía. Esta faceta, le permitió otra lectura al poeta Moro Manzi.



Clasificación taxonómica.

Nombre común	Nombre científico	Orden	Familia
Carbonero	Calliandra carbonera	Fabales	Fabaceae
Cedro	Cedrela odorata	Sapindales	Meliaceae
Ceiba	Ceiba pentadra	Malvales	Malvaceae
Chiminango	Phithecellobium dulce	Fabales	Fabaceae
Guamo	Inga spuria	Fabales	Fabaceae
Guásimo	Guazuma ulmifolia	Malvales	Malvaceae
Guayacán	Handroanthus chrysanthus	Limiales	Bignoniaceae
Higuerón	Ficus luschnathiana	Rosales	Moraceae
Jigua	Phoebe cinnamomifolia	Laurales	Lauraceae
Madroño	Arbutus unedo	Ericales	Ericaceae
Nacedero	Trichanthera gigantea		Acanthaceae
Mangle	Rhizophora mangle	Mirtales	Rhizophoracea
Maguelles	Leycesteria sp	Dipsacales	Caprifoliaceae
Nispero	Mespilus germánica	Rosales	Rosaceae
Matarratón	Gliricidia sepium	Fabales	Fabaceae
Piñuelo	Bromelia pinguin	Poales	Bromeliaceae
Pomarroso	Syzigium jambos	Myrtales	Myrtaceae
Roble	Quercus alnifolia	Fagales	Fagaceae
Sauce	Salix alba	Malpighiales	Saliceae
Tamarindo	Tamarindus indica	Fabales	Fabaceae
Totumo	Cressentia cajete	Lamiales	Bignoniaceae
Yarumo	Cecropia peltata	Rosales	Urticaceae
Flores			
Azucena	Lilium candidum	Liliales	Liliaceae
Campanillas	Convulvulus tricolor	Solanales	Convulvulaceae
Clavel	Dianthus caryophillus	Caryophyllales	Caryophyllacea
Lirio	Iris germánica	Asparagales	Iridaceae
Montenegros	Zantedeschia aethiopica		Araceae
Narciso	Narcissus poeticus	Asparagales	Amaryllidacea
Rosa	Rosa moschata	Rosales	Rosaceae
Plantas Aromáticas			
Albahaca	Ocimum basilicum	Lamiales	Lamiaceae
Albahaca silvestre	Galinsoga parviflora		Asteracea
Malva	Malva parviflora	Malvales	Malvaceae
Malva común	Malva silvestris	Malvales	Malvaceae
Manzanilla	Matricaria recutita	Asterales	Asteraceae
Mejorana	Origanum mejorana	Lamiales	Lamiaceae
Perejil	Petroselium crispum	Apiales	Apiaceae
Poleo	Mentha pulegium	Lamiales	Lamiaceae
Palmas			
Cocotero	Cocos nucifera	Arecales	Arecaceae
Chontaduro	Bactris gasipaes	Arecales	Arecaceae
Iraca	Cardulovica palmata	Pandanales	Cyclanthaceae
Juncos	Juncua acutus	Poales	Juncaceae
Milpesos	Oenocarpus batava	Arecales	Arecaceae
Naidì	Euterpe oleracea	Arecales	Arecaceae
Pambil	Iriarte deltoidea	Arecales	Arecaceae
Palmito	Euterpe edulis	Arecales	Arecaceae
Sotos	Mercuriales annua	Malpighiales	Euphorbiaceae
Plantas Trepadoras			
Adormidera	Papaver somniferum	Ranunculales	Papaveraceae
Bejuco amargo	Aristolochia trilobata	Aristolochiales	Aristoloquacea
Friegaplatos	Solanum torvum	Solanales	Solanaceae
Helecho crespo	Nephrolepis cordifolia	Polypodiales	Lomariopsidaceae
Helecho marranero	Pteridium aquilinum	Pteriales	Dennstaedtiaceae
Bejucos	Cissus verticillata	Vitales	Vitaceae
Musgos	Bryophyta sensu stricto		
Rabihorcado	Trichanthera giganrea	Lamiales	Scanthaceae
Rabodezorro	Alopercus pratensis	Poales	Poaceae
Siempreviva	Sempervivum sp	Saxifragales	Crassulaceae
Musgo	Sphagnum affine	Sphanagnales	Sphagnaceae
Zaragoza	Conocarpus erectus	Myrtales	Combretacea
Zarza	Rubus ulmifolius	Rosales	Rosaceae
Legumbres			
Arracacha	Arracacia xanthorrhiza	Apiales	Apiaceae
Cebolla junca	Allium fistulosum	Asparagales	Amaryllidaceae
Cebolla roja	Allium cepa	Asparagales	Amaryllidaceae
Gramineas			
Bambú	Bambusa vulgaris	Poales	Poaceae
Caña	Saccharum officinarum	Poales	Poaceae
Guadua	Guadua angustifolia	Poales	Poaceae
Maíz	Zea mays	Poales	Poaceae
Guinea	Megathyrsus maximus	Poales	Poaceae
Musáceas			
Plátano	Musa paradisiaca	Zingiberales	Musaceae
Bijao	Calathea lutea	Zingiberales	Marantaceae
Árboles frutales			
Aguacate	Persea americana	Laurales	Lauraceae
Caimito	Pouteria caimito	Ericales	Sapotaceae
Guayabo	Psidium guajaba	Myrtales	Mirtales
Granadilla	Passiflora ligularis	Malpighiales	Passifloraceae
Guabo	Inga spuria	Fabales	Fabaceae
Chontaduro	Bactris gasipaes	Arecales	Arecaceae
Naranjo	Citrus sinensis	Sapindales	Rutaceae
Mango	Mangifera indica	Sapindales	Anacardiaceae
Otros			
Cacao	Theobroma cacao	Malvales	Malvaceae



Ante la ausencia de Julián Gil

BANDOLA NO SUELTA EL TIPLE

***Sus integrantes avanzan en la consolidación de un proyecto musical** que tiene la simpatía de muchos colombianos y extranjeros. Responsables de la apertura hacia esa nueva sonoridad del pasillo y el bambuco. Diálogo a tres voces.*



Julián Gil es recordado hoy en Sevilla como "el alma" del Grupo Bandola, una institución que durante muchísimos años ha llevado por el país y el exterior el nombre de la nación en su música, en los aires andinos, particularmente, que distinguen esa zona del Valle del Cauca. Gil falleció el pasado 7 de abril en un absurdo accidente de tránsito, mientras conducía su motocicleta, a los 53 años.

Era docente en una institución entre Sevilla y Caicedonia y durante quince años ese fue su medio de transporte. Jamás tuvo un percance hasta el fatídico día de abril. Tocaba las quenas, las zampoñas, la flauta traversa, las armónicas. Iba como el viento entre las notas de una música que siempre amó entrañablemente.

Bandola ha logrado altísimos niveles de calidad artística y anualmente lleva hasta Sevilla grupos nacionales y extranjeros, en un festival que coincide en sus fechas con el Petronio de Cali.

Toda la municipalidad se prepara con suficiente tiempo para recibir a quienes aman la música de tiple, bandola y guitarra, hoy en formatos modernos, con letras que ya no cantan al paisaje eglógico, sino que se remontan a las vicisitudes urbanas.

Rodrigo Muñoz, Oscar Gallego, María Elena Vélez y Julián, fundaron el grupo en 1982, y esta alianza musical fue creciendo al tenor del talento musical familiar. Al momento de fallecer Julián, Bandola estaba integrado por ocho artistas.

La creación de Bandola coincidió con el aniversario número 50 del Colegio General Santander de Sevilla, del cual egresaron, entre otros, Lizandro Duque, Álvaro y Julián Rodríguez, Edgard Gallego. José María Velasco Ibarra, expresidente de Ecuador, fue rector de este colegio. Uno de sus estudiantes más destacados fue también Héctor Abad Gómez, padre del escritor de la obra "El olvido que seremos", condiscípulo de José Cardona Hoyos en el mismo plantel.

Los invitaron a cantar en ese momento tan especial para la ciudad, y Rodrigo Muñoz considera que ello fue todo un "espaldarazo", pues apenas acababan de montar unas canciones.

En diciembre de ese mismo año fueron invitados para presentarse en Bogotá, en varios lugares, donde animaron la Navidad.

María Elena dice que cuando bautizaron el grupo con el nombre de bandola, nunca pensaron en el instrumento. Lo hicieron porque "éramos una banda musical, una bandola; andábamos juntos para arriba y para abajo. Nos nutríamos de mucha música latinoamericana, porque veníamos de la universidad donde los cantores de Chile estaban a la orden del día. Estudiábamos en Armenia y hasta ahí venían estudiantes chilenos que nos traían esa música de la que nos enamoramos; Mercedes Sosa, Inti Illimani, Quilapayún, el Quinteto Tiempo, Víctor Jara. Cantábamos en los sindicatos de trabajadores, en las universidades, en el movimiento estudiantil. Pero fuimos conscientes que también debíamos interpretar canciones del repertorio colombiano. Luego ya hicimos nuestras propias composiciones; como vivimos juntos mucho tiempo, estas melodías fueron de creación colectiva. Así nacieron "La Bogadera", "El Arbol Amarillo", "Listos para la foto", "El Tumbis Tumbis". Le cantamos a nuestro entorno, y para sorpresa, muchos grupos de danza han montado estas creaciones".

En agosto pasado realizaron su festival número 22. Oscar Gallego dice: "Para nosotros ha sido muy importante la participación en el Festival Mono Núñez de Ginebra. Ganamos el Primer Premio en 1989; vamos todos los años, pero ya fuera de competición. En alguna ocasión fuimos descalificados porque llegamos con canciones nuevas, y fue cuando pensamos en hacer un festival en Sevilla, donde esas expresiones novedosas del folclor colombiano pudieran tener cabida…"

Así empezaron a promover lo que se llamó "Encuentro de las nuevas expresiones de la música andina colombiana" en la casa de la cultura de Sevilla.

Existe el debate entre los conservadores que consideran que el pasillo y el bambuco deben mantenerse en sus formas tradicionales, y los aperturistas que creen en tonalidades modernas que toquen el contexto ur-



bano. ¿Qué piensan ustedes al respecto?

Rodrigo Muñoz: Existe un criterio mal planteado, en el sentido de creer que la bandola encarna música de viejos, pero es necesario ver cómo hoy muchos jóvenes le han dado aires modernos a este instrumento, una vibración nueva. Creemos que la cultura no es estática, y aún desde sonidos modernos podemos seguir haciendo tradición.

Gallego piensa que no obstante el perfil del público que asiste a Ginebra, las propuestas modernas son las que han alcanzado el palmarés en los últimos años; "no creemos que exista ahí una puerta cerrada para estas expresiones de hoy. Los premios que reciben estas nuevas tendencias, así lo confirman".

"A un muchacho de hoy no creo que le interese mucho escuchar Los Guaduales como lo escucharon nuestros padres y abuelos", expresa María Elena Vélez. Traen a colación la participación que tuvo en Sevilla una estudiantina de La Ceja, Antioquia, en 2016, en un formato tradicional pero con una propuesta musical muy poderosa. "Hay un momento en que estos jóvenes se ponen de pie, tocan y bailan".

Manifiestan que el 80% del público que asiste a Sevilla es joven, y sienten orgullo de poder ver a "tres mil muchachos bailando bambuco, bailando pasillo aletiao", como ocurrió en agosto pasado, entre el 18 y el 21. Reconocen el apoyo que les brindó Germán Patiño, creador de Petronio, en compañía de Carlos Roldán. Así, Bandola se presentó por primera vez en el Petronio con una canción de Baltazar Mejía.

> "A un muchacho de hoy no creo que le interese mucho escuchar Los Guaduales como lo escucharon nuestros padres y abuelos".

¿Qué proyectos inmediatos tiene Bandola?

Oscar Gallego: En este momento, después de la partida de Julián, estamos reacomodándonos. El grupo nació como un grupo de amigos, y no hemos pensado llamar a otro músico para reemplazarlo. Entre todos estamos supliendo los vientos. Ello lo hacemos no porque creamos ser una logia cerrada, sino por la empatía existente entre nosotros desde hace tantos años.

¿Cuál creen era la mayor virtud de Julián?

Rodrigo Muñoz: Además de la música, él amaba las artes gráficas. En el Festival, cada uno de nosotros tiene un rol. Julián siempre diseñaba la imagen y la escenografía del evento. Pintaba en compañía de los muchachos del pueblo. Hacia el diseño en las telas y vinculaba a los chicos de las escuelas. La escenografía del 2017 fue realizada por jóvenes que fueron formados por él. Trabajaba con ellos por más de un mes, antes del evento.

María Elena piensa que el rasgo más importante de su personalidad era la discreción y su disposición de entrega total al grupo. Era el esposo de Nilsa Elena Amórtegui, padres de Andrés David, de ocho años de edad, María y Juliana, de 23 años.

El Festival Bandola tiene hermandad con un evento similar en Argentina, y tiene como gestora a Marta Elena Hoyos, de Armenia. Ella visita Argentina y se asocia con otros festivales. En 2017 se le hizo un homenaje especial al Centenario de Violeta Parra; participaron grupos de Casanare, quince bandolistas llaneros, el "Red Crab" de San Andrés,



Los niños y jóvenes de Sevilla recuerdan a Julián cada año, porque con él pintaban los telones del Festival Bandola. Un maestro que dijo adiós.

Eduardo Lalo Maya, de Samaniego; "Colombia canta y encanta", de Medellín, además de la orquesta del Maestro Edgar Gallego y el Grupo Representativo de Danza del Instituto Popular de Cultura; la orquesta de salsa de Toño Barrio, "Canto por la vida", de Ginebra, "Rapsodia" de Palmira. Toda la programación del Festival Bandola se lleva a cabo en La Plaza de La Concordia, y la primera noche se programa a las 7:00 P.M. El evento dispone siempre una muestra artesanal y carpa para niños. Parte de la programación se realiza también en el Teatro Alcázar. Aunque Sevilla no dispone de muchos hostales para albergar a los visitantes, poco a poco familias de la población abren sus casas y se habilitan como hoteles en los días festivos.

Bandola se ha presentado con la Sinfónica del Valle bajo la dirección de Gustavo Yepes. Es un bastión nacional para la preservación de esta música tantas veces amenazada por la modernidad y sus nuevos sonidos. El que Sevilla se haya convertido en un lugar periférico, después del trazado de la carretera de El Alambrado, permitió quizá la conservación, con mayor fidelidad, del espíritu de la música colombiana que nació en la montaña.

Nabil Bechara, Coordinador de la Escuela de Música IPC

"Toda la música es difícil"

Estudió clavicémbalo en París. Se aficionó a la música desde muy niño, en su casa de Quibdó. *Su padre, percusionista, compartía entonces con músicos que integrarían más tarde el Grupo Niche y Guayacán. Inicialmente estudió piano "por obligación", pero logró amar este instrumento junto a la profesora Lola Wiedemann.*

"Cuando voy al Chocó es como si estuviera en Cuba", dice al evocar la felicidad contagiosa de sus coterráneos, particularmente en tiempos de la fiesta de San Pacho. "Todo ahí es musical, empezando por mi padre, gran percusionista". Su progenitor lo vinculó al mundo de la música, pues en su casa siempre sonaban instrumentos. Inicialmente y por obligación, estudió piano. Su padre, Salim Bechara, fue amigo y contemporáneo de Jairo Varela, el fundador del Grupo Niche.

Nabil Bechara es el nuevo Coordinador de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura desde el pasado 11 de agosto. Nació en Bogotá al seno de una familia sirio-libanesa, y en su temprana infancia fue a residir en el Chocó donde inició su formación musical al lado de su padre.

Percibe que el ambiente musical cultural de Quibdó estás más conectado con el Caribe que con el Pacífico Sur. Admite que siempre que se habla del Pacífico, Quibdó aparece ahí, pero piensa que se trata de una equivocación. "Geográficamente está en el Pacífico, pero la cultura de Quibdó es Caribe. Mi padre tiene ahí, en su casa, un radio grande, de los años 50. Me dice que ahí escuchó la primera salsa, los boogaloo que transmitían desde Panamá y Miami. Al hablar, el acento panameño es similar al del chocoano".

Su tatarabuelo tenía comercio con la costa Caribe y también incursionó en el negocio del azúcar, con un ingenio. Los Bechara llegaron por Cartagena y aún muchos residen ahí. Su bisabuelo José Bechara compraba carne en Cartagena y la traía a Quibdó en barco. Luego invirtió en negocios de caña y minería.

Hijo de Flor Suárez, chocoana de Nóvita, llegó a Cali cuando sólo contaba cuatro años. Fue matriculado en el Liceo Francés. Del Chocó de su infancia guarda muchos recuerdos musicales; "la gente tocaba guitarra en las tardes; tengo en la memoria la imagen de mi papá tocando en medio de muchos músicos que luego integraron Guayacán y el Grupo Niche".

De los 5 a los 19 años tomó clases de piano con la profesora Lola Wiedemann adscrita entonces al Instituto Departamental de Bellas Artes. Tardaría 8 años en apreciar de verdad este instrumento, pues "la verdad, todo el tiempo sentía que estaba obligado, e inicialmente no lo disfruté; el asunto era, si no tocas piano no jugas fútbol, si no tocas, no hay cine, si no te dedicas al piano, no hay salida", recuerda.

Después de graduarse de la secundaria y antes de ir a Francia, donde estudió clavicémbalo, se dedicó durante un año entero a estudiar intensamente el piano, aunque reconoce que su amor musical no es el instrumento en sí, sino la creación. Desde muy niño le gustó la música barroca, la sonoridad del clavicémbalo, y este fue el instrumento que estudió en la Sorbona, París 4.

Tiene hoy un estudio de grabación. Al regresar de Francia se dedicó totalmente a la música popular. "Ya lo venía haciendo, pero al volver de Europa me di cuenta que podía dedicarle mucho tiempo. Empecé a tocar en muchas partes con diferentes grupos y en diversos eventos; de ahí me nació la idea de producir música, no sólo para mí sino para otros". Este fue el nacimiento de "Bechara Records", el estudio que hoy tiene en el barrio Vipasa.

Cree que en este lugar lo importante no es la grabación sino la creación. Con su socio Gary Yupanqui, para el grupo N y G, produjo ahí el álbum "Nacimos rumberos"; también para el Grupo Bandadas de Sebastián Valencia realizó un álbum de salsa.

Además de la salsa, prefiere el soul y el jazz. En 2006 hizo una composición de jazz en Quibdó, mientras visitaba a su padre. Ahí se encontró con Neibo, un músico de la escena de la chirimía, quien le propuso hacer esa producción para los estudiantes de Batuta, con destino a un concierto en el Banco de la República de Quibdó. "Neibo me puso a correr y realicé el trabajo, en ritmo de jazz. Esta obra se llama Quibdó", expresa.

Se vinculó al Instituto Popular de Cultura en 2010, como Profesor de Piano Complementario; se dedicó luego a la Armonía, y al Taller Libre con Julián Rodríguez. También, en el IPC ha estado dedicado al campo de la Apreciación Musical y en Solfeo, (Lenguaje y Entrenamiento Auditivo), Recursos de Improvisación, Taller de Estilo.

La Escuela de Música tiene hoy, aproximadamente, 200 estudiantes, y cinco grupos representativos; es muy probable que a estos grupos se sume el de Latin Jazz y la Orquesta de Guitarras, dirigida por el maestro Nelson Mera.

"Desde que llegue me di cuenta de lo



importante que es el Instituto para la ciudad, y siempre he creído que debemos ser una universidad. El IPC debe dar el soporte necesario a sus estudiantes graduados, para su vida laboral. Deben desarrollar aquí todos su procesos para alcanzar el título que merecen, y no abandonar el claustro en busca de un diploma en otras instituciones".

Está convencido que para lograr el status de institución de nivel superior, es necesario el apoyo de toda la comunidad y del gobierno: "El gobierno central debe sentir que la comunidad lo desea", dice.

Está convencido que para lograr el status de institución de nivel superior, es necesario el apoyo de toda la comunidad y del gobierno.

¿Piensa que el estudiante del IPC debe empezar por lo clásico, o concentrarse siempre en lo popular?

Puedo responder desde mi experiencia de vida; no empecé por lo clásico ni por lo popular. Asumí ambas corrientes al tiempo, y de esta manera ha sido siempre en mis 35 años. Existe una genética musical, literal, uno puede rastrear sus orígenes y saber que ahí está la historia de la humanidad. No hay música clásica ni popular; para mí es lo mismo. Inclusive, lo que hoy se llama clásico, en muchas ocasiones, hace varios siglos, era lo popular en Europa. El término "Música Académica" no me gusta, porque Bach no fue a universidad alguna o a un conservatorio; tampoco Händel ni Mozart.

Se asume siempre que la música llamada clásica o académica es más difícil de ejecutar que la "popular"; ¿qué opinión le genera esta creencia?

Es un mito; la realidad es que toda música es difícil; si alguien va a hacer música de India, debe entender que requiere un nivel de complejidad que le va a exigir sumergirse en ese mundo varios años. Lo mismo ocurre con la chirimía; entender esos códigos, lo que rodea socialmente cada música, para hacerla bien.

¿Existe resistencia del estudiante del IPC hacia la música académica?

Esta tendencia podía notarse antes con más fuerza, pero percibo que ha mermado. Cuando llegué a la institución, sentía que este era un choque rotundo. Lo bonito del IPC hoy es que aquí no se demerita nada. Para entender la genética de la música hay que ir al pasado. Es muy fácil hacer transición entre géneros. Tomar una pieza de Chopin y volverla jazz. Richie Ray lo hizo con Bach, o tomar una pieza de jazz y convertirla en música barroca, o tomar un levantapolvo chocoano y convertirlo en un contrapunto barroco. En el fondo no es complejo, si se comprenden las rutas sonoras. Siempre le digo a mis estudiantes que un músico debe tener verbo musical. Sin este es difícil llegar. El conocimiento se aprende, la técnica, pero si no está la semilla que es el verbo musical, no hay nada.

En este momento coordina la publicación de la Segunda Edición de la Cartilla de Piano Complementario, en coordinación con el Maestro Jaime Cabrera. Esta es una guía didáctica sumamente útil para los estudiantes.

Casado con Luna Márquez, es padre de Elena, de cuatro años, y Kala, de apenas dos meses.



Dramaturgia contra el olvido

“El día en que Macondo se tiñó de insomnio”

Después de “Nuestra señora de las nubes”, Lida Fernanda Cardona, Coordinadora de la Escuela de Teatro del IPC, y Karol Tatiana Cardona, preparan el montaje de una obra que une, intertextualmente, metáforas de Cien Años de Soledad y del cuento “El ahogado más hermoso del mundo”, de Gabriel García Márquez.

La abuela de la directora de teatro Karol Tatiana Cardona, Elvia Rosa Aguirre, nació en La Nariz, Antioquia, un pueblo refundido en la geografía nacional. Ella parece haber tomado esa realidad para trasladarla al imaginario del teatro, el mismo que le permite recrear hoy la atmósfera de Macondo.

El mundo de Macondo, difícil de trasladar a otras formas de arte, tuvo en su autor el principal defensor de la literatura delante del propósito de directores de cine que quisieron llevar "Cien años de Soledad" al celuloide.

No obstante, como bien lo anota Karol Tatiana Cardona, responsable del montaje de la obra "El día en que Macondo se tiñó de insomnio", con el grupo representativo del IPC, "una cosa es la literatura y otra el teatro".

La obra será estrenada el 5 de abril de 2018 en Cali, y en este momento se hacen los ajustes pertinentes para seleccionar la música, el vestuario, los diálogos, en torno inicialmente al estropicio de gitanos que llegó un día a esa aldea de casas de paja y cañabrava que miraban a un río con piedras que semejaban huevos prehistóricos.

"Nosotros estamos en proceso de montaje; empezamos ya con vestuario, escenografía y video. La idea surgió por conversaciones con actores acerca del nuevo montaje, y la maestra Karol tenía claro qué tipo de obra quería hacer, después de "Nuestra señora de las nubes", expresa la Coordinadora de la Escuela de Teatro, Lida Fernanda Cardona.

Agrega que "una de las actrices dio la idea de tomar el inicio de "Cien años de soledad", donde los personajes son los gitanos, un pueblo lleno de magia, mitos, historia". Lida Fernanda, quien estudió en Barcelona y participó ahí del movimiento teatral por muchos años, ha denominado "Embeleko" a este grupo que ya fue aplaudido por su puesta en escena "Nuestra señora de las nubes", en el Teatro Esquina Latina y el Teatrino Enrique Buenaventura, entre otros espacios.

Karol propuso vincular a este montaje, también, el cuento de Gabo, "El ahogado más hermoso del mundo", como encargada de la dramaturgia: "Es una intertextualidad", dice Karol. Y agrega: "Desde el año pasado queríamos hacer algo festivo; algo que combinara música, danza, algo popular con representación de la identidad de la escuela. García Márquez es un autor obligado; nos interesa mucho ver cómo en su novela más conocida retrató la realidad nacional. Cuando uno busca la literatura desde el teatro, debe buscar lo que tenga pulsión dramática. Partimos del hecho macondiano de la peste del insomnio, con la cual viene el olvido. Pensamos en cómo convertir ese hecho dramático en una metáfora de nuestra realidad nacional. Con improvisaciones, los actores llegamos a la conclusión que el insomnio y el olvido llegaron por la guerra. Aquí el texto surge de la escena, dentro de nuestro concepto de creación colectiva, el cual tiene que ver con los insumos que proporciona cada artista para tener un montaje final".

Karol viene de Esquina Latina. Lida Fernanda le ha dado todo su apoyo e impulso en la parte de producción, y ella es responsable de la dirección general.

¿Karol, de qué manera la escena da origen al texto?

A partir de improvisaciones. Uno como director tiene muchas cosas claras, y seguimos el ejemplo del TEC y su método de creación colectiva, del que fueron pioneros. En Cali y en el país en general, se malentendió este método. Para dar una explicación sencilla, los actores son los que proporcionan los colores y el director, el dramaturgo, pinta el cuadro. Como grupo surge la premisa de qué contar, qué se quiere decir. Vamos fijando una partitura, un guión, a partir de la propia experiencia teatral. Hacemos una hoja de ruta, lo que en la comedia del arte se llamaba "Canovaccio". Son las piedras que nos señalan por dónde debemos atravesar el río. En "El ahogado más hermoso del mundo", encontramos que pertenece a un pueblo dividido, muerto, que empieza a reconstruirse a partir de la llegada del ahogado. Los pobladores deciden mejorar el pueblo, cambiarlo, lo embellecen a partir de la llegada del muerto. Después de ese letargo, del olvido, son los gitanos quienes vienen a recuperar la memoria, a contar la historia. Como país no estamos condenados a la guerra, la misma con la que puede llegar el olvido. Ahí están implícitas dos palabras: perdón y olvido. Me gusta mucho igualmente esa parte de William Ospina donde, en "La franja amarilla", parafrasea "Los Funerales de la Mama Grande", donde dice que llegó el momento de sacar los taburetes fuera de las casas, para empezar a recuperar la memoria de hombres y mujeres, antes que esta se convierta en letra muerta en los libros de historia. Ospina retoma esto y dice que los artistas, los pintores, los escritores, los cantantes, los músicos, los bailarines, tenemos una gran responsabilidad, la de contar lo que nos ocurre, antes que desaparezca. Vemos, a través de nuestro trabajo teatral con este montaje, cómo un pueblo se puede reconstruir a partir de un hecho doloroso.

¿Cuántos actores conforman hoy Embeleko?

Nueve; Byron Quintero, Carlos David Barona, Wilkin Rojas, John Fredy Benítez, Karen Medina, Katherine Hernández, Dalila Hurtado, Lizette Camacho, Allison Ramos, y el técnico Alex Duque. Todos son egresados que aportan su trabajo en tiempo libre, excepto Lizette.

Karol es consciente que "no se puede hacer literatura en teatro, porque se vuelve narraturgia"; ello para responder acerca de lo difícil que es traducir al poesía de García Márquez en una puesta en escena. Dice que como técnicas de actuación eligieron la cuentería teatral. "Aquí tenemos narración, teatro de manipulación de objetos, música en vivo; los actores están en un trabajo de aprender a cantar como gitanos. Tendremos también lenguaje audiovisual, danza y expresiones pictóricas y fotográficas. Creemos que este montaje va a representar todos los lenguajes del IPC".

> "Con improvisaciones, los actores llegamos a la conclusión que el insomnio y el olvido llegaron por la guerra".



Kringel, a la izquierda, anima desde Israel una pasión por la música del Pacífico que nació en el Festival Petronio. En la foto junto a su amigo, el músico Juan Epifanio

CORAZÓN PACÍFICO EN TEL AVIV

***Hace parte de los músicos jóvenes, extranjeros, que anualmente pugnan por llegar a Cali** a participar como espectadores en el Festival Petronio Álvarez. Desde Israel ha venido hasta aquí, enamorado de la música del Pacífico. Ya visitó Timbiquí y llevó una marimba hasta el Medio Oriente. Un testimonio.*

Por *Omer Kringel*

Quiero decir inicialmente que hasta mis 17 años no sabía mucho del folclor del mundo, y en Israel las músicas que me capturaban entonces la emoción y el entendimiento, eran el jazz, el bossa nova, la samba, el calipso, el flamenco.

A esa edad conocí a quien es hoy la compañera de mi vida, de nacionalidad argentina, y en su casa pude estar cerca del riquísimo folclor de este país. Me llegaron todos los ecos del tango, y de su música popular.

A mis veinte años me obsesionó la salsa; me hice miembro de un grupo local, en el momento en que debí reemplazar a un músico, y por esa vía llegué a la música cubana, en la que empecé a ahondar.

Gracias a mi profesor Alon Yavnai, conocí Rumba Cubana, Contradanzas, tango, folclor peruano y algo más. Fue cuando un grupo de amigos me llamó para conformar un grupo de música colombiana, de la cual sólo conocía salsa y cumbia. En la búsqueda de repertorio un amigo regresó de Colombia con música, y me dejó en las manos un ritmo que desconocía. De repente sentí que mi cuerpo empezó a moverse de una manera nueva, con unos acordes que me penetraban el corazón; era el percutir de la marimba, que me llegaba único, como un canto de Dios.

Recuerdo ahora que esta emoción me golpeó fuerte; no podía dejar de bailar solo, y empecé a preguntar "¿qué es, de dónde vino esta música?; quería escuchar más y más, y la respuesta llegó pronto: "!Currulao, folclor del Pacífico colombiano!". Fue cuando supe, desde el primer momento, que tengo una conexión cósmica con esta música, como una especie de imán.

Conformamos una banda, "Los Omers", muy exitosa, con un cantante y trombonista colombiano, además de seis israelitas. Además de salsa y cumbia, algo de vallenato y bullerengue, incluimos cuatro piezas del Pacífico sur, entre ellas La Caderona, con los arreglos del Grupo Bahía.

Esta experiencia musical me hizo descubrir que en Israel existe una gran comunidad colombiana, un montón de caleños que acuden a nuestros conciertos, junto a la comunidad latina en general residente aquí, y muchos israelíes que gustan de esta música.

Seguí explorando, escuchando y tocando, pasando al piano la armonía de la marimba, de este hermoso folclor, pero no tenía duda que debía sentirlo en algún momento, de primera mano.

Fue así como en 2013 fui con mi esposa a Colombia. Desembarcamos en el Festival de San Pacho en Quibdó, en medio de una felicidad colectiva, de una locura contagiosa, de una cultura nueva para nosotros, con la simpatía de una gente muy especial. Nos quedamos en casa de una amiga, y luego fuimos a Medellín, Cali y el litoral del Pacífico.

En Colombia en general, pero sobre todo en Cali, hay un punto de conexión muy fuerte de la gente con la música; es una comunidad multiétnica, muy especial.

En un festival en Cali, encontramos por casualidad a un músico que se convirtió más tarde en un buen amigo: Juan Epifanio. Me conto que tocaba con el Grupo Bahía, y le referí que tenía una banda en Israel donde interpretábamos La Caderona con un arreglo de su grupo. Esa fue la única canción que él grabó con Bahía, como cantante. Qué casualidad.

Intercambiamos números telefónicos y llamó a un amigo en Guapi, a donde queríamos viajar. Después de unos días fuimos a Buenaventura y de ahí tomamos una lancha a Guapi. Una ruta impresionante y otra dimensión que nos mostró la singularidad del Pacífico. Tuvimos la suerte de encontrar ahí al Maestro Gualajo, quien había llegado para grabar un documental en su casa cerca del río.

Era claro que de ésta, la tierra donde hacen el piano de la selva, la marimba, debía llevar una conmigo, además de bombo y guasá, instrumentos construidos por el Maestro Ever Riascos, padre de una histórica familia de músicos.

Fue una experiencia formativa y sencilla traer estos instrumentos en lancha, en carro, avión, y llegar finalmente a Israel sin contratiempos. En una oficina de correos en Cali, mirábamos la mejor manera de enviarlos. Junto a nosotros en la fila estaba un señor con apariencia de poeta, y no recuerdo ahora cómo empezamos a crear un diálogo. Le contábamos que estábamos ahí para enviar una marimba y varios instrumentos a Israel. Supimos que era un investigador de música, autor de varios libros. Nos refirió cómo había llevado hasta Nueva York una marimba, en compañía de su esposa, la etnomusicóloga canadiense Lise Waxer. Era Medardo Arias; desde ese momento estamos en contacto.

Desde que salí de Colombia, sabía que Juan Epifanio iba a hacer parte de mi próximo proyecto musical. Al proyecto lo bautizamos "Okan", palabra que traduce "Corazón" en lengua Yoruba. Ya grabamos parte en Colombia. De esta producción hacen parte 60 artistas de Cuba, Israel, Colombia, Perú, Estados Unidos, España y Angola. Lo que fue inicialmente un sueño, cambió cuando Juan Epifanio entró al estudio para tocar y cantar un tema con mucha influencia del folclor Pacífico que siembra un corazón en mi cultura israelita. Pronto se conocerá esta producción en Colombia, acompañada de un vídeo grabado ahí y en Israel.

"Mi cuerpo empezó a moverse de una manera nueva, con unos acordes que me penetraban el corazón; era el percutir de la marimba, que me llegaba único, como un canto de Dios".

¡Currulao pa' las mujeres!



El XXI Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, abrió fuegos en 2017 con "Mano e´Currulao", en la ciudadela organizada dentro de la Unidad Deportiva Alberto Galindo. La festividad de este año estuvo dedicada a la mujer.



La Secretaria de Cultura de Cali, Luz Adriana Betancourth, hace entrega de la Medalla Honor al Mérito, Máxima Categoría, reconocimiento municipal a los 70 años del Instituto Popular de Cultura, en la persona de su directora María del Pilar Meza Díaz.

"Parió la luna" fue el primer currulao del Pacífico colombiano que se escuchó en la Unidad Deportiva Alberto Galindo Herrera, cuando miles de asistentes dieron su aplauso al inicio del XXI Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, dedicado en esta ocasión al espíritu de la mujer del Pacífico.

El Instituto Popular de Cultura, como ya es tradicional, inició las jornadas festivas que convocan hoy a nacionales y extranjeros, con su espectáculo internacional "Mano e´ Currulao", el cual puso en escena a un grupo de más de 200 integrantes, quienes al ritmo de marimba, bombo, guasá, cununo, y el coro de la cantadoras, celebraron la vida y la paz en esta Colombia del 2017.

La Alcaldía de Cali, a través de su Secretaria de Cultura, Luz Adriana Betancur, dispuso todas las medidas de seguridad para que el evento se llevara a cabo sin contratiempos.

María del Pilar Meza Díaz, rectora del IPC, proclamó la invocación a "Mano e´ Currulao", composición poética del escritor y periodista Medardo Arias Satizábal. Esta obertura, magistralmente declamada por María del Pilar Meza Díaz, ya fue aplaudida en España, Chile, México y Estados Unidos, y fue recreada en el Petronio con los recursos teatrales del Instituto Popular de Cultura que aluden a la ancestralidad y a la presencia de símbolos míticos como la mariposa y las criaturas del océano.

"Mano e'…" en el Litoral Pacífico Colombiano, es una expresión hiperbólica para indicar «mucho, bastante». Así que mano e' currulao quiere decir bailar mucho currulao. Es una alegoría a la idiosincrasia de la cultura musical y dancística





El alcalde de Cali, Maurice Armitage, acompaña al IPC en esta ocasión especial del Festival Petronio.

de esta región del país, en donde se muestra al hombre y la mujer afrodescendiente, en toda su dimensión artística y cultural. "Mano e´Currulao" nace al seno de la Escuela de Danzas Folclóricas del Instituto Popular de Cultura; por su calidad y despliegue escénico, este espectáculo fue escogido por el Ministerio de la Cultura Colombiano para abrir la III cumbre mundial de Alcaldes y Mandatarios Afrodescendientes, realizada en Santiago de Cali en Septiembre de 2013. También para la fiesta patria del 20 de julio (2014), en la sede de la Organización de Estados Americanos, OEA, y por el Banco Interamericano de Desarrollo BID. En 2015 fue seleccionado para representar a Colombia en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO, en Madrid, España, realizado del 25 de febrero al 1 de marzo de ese año. De igual forma se ha participado con dicho espectáculo en la apertura y cierre del Festival Petronio Álvarez desde el año 2014, de manera ininterrumpida.

HOMENAJE A LA MUJER

En el marco de la celebración de los 70 años del Instituto Popular de Cultura, la entidad preparó una gran puesta en escena, donde unió la danza, el teatro, la música y las artes plásticas, en torno a las manifestaciones artísticas y culturales del Pacífico Colombiano. Conjugó las artes escénicas en una propuesta coreográfica que dio cuenta del desarrollo artístico y cultural, de esta institución que por 70 años ha contribuido a la formación de un gran número de hombres y mujeres, orgullo de la cultura colombiana, siempre en la salvaguarda del patrimonio cultural tangible e intangible de nuestro país.

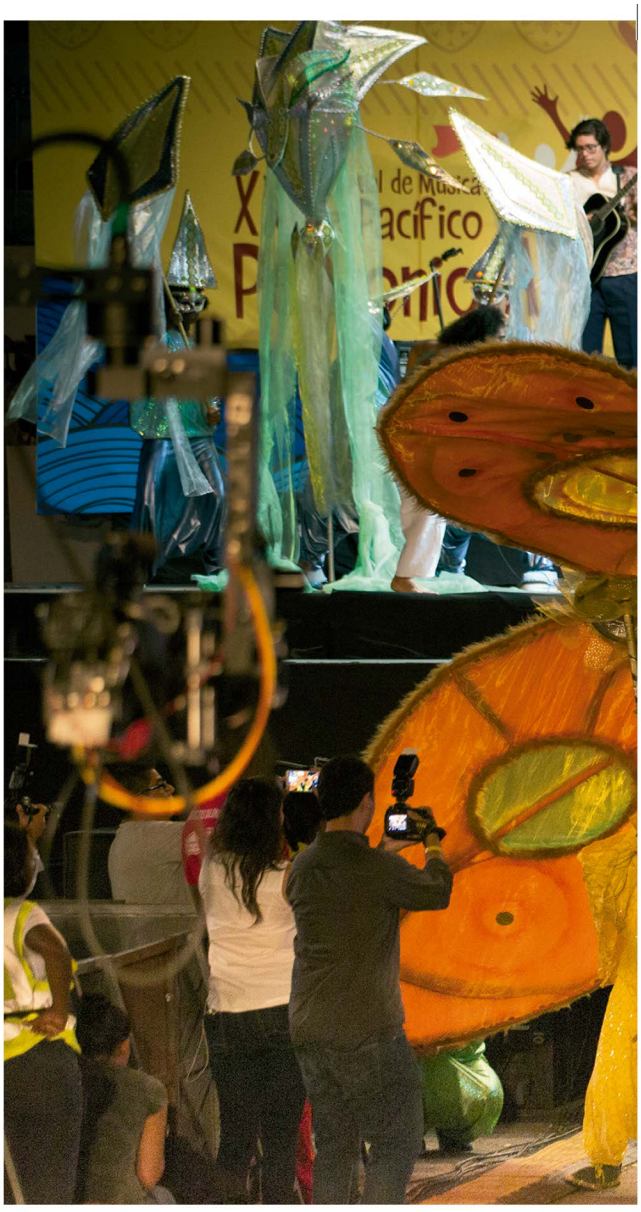
La línea dramatúrgica de esta propuesta fue un homenaje a la mujer y a las músicas del Pacífico Colombiano. De esta forma se proyectó una participación especial de un grupo de artistas de la escuela de música quienes se encargaron de interpretar la música del norte del Cauca –violines caucanos–, acompañando además al grupo base de la escuela de danzas.

En dicho espectáculo interactuaron estudiantes, egresados y maestros de las diferentes escuelas del Instituto Popular de Cultura, con el Grupo Representativo de Danzas "Colombia Folclórica".

Después de "Parió la luna", del compositor Alfonso Córdoba Mosquera, la agrupación del Instituto Popular de Cultura interpretó el bunde "El niño de María", la juga "Mano e´Currulao", el torbellino "La Cotuda", el currulao "Oiaymelo", una jota chocoana, La Pangora, y el abosao "Samuel", una creación de Sully Murillo.

La propuesta dancística y musical, estuvo acompañada por "Perfiles", colectivo coreográfico, conformado por 80 personas, entre actores, malabaristas, actores de comparsa, entre otros, quienes también hicieron bailar currulao a una gigantesca representación de Petronio Patricio Romano Álvarez, conocido en el folclor Pacífico como "El Cuco".

La línea dramatúrgica de esta propuesta fue un homenaje a la mujer y a las músicas del Pacífico Colombiano.

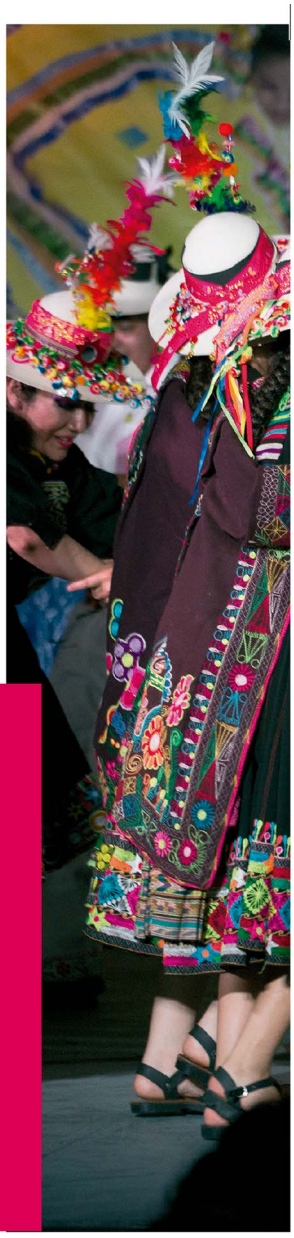








La participación del Instituto Popular de Cultura en el Petronio 2017 comprometió una puesta en escena de la que participaron todas sus escuelas. Danza, Teatro, Artes Plásticas, Música, se unieron en una inolvidable sinfonía.



XV Festival IPC Danza

El mundo danzó con Colombia





La directora del Instituto Popular de Cultura, María del Pilar Meza Diaz hace entrega del Yolo de Oro a César Flasminio Aguilar y a Yardani Cortés.



La Compañía Integral de Danzas Especiales de Bolivia en un momento de efervescencia durante su presentación en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

Para celebrar los 70 años del Instituto Popular de Cultura de Cali, *la ciudad recibió a prestigiosas compañías de danza provenientes de México, Bolivia, Perú, Chile y Argentina, así como a grupos de Chaparral y Villavicencio. Junto a Colombia Folclórica, el Grupo Representativo del IPC, nos recordaron que el baile es esa elevación que ennoblece el espíritu.*

Del 23 al 28 del pasado octubre, el Instituto Popular de Cultura, con la rectoría de María del Pilar Meza Díaz, realizó el XV Festival IPC Danza con Colombia en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, con clausura en el Teatro al Aire Libre Los Cristales.

El evento de este año revistió especial importancia, por tratarse del tiempo en el que el IPC celebra sus 70 años de historia, un acontecimiento lleno de lo mejor del arte popular en la región, desde una perspectiva nacional.

Así, la danza folclórica de varias naciones latinoamericanas tuvo escenario en Cali, no sólo dentro del evento propiamente dicho, sino también el Palenque Pedagógico itinerante por las universidades de la ciudad.

Los caleños disfrutaron de una com-



De la herencia Mapuche, Chile trajo hasta nosotros sus danzas tradicionales. El Conjunto Folclórico Trabún, de Santiago de Chile

Es la segunda vez que México llega al evento IPC Danza con Colombia, con una muestra de sus alegres bailes tradicionales. En el teatro al Aire Libre los Cristales, el Ballet Folclórico de Aguascalientes.

pañía de danzas como Alma Argentina, proveniente de Correa, Santa Fe; el Conjunto Folclórico Trabún, de Santiago de Chile; la Compañía Integral de Danzas Especiales de Bolivia, con sede en La Paz; el Ballet Folclórico de Aguascalientes, México; el Ballet Folclórico de Xiutla de Puerto Vallarta, México; la Corporación Cultural Los Taguaros, de Villavicencio; la Escuela Municipal de Danzas de Chaparral, Tolima, y el Grupo Representativo de Danzas del IPC, Colombia Folclórica.

Este gran espectáculo cultural contó con el auspicio del Ministerio de Cultura, la Alcaldía de Santiago de Cali, el Consejo Internacional para la Organización de Festivales Folclóricos, CIOFF, Telepacífico, y desde luego todo el empeño del Instituto Popular de Cultura en sus 70 años.

El circuito por las universidades abarcó la Universidad del Valle en la Seccional de Santander de Quilichao, así como la Escuela Nacional del Deporte. Al respecto, María del Pilar Meza Díaz anotó: "Es importante y



Como una muestra de fraternidad cultural entre naciones, cada grupo participante ofreció un taller en el que compartieron saberes y tradiciones.

urgente la formación de público en el ámbito universitario, y es por ello que también realizamos talleres paralelos a las actividades dancísticas".

La escuela de danza del IPC recibió en un evento especial a las delegaciones asistentes con la selección de las mejores muestras de danza; este evento se llevó a cabo 23 de octubre a las 6:00 p.m. en la Biblioteca Departamental.

Durante los días 24, 25 y 26 de octubre, se dictaron talleres prácticos a cargo de los grupos internacionales invitados. Estos encuentros tuvieron el propósito de fortalecer los intercambios culturales entre naciones. La entrada fue libre y la hora y el lugar fijados para ellos, las 2:00 PM en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

Las presentaciones de gala se dieron los días 26 y 27, en la misma Biblioteca, a las seis de la tarde.

La clausura fue transmitida por Telepacífico, el 28 de octubre en el Teatro al Aire Libre los Cristales, a las cuatro de la tarde.

Como en otras ocasiones, el municipio de Jamundí fue escogido para una presentación especial, el sábado 28 y el domingo 29 de octubre, en la Casa de la Cultura de la localidad.



Desde el corazón gaucho, Argentina trajo a la Compañía Alma Argentina, proveniente de Correa, Santa Fe.



Con ánimo descentralizador, el IPC presentó el evento en la Sede de La Universidad del Valle en Santander de Quiliuchao. En la foto Ballet Folclórico de Xiutla, Puerto Vallarta, México.



En el colegio INEM el Conjunto Folclórico Trabún de Santiago de Chile, encantó con la expresión dancística de la Isla de Pascua.



El Festival IPC Danza con Colombia llevó también representación a la Escuela Nacional del Deporte. De Argentina, los aires de La Cumparsita

a sasfn askfasmnf ,amsnf,m ans f,am snf,asm fasnf asf asf asf as scada del treinta y hasta los años cuarenta, muchos artista buscaroa sfas asfnacionalista.



La presencia de los niños del Llano siempre ha sido una alegre sorpresa para los caleños. Su destreza para el joropo arranca muchos aplausos. La Corporación Cultural Los Taguaros, de Villavicencio.



La Directora del Instituto Popular de Cultura, María del Pilar Meza Díaz, clausura el XV Festival IPC Danza con Colombia, en compañía de todo el equipo institucional que hizo posible este bello encuentro.





Los ritos de las marimondas del Carnaval de Barranquilla hicieron parte este año de la propuesta del Grupo Representativo de Danzas del IPC "Colombia Folclórica".



La Escuela Municipal de Danzas de Chaparral, Tolima, fue a la esencia de la colombianidad, con la expresión del bambuco.



expianista del Grupo Niche, reveló lod secretos del piano en ritmo de salsa, a los estudiantes de la Escuela de Música de la institución.

V Encuentro IPC y las Culturas Populares

Producción y circulación de músicas tradicionales

Paras las naciones del mundo es fundamental reconocer el punto en que se encuentra la producción y circulación de las músicas populares y tradicionales, *para su adecuada difusión en un mundo marcado por las leyes del comercio. El Instituto Popular de Cultura anima cada año este encuentro, en la salvaguarda del patrimonio cultural tangible e intangible de la nación.*

El Instituto Popular de Cultura, como institución social de carácter público, en sus setenta (70) años de creación, concibe la investigación, la creación artística y cultural, y la difusión de las mismas, como ejes articuladores del currículo, que propician la dinámica de los procesos de aprendizaje, construcción y circulación del conocimiento; así pues, se constituyen también como el medio de participar, desde el arte y la cultura popular, en la construcción de una sociedad más justa y democrática. Bajo esta perspectiva, se realizó la V edición del Encuentro IPC y las Culturas Populares: Producción y circulación de Músicas Populares y Tradicionales, en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero y la sede de la Escuela de Música.

Fueron tres días enfocados en dinamizar la reflexión en torno a los procesos de producción y circulación de las





Hugo Candelario González, director del Grupo Bahia, disertó acerca de su experiencia como emprendedor musical y pionero de la marimba en Cali.

músicas tradicionales y populares, a partir de la indagación y mediante un recorrido por la experiencia y el reconocimiento en las tendencias contemporáneas de producción y circulación en la música popular y tradicional, generando espacios para conferencias y presentación de experiencias significativas, que abordaron importantes elementos de los relacionado con el derecho de autor en la industria creativa y el programa Estímulos Cali; Se contó además con la participación de los maestro Hugo Candelario Gonzáles y Oscar Iván Lozano, quienes contaron su experiencia en el campo musical e instaron a los asistentes a continuar en pos del desarrollo de sus emprendimientos creativos.

Como siempre, se tuvo un gran concierto de cierre, en el auditorio Diego Garcés, con la participación del Conjunto de marimbas del Instituto, dirigido por el Maestro Héctor Francisco Sánchez, y la orquesta del Instituto Popular de Cultura, dirigida por el Maestro Edgar Gallego, quienes deleitaron al auditorio con lo mejor de sus repertorios y que evidencia la ardua labor del Instituto popular de Cultura en la preservación de la cultura popular y tradicional.

Así pues, se cumple con los propósitos de brindar una formación integral a la comunidad académica y el de abrir a la ciudad espacios de reflexión y conocimiento de las artes populares y tradicionales.

Instituto Popular de Cultura 70 años, salvaguarda y patrimonio cultural de los colombianos.







Vanessa ..... Coordinadora del Comité Técnico de Estímulos de la Secretaría de Cali, dialogó acerca de lo optar a estos apoyos que brinda el municipio. Abajo, ... director del grupo de Hip-Hop Don Palabra, explica a los asistentes los resortes que deben moverse para emprender una empresa musical. Finalmente..... de Derechos de Autor hace claridad acerca de la manera como los creadores pueden proteger sus obras.



La propuesta artística de 2017

Pintores, escultores, fotógrafos, volvieron a reunirse en la exposición emblemática del Instituto Popular de Cultura en la Biblioteca Departamental.

Con la curaduría de Carlos Hernán Ramírez Polo, Coordinador de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura, se realizó con éxito la segunda versión del encuentro artístico "Semilla, Herencia y Color" 2017.

A la convocatoria concurrieron pintores, escultores, fotógrafos, artistas de instalaciones, quienes volvieron a inspirar con su obra a centenares de visitantes que colmaron las salas de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, entre el 8 y 29 de septiembre.

Como en el año anterior, se pudo apreciar nuevamente la obra del Maestro Homero Aguilar, quien presentó creaciones bajo el nombre de "Metamorfosis" y "Whallhala"; Gipsy Arroyo impresionó con su "Holocausto en el Palacio de Justicia" y "La conversión de Pablo", una ironía religiosa con Pablo Escobar.

Los asistentes pudieron apreciar la fotografía de Guillermo Caicedo, y las recreaciones del Pacífico profundo, realizadas por José Eibar Castillo. César Correa trajo en esta ocasión su "Jardín de la Bienvenida".

En la sala se exhibió el trabajo escultórico de Horacio Erazo, el mismo que remite al mundo abolido de los imperios, y las creaciones de Gabriel Meneses Graín, con su "Impaciencia de la Espera".

Juan Diego Monsalve, fotógrafo, presentó su composición "La Ascensión" y Jorge Montealegre, varias obras, entre la que destacó "Cuando te creas una tormenta". La fotógrafa Vanessa López Alarcón, expuso sus "Trazos de Luz I".

LA CIUDAD EN LA PALETA

Alex Mosan trajo hasta la exposición su concepto de la ciudad, esquinas de barrios como San Antonio, largas y desoladas calles de orillas conocidas, con sillas en las aceras, una temática que también interesa a Juan Fernando Noreña. Su arte hace pensar en aquellas escenas nocturnas que pintó Ever Astudillo. Una obra como "Nocturno con perros", introdujo al espectador en esa nata espesa del amanecer, cuando las calles sólo son visitadas por canes solitarios.

"Semilla, Herencia y Color", fue enaltecida con la obra del Maestro Juan Fernando Polo, uno de los artistas con mayor trayectoria en Colombia, así como con el trabajo de Julián Osorio, Luis Carlos Palacio, Miguel Potes y Milton Colmenares.

Carlos Hernán Ramírez Polo presentó su obra "Transición" y "Síntesis Humana" y Catalina Ruiz su instalación "Cementera". Claudia Marcela Sánchez, trajo su "Oda a las bestias", y César Santafé, una metáfora del minotauro en el mundo del toreo, una temática que también interesó a Pablo Picasso.

En este 2017, la exposición emblemática del Instituto Popular de Cultura, trajo hasta Cali la obra de Walter Tello, egresado de la Escuela de Artes Plásticas, hoy residente en Alemania. Con él, Daniel Valencia, Rigumbert Vélez, Hermann Yusti y Sergio Zapata.

INSTITUTO POPULAR DE CULTURA

70 Años
1947 - 2017

Salvaguarda y Patrimonio Cultural de los Colombianos

Instituto Popular de Cultura IPC @IPCCali Instituto Popular de Cultura

www.institutopopulardecultura.edu.co

INSTITUTO POPULAR DE CULTURA

Arte a todo Cali!

Cali progresa contigo

ALCALDÍA DE SANTIAGO DE CALI