



Alcalde de Santiago de Cali

Jorge Iván Ospina

Instituto Popular de Cultura

Carolina Romero Jaramillo

Directora

Centro de Investigaciones

Carolina Vesga Montes

Líder - Contratista

Comité Editorial

Carolina Romero Jaramillo

Luisa Esperanza Gómez

Nabil Bechara

Raquel Hernández

Carolina Vesga Montes

Misael Torres

Juliana Velasco Amado

Oficina Editorial IPC

Juliana Velasco Amado

Profesional contratista

Corrección de estilo

Daniela Ceballos Garcés

Profesional contratista

Producción Musical:

Nabil Bechara

(Volumen Musical # 15)

Diagramación

Cuántika Studio S.A.S.

Autores

© Eddy Flores

© Carolina Delgado Robayo

© Isis Hadit Bisbicus Rosero

© Luis Ángel Acosta Cano

© Grupo Bandola

© Juliana Velasco Amado

© María del Rosario Salas Chamorro

© Misael Torres

© Carolina Jaramillo Isaza

© Jhon Jairo Perdomo

Fotografías

© Sebastián Bolaños

© Juan Felipe Rendón

© Juliana Velasco Amado

Páginas de Cultura

(Edición anual)

Año 16 | N.º 18

ISSN 2027-3789

Noviembre de 2023

Santiago de Cali

Edición de 1500 ejemplares

Impresión:

Dinámica Empaques e

Impresos S.A.S.

Todos los derechos de esta revista están reservados, pero puedes prestarla y usarla con fines académicos. Las reproducciones o distribuciones deben ser autorizadas por medio escrito por parte del Instituto Popular de Cultura.

Contenidos

3El espacio público, las artes populares y la democracia

6.....Arte popular y espacio público
Reflexiones de un comediante que ejerce su oficio en espacios públicos al aire libre.

14Arte, teatro y orgullo popular en la experiencia de magia itinerante

21Carnaval y expresión popular
Origen y primera vez

29.....Inclusión y cultura en el espacio público
El poder transformador de las artes populares

33.....La melomanía y el coleccionismo como expresiones populares
Una entrevista con Gary Domínguez

42.....Teatro Casa Naranja
El ejercicio de las pequeñas grandes cosas

48.....Fundación Casa de la Cultura de Sevilla, Valle
45 Años de un Centro de Conocimiento y Arte Popular

58.....Simbiosis cultural de la caleñidad con las danzas indígenas

79.....No llevamos la gente al museo, llevamos el museo a la gente
Transformamos Entornos Saludables que Generan Empatía Territorial y Autoestima Social.

El espacio público, las artes populares y la democracia



Carolina Romero Jaramillo

Directora del Instituto Popular, ha ejercido roles de liderazgo en diversas instituciones, incluyendo la coordinación en la Red de Bibliotecas Públicas de Cali y la dirección del Centro Cultural Nuevo Latir, así como la coordinación académica en la Universidad del Valle, sede Palmira. Con doce años de experiencia en la docencia, ha participado en proyectos con el Ministerio y la Secretaría de Cultura, consolidando su compromiso con la educación y las artes.

El espacio público representa el lugar más inclusivo en nuestra sociedad, donde todos y todas nos encontramos sin distinciones sociales. Aquí se manifiesta de manera inevitable nuestra diversidad, diferencias y perspectivas individuales y colectivas del mundo que habitamos. Este espacio abarca las calles, vías, avenidas, plazas, parques, bulevares, esquinas y amplios andenes, todos ellos elementos fundamentales de una ciudad que se manifiesta en tres dimensiones.

La primera dimensión es la ciudad tangible, compuesta por edificios, hospitales, iglesias, teatros, escuelas, oficinas, bancos, supermercados y otros elementos, así como de ríos, montañas, corregimientos, y biodiversidad de fauna y flora. La segunda dimensión es la ciudad representada, aquella que imaginamos y que está llena de emociones, incluyendo amores, odios, alegrías y tristezas; es una versión subjetiva, en la que cada persona tiene su propia interpretación. La tercera dimensión es la ciudad simbólica, una amalgama de la visión subjetiva y la que se forma a partir de hitos históricos o expresiones culturales que le otorgan un carácter único, puede ser la ciudad de la salsa, del deporte, la precursora de la independencia, la capital de la resistencia o centro de la cultura cinematográfica, teatral y de las artes.

Proyecto Vínculos Comunitarios.
Fotos: Sebastián Bolaños





XXI Festival Internacional IPC Danza con
Colombia. Foto: Sebastián Bolaños

En esta mixtura que conforma nuestra ciudad, el espacio público se convierte en una necesidad humana fundamental, un lugar para transitar, encontrarnos, desencontrarnos y establecer una relación diferente con nuestros espacios más íntimos, como el hogar. En este contexto, Cali es un lugar donde la naturaleza se funde con el arte y la cultura. Sus áreas verdes y jardines se llenan de color, música, sabor e imágenes gracias a las expresiones populares, como murales, grafitis, monumentos, presentaciones teatrales, de danza, poesía y narración oral, que la convierten en una ciudad artística por excelencia, al tiempo que goza de distintas iniciativas, tanto institucionales como de colectivos, grupos y artistas individuales, que forjan su vida cultural.

De ese modo, es siempre un placer cuando las artes intervienen en la rutina, rompiendo la monotonía de pensamientos e ideas, en tanto la aparición de éstas actúa como un lenguaje que nos invita a pensar de manera diferente. Esta irrupción transforma los espacios públicos en escenarios inesperados y cambiantes, cada calle ofrece algo nuevo y sorprendente, ya sea un mobiliario urbano, una obra de arte o un lugar especial. Como lo describe Manuel Delgado Ruíz en *Ciudad Líquida* (1999), el espacio público evoluciona constantemente:

el espacio público es un espacio diferenciado, pero las técnicas prácticas y simbólicas que lo organizan espacial o temporalmente, que lo nombran, que lo recuerdan, que lo someten a oposiciones, yuxtaposiciones, complementariedades, que lo gradúan, que lo jerarquizan, etc, son poco menos que innumerables, proliferan hasta el infinito, son microscópicas, infinitesimales, y se renuevan a cada instante. (p.12)

En esta multiplicidad las expresiones artísticas enriquecen nuestras experiencias, se fomenta una relación diferente con el entorno urbano, se estimula la imaginación y se ofrecen nuevas perspectivas sobre la realidad que nos rodea. Además de entretenernos, contribuyen a mejorar la seguridad en los espacios públicos, alejándolos de dinámicas hostiles o de delincuencia.

En estos términos, cabe resaltar que el Instituto Popular de Cultura, IPC, ha mantenido una presencia constante en el espacio público, como complemento inherente a su enfoque en la cultura popular. Actividades como el teatro callejero, las comparsas, la danza, la música, la pintura mural y la serigrafía han cobrado vida en lugares emblemáticos como la Loma de la Cruz, el Bulevar del Río, el Bulevar de Oriente y las calles de Siloé durante el Carnaval de Diablitos, del mismo modo en que, eventos como el Desfile de la Luz



IPC al Bulevar. Foto: Juan Felipe Rendón

en el oriente y actuaciones en la Plaza de Caicedo han enriquecido el tejido cultural de la ciudad.

La búsqueda del IPC por promover la expresión artística en el espacio público ha estado de la mano de sus proyectos como el *Festival Internacional IPC Danza con Colombia*, *Semilla*, *Herencia* y *Color*, así como las muestras de final de semestre que han encontrado su escenario en las calles. Estrategias innovadoras como *IPC al Bulevar* también se han desarrollado con el objetivo de llenar de contenido lugares públicos como el Parque de los Poetas.

En ese sentido, en esta edición exploramos diferentes iniciativas y proyectos que se desarrollan en el espacio público en el que las artes populares conectan de manera única con la ciudad en sus dimensiones física, representativa y simbólica. Este espacio que a menudo se habita con entusiasmo, pero que también enfrenta dificultades debido a la inseguridad y a normativas que en ocasiones limitan e incluso desaniman las expresiones artísticas que, en última instancia, hacen que esta extensión de nuestro hogar sea más acogedora.

Les invitamos a sumergirse en esta edición especial de *Páginas de Cultura*, la cuarta que hemos creado en la administración de Puro Corazón por Cali. A través de estos artículos, los animamos a descubrir y valorar las intervenciones artísticas en el espacio

público como una manifestación del rico patrimonio de las artes populares y tradicionales

Vale la pena mencionar que, a lo largo de este periodo, hemos definido una sólida línea editorial, mejorando el contenido y promoviendo la investigación. Esta publicación ha dejado de ser la única para convertirse en parte de un conjunto de nueve títulos, lo que nos ha ayudado a establecer un sello distintivo hacia el camino de ser la primera Institución Universitaria de las Culturas y las Artes Populares. Les proponemos formar parte de esta evolución y disfrutar de la riqueza cultural que hemos depositado en cada una de estas páginas.



ARTE POPULAR Y ESPACIO PÚBLICO

Reflexiones de un comediante que ejerce su oficio en espacios públicos al aire libre.

Arte popular y espacio público



Misael Torres

Misael Torres es un actor y director de teatro con más de 40 años de experiencia en el campo. Durante su carrera, ha participado en la creación e intervención de diversas obras teatrales que reflejan su compromiso con la justicia y la conciencia social. Su trabajo ha sido reconocido tanto a nivel local como nacional, siendo galardonado en Bogotá y Cali por su destacada trayectoria en el arte dramático. Actualmente, desempeña una función docente en el Instituto Popular de Cultura, IPC.

Resumen

Este texto es una reflexión sobre las intervenciones artísticas y populares en el marco del Estallido Social ocurrido en Cali, Colombia, en el año 2021. En ese sentido, se definen los conceptos de Arte Popular y Espacio Público, a fin de encontrar en la generalidad de sus definiciones las formas en las que ambos se relacionan y dialogan, seguido de un esbozo de experiencias y observaciones personales sobre el rol que cumplen las artes populares en la construcción de ciudad y cómo éstas deberían ser abordadas en los discursos académicos.

Palabras clave: ciudad, artes populares, estallido social, malestar social, espacio público, intervención.

Abstract

This text is a reflection on artistic and popular interventions in the framework of the Social Outburst that occurred in Cali, Colombia, in the year 2021. In this sense, the concepts of Popular Art and Public Space are defined, in order to find in the generality of their definitions the ways in which both are related and in dialogue, followed by an outline of experiences and personal observations on the role of popular arts in the construction of the city and how they should be addressed in academic discourses.

Keywords: city, popular arts, social outburst, social unrest, public space, intervention.

El arte es la gesta de expresiones y personajes que son memoria e identidad.

I

Arte Popular

Lo primero a abordar en estas reflexiones es el concepto de arte popular, en ese sentido, habría que repasar cada concepto por separado. Entonces, para este escrito el arte se define como los lenguajes con los que se expresa la poesía, mientras que lo popular es lo que deviene de la tradición y la memoria de los diversos pueblos que han habitado la tierra.

Sin embargo, en tanto a lo popular, vale tener en cuenta las siguientes consideraciones :

1. Lo popular referido a lo creado por las comunidades que constituyen memorias y saberes ancestrales: el arte utilitario que desarrollaron nuestras comunidades indígenas es un digno ejemplo, en tanto la memoria popular es identidad.
2. Lo popular como profano: originado en lo sacro y lo profano, se fusiona dando origen a lo que Peter Brook (2015) llamó La Fiesta Popular expresada en carnavales, ferias y fiestas, que son símbolo de identidad de una comunidad, una región o una nación.
3. Lo popular desde lo mediático: es el fenómeno social donde los medios masivos de comunicación imponen, de acuerdo a los intereses que los mueven, una figura desde la expresión artística o política como un pensamiento que salvaguarda el *status quo* de un sistema político.
4. Lo popular desde la expresión política de un sector poblacional: es cuando se sufre los rigores de un sistema político que vulnera los derechos ciudadanos, los excluye y los condena.

Ahora bien, por supuesto que la definición de arte popular es diversa y correspondiente a las diferentes maneras de pensar y concebir el mundo. En esa lógica, y para los propósitos de este escrito, viene a bien recordar la definición del maestro Manuel Zapata Olivella cuando sustentó que lo popular en el arte es la gesta de expresiones y personajes que son memoria e identidad, partiendo de sus teorías sobre el teatro y las artes escénicas:

Así se habla de teatro de “vanguardia”, “político”, “social”, “popular”, etc. (...) Sin negar los sanos propósitos que puedan inspirar estas distintas corrientes, creemos que el enfoque correcto debe darse a una acción educativa a través del teatro, debe ser esencialmente de las expresiones dramáticas del mismo pueblo a quien se quiere educar, y no como es lo usual en estos movimientos teatrales, concebir una ideología o una política que se estima conveniente para el pueblo, pero que se gesta a sus espaldas. (Olivella, 1975, p. 12)

A modo personal, considero que el concepto de arte popular guarda las claves de lo que significa el gran tejido de las comunidades para preservar y salvaguardar aquellos rasgos que las hacen singulares y que, al mismo tiempo, conforma la polifonía de voces que hace de la cultura un acontecimiento dinámico y cambiante, en lugar de leyes inamovibles que confunden tradición con involución.

En ese caso, en este escrito se usa el concepto Arte Popular como una polifonía de saberes ancestrales, tradiciones y símbolos de identidad que singularizan los pueblos.

Una ciudad ahora tiene su ágora histórica y muchas otras ágoras diseminadas a lo largo y ancho de la topografía urbana, siendo, además de las plazas, los parques y otros sectores los lugares donde los ciudadanos asumen y resuelven su crisis de presencia colectiva.

II Espacio público

Los primeros espacios públicos de los que se tiene noticia son aquellos creados inicialmente para reunirse ante un acontecimiento relacionado con ceremonias religiosas. Aquellos lugares, escogidos por diversas razones (topográficas, esotéricas, científicas, o estratégicas para la observación de cielos y de los astros), fueron considerados lugares comunales y, por la importancia que tenían, fueron considerados espacios sagrados, donde las comunidades acudían (y acuden aún) para reconocerse y ejercer los principios de alteridad que construyen el tejido social con el cual se expresan los pueblos.

El mundo fue cambiando y aparecieron los villorios, que más tarde se convertirían en las primeras ciudades que, de acuerdo a su tamaño, fortaleza, comercio y atracciones, creaban espacios para que los habitantes de estos lugares se encontrasen. Así nació la plaza pública y el sentido común de resolver la “crisis de la presencia colectiva” en esta experiencia llamada ciudades.

Generalmente estas plazas eran el marco de las construcciones que simbolizaban el poder y las instituciones: iglesia, gobernación, alcaldía, congreso, comercio. En algunas de ellas fueron instaladas estatuas, fuentes centrales, así como murales, para aportar identidad. Todo esto se entiende como el paradigma de la plaza pública, como el eje que aglutina la diversidad compartida en un espacio.

Tal vez, uno de los ejemplos acordes a lo mencionado es el antiguo ágora en Grecia. Estas construcciones dedicadas al mercado fueron sustituidas por verdaderos centros políticos donde los filósofos,

políticos, comerciantes y ciudadanos ejercían el derecho a expresarse libremente (siervos, esclavos y pobres no eran considerados deliberantes). El significado etimológico de ágora es: “lugar de reunión o discusión”, por eso en estos espacios se puede rastrear la cuna de la **democracia**.

Del mismo modo, en el ágora romana florecía el mercado y se realizaban intercambios comerciales, reuniones políticas, representaciones teatrales, debates y celebraciones religiosas. Vale destacar que esto fue hace más de 2.000 años y que todavía hoy se conservan algunas dinámicas, por ejemplo en La Plaza De Bolívar de Bogotá cuando se realizan las mismas actividades y otras nuevas que dejan ver el desarrollo de las civilizaciones.

Ahora bien, uno de los rasgos destacables de estos espacios públicos es su uso como un muestrario permanente de obras artísticas como esculturas, murales, pinturas, arquitectura, así como representaciones teatrales, musicales y circenses.

De ese modo, el ágora era el gran espacio público de la antigüedad y ha evolucionado con su memoria histórica, mítica, social y cultural de los pueblos del mundo. Una ciudad ahora tiene su ágora histórica y muchas otras ágoras diseminadas a lo largo y ancho de la topografía urbana, siendo, además de las plazas, los parques y otros sectores los lugares donde los ciudadanos asumen y resuelven su crisis de presencia colectiva.

III

El estallido social

El 9 de mayo de 2021, en Colombia, tuvo lugar el inicio de protestas por el malestar social que atravesaba los hechos políticos del país. Estas protestas afectaron varias de las ciudades más importantes. Durante dos meses las calles, avenidas, plazas, espacios públicos fueron tomados por manifestantes que con rabia por las circunstancias sociales, decisión y arrojo, cuestionaron las falencias de un gobierno que se refugiaba en el abuso de su fuerza.

Todo lo anterior, más el caos y la violencia callejera y demás convergencia de situaciones se denominó coloquialmente como Estallido Social. Éste puede entenderse como la reacción a un cúmulo de necesidades que se juntaron con el rechazo a una reforma tributaria, propuesta para ese entonces por un gobierno con muy baja aprobación popular.

Sin embargo, en medio de todo ello apareció el arte. Las expresiones artísticas se presentaron con ingenio creativo, develando lo oculto y demostrando rebeldía e inconformismo. Y es que, casi siempre, los artistas han estado en las trincheras de las luchas sociales.

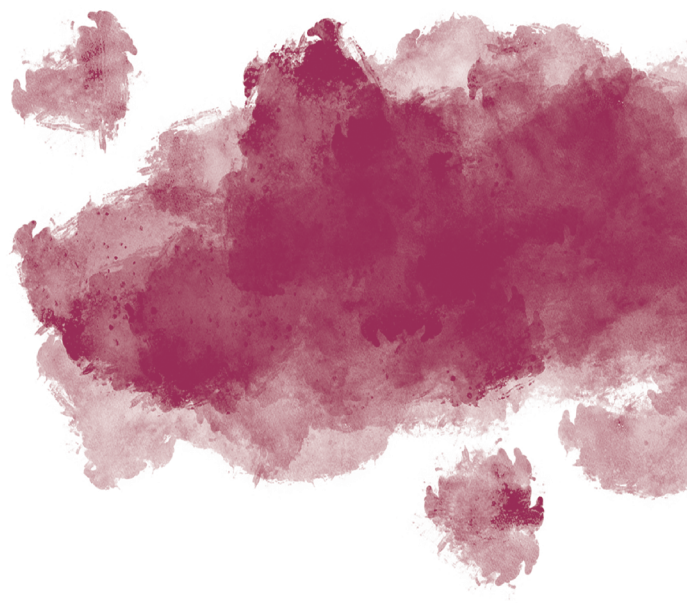
1. Se denomina teatro-guerrilla (del inglés guerrilla theatre) o teatro callejero a la sátira o dramatización de un tema social representada en la calle o en otro lugar no teatral, heredado de las luchas de los años 60 en Estados Unidos, que se manifestaban en contra de la guerra de Vietnam.

En el caso de Cali, una de las ciudades del país en la que mayormente se vivieron las protestas, tuvo lugar el arte a través de pinturas y murales que embellecieron, pero también alertaron y denunciaron la inconformidad. La misma intención destacó con obras teatrales, adoptadas bajo la forma del *teatro guerrilla*¹.

Así, hablaron los muros de Siloé (barrio popular), puentes, calles y avenidas con los grafitis que marcaron el oprobio que estaban viviendo los excluidos. También, aparecieron músicos, juglares, poetas y literatos que se tomaron espacios públicos para resignificarlos, por ejemplo, la Loma de la Cruz, un lugar tradicional que, antes las nuevas lógicas y sentires populares, fue re bautizada como Loma de la Dignidad. Asimismo sucedió con el Comando de Atención Inmediata, CAI, de ese mismo lugar, que fue desalojado y en su lugar se estableció una biblioteca.

Por otra parte, en Puerto Rellena (sector muy transitado de la ciudad), artistas plásticos y jóvenes estudiantes crearon y construyeron una escultura gigantesca para representar la resistencia. Este lugar público también fue re-significado y re bautizado como Puerto Resistencia, y todavía a esta fecha se levanta tal escultura con la dignidad de haber sido creada en un acto de experiencia colectiva.

Llegado a este punto, es necesario resaltar el concepto acuñado por Allan Kaprow en la década de los sesenta y setenta: *Happening*, para describir performances que incorporan al arte “la imprevisibilidad de la vida cotidiana” (2016). Kaprow, profesor de la U. de California en San Diego, plantea un arte poético que abre camino a un arte participativo, donde se



Lo sucedido con la escultura y las dinámicas de Puerto Resistencia, y otros sectores de Cali, puede interpretarse como un happening, en tanto ocurrieron, entre otras cosas, ollas comunitarias, presentaciones artísticas y trincheras culturales.

involucran actividades cotidianas. En este sentido, lo sucedido con la escultura y las dinámicas de Puerto Resistencia, y otros sectores de Cali, puede interpretarse como un happening, en tanto ocurrieron, entre otras cosas, ollas comunitarias, presentaciones artísticas y trincheras culturales.

Otro buen ejemplo es el caso del diálogo del pintor y escultor Diego Pombo, autor de la escultura de Jovita, y la llamada Primera Línea², que reclamaba la toma del Parque de los Estudiantes (lugar en el que se encuentra la escultura), que resultó en un común acuerdo de acción colectiva, puesto que ambas partes decidieron cambiar los colores del vestido de Jovita, colores vivos y cálidos, por un vestido negro para simbolizar los muertos del Estallido Social. Al vestido negro Pombo le pintó estrellas brillantes como soles. Así luce hoy día la estatua.

En esa lógica de acuerdos y diálogos, también se tomaron decisiones desde instituciones académicas, por mencionar una, la Dirección y Coordinación del Instituto Popular de Cultura, IPC, contribuyó a la intención de los estudiantes de sus cuatro escuelas artísticas de vincularse a las actividades que se estaban desarrollando en el Estallido Social, permitiéndoles el espacio y tramitando a través de las clases ejercicios de creatividad con respecto al tema.

Estos estudiantes en convenio con Dirección y Coordinación pactaron que su vinculación artística y creativa durante el Estallido fuera reconocido como material académico para validar notas en ese convulsionado semestre, en el que además se lidiaba con la emergencia sanitaria por el COVID 19.

2. Entendida como la primera línea de defensa formada por grupos de personas que se enfrentan a la fuerza pública en manifestaciones para proteger a los manifestantes.

Figura 1

Desarraigo cuerpos en desplazamientos forzados

Nota: Escuela de Teatro del IPC, obra de Misael Torres. (Archivo particular del grupo)



IV El arte popular, el espacio público y el estallido social en primera persona

Las cuatro escuelas del IPC florecieron en los diversos puntos culturales de las manifestaciones. Como docente del Instituto Popular de Cultura, detengo por un instante la mirada en mi especialidad: creador de espectáculos al aire libre, y me agrada recordar que en compañía de tres actrices egresadas de la Escuela de Teatro del IPC se conformó el colectivo Mujeres de Tierra y se realizó el Performance titulado *La sangre que callamos*, presentado en varias oportunidades durante el Estallido.

Hago este paréntesis reflexivo porque me causó mucha curiosidad que en el Estallido Social la palabra *Performance* se convirtiera en un vocablo de uso popular, pues ésta comenzó a ser usada masivamente por muchos artistas escénicos y comunidades culturales. Se escuchaba con frecuencia como idea de intervención: “Hagamos un performance”, dirigí la mirada a lo que pasaba artísticamente y pienso que con el Estallido Social hubo un Estallido Cultural.

En ese sentido, recordé algunas reflexiones de Guillermo Gómez Peña, artista performer de origen México-norteamericano. Este practicante y estudioso del performance tiene consideraciones sabias y esclarecedoras en torno a la delgada línea que separa al teatro del performance:

(...) Aunque en algunas ocasiones nuestro trabajo se coloca junto al teatro experimental, y muchos de nosotros utilizamos la palabra hablada, “*Stricto Sensu*”, no somos ni actores, ni poetas. (2004)

Sobre la procedencia como artistas visuales nos recuerda que:

Muchos de nosotros somos exiliados de las Artes Visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en Museos o Galerías (...) Somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen, y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son despreciados o ignorados (...) Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera “materia prima”. (2004)

Fue interesante en esta experiencia creativa ver cómo proliferaron los performances individuales y colectivos como expresión de la rabia social.

La ciudad se convirtió en escenario donde se expresaban, en los espacios públicos, artistas de diversas procedencias: profesionales, empíricos, aficionados, estudiantes, colectivos comunitarios.

Todo resultó en una presencia significativa que dejó profunda huella en los habitantes de Cali y en los que nos dedicamos al arte. El Teatro es una convención y el performance simbolismo, he aquí una ecuación que nos recuerda la delgada línea entre presentación (performance) y representación (teatro). Ritual y Representación.

No obstante, el presente escrito no busca desenredar conceptos y prácticas en torno a la antropología contemporánea, sino indagar en el ombligo social de las comunidades en aquello que las identifica y las hace incólumes a los embates del olvido.



Figura 2

Cruci-ficciones

Nota. Grupo: Ensamblaje –
Teatro, obra de Misael Torres.
(Archivo particular del grupo)

V La ciudad como escenario

Cuando hablamos de ciudad hablamos de un espacio habitado por personas de diversas procedencias que componen el tejido social que constituye su cultura, memoria y formas organizativas para gobernarse. Antiguamente a los habitantes de los villorrios se les llamó villanos, ahora, a los habitantes de las ciudades se les llama ciudadanos y ciudadanas. Bolívar, nuestro gran símbolo emancipador dijo que “Preferiría el título de Ciudadano al de Libertador”.

No es gratuito que una ciudad como Cali se le denomine La Sucursal del Cielo. El calificativo proviene de una creación imaginaria colectiva que proyecta esta imagen de ciudad, pero que se quebró cuando el malestar social develó las carencias que viven la mayoría de sus habitantes, debido a la exclusión y a la pobreza.

Entonces, esta ciudad plantea un reto para sus artistas, el de ayudar con sus propuestas creativas a sanar las heridas sociales y a construir un modo sensible de acercarse a los problemas para dialogar

y encontrar soluciones a las dificultades diarias. De ahí, el enorme compromiso que las instituciones educativas, dedicadas a la formación artística, tienen: fortalecer la conciencia social de sus estudiantes, para que con sus creaciones artísticas aporten al tejido de la ciudad. Ya muchos artistas reconocidos y colectivos han dejado huella: el Parque de los Gatos, El Parque de Jovita, Puerto Resistencia y la acción de los indígenas Misak de Des-colonizar memorias ancestrales, la idea es que ese capital no se agote.

En palabras de Armando Silva: “Así crece la ciudad, así se construye la forma ciudadana, que como tal, como forma, le debe al arte su inspiración” Por esto hay que promulgar en el inconsciente colectivo de la ciudad, un sentido urbano de naturaleza estética. Por último, parafraseando a Rousseau: “Plantad en el centro de una plaza una guirnalda y obtendréis una fiesta”.

La tarea es hacer de cada espacio público de la ciudad un escenario y tendremos la ciudad de las artes.

Referencias bibliográficas:

- Brook, P., Novales, R. G., & Ordoñez, M. (2015). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Gómez-Peña, G. (2004), *En defensa del arte del performance*. Horizontes Antropológicos.
- Kaprow, A. (2016), *Entre el arte y la vida: ensayos sobre el happening*. Alpha Decay.
- Olivella, M. (1975), *Teatro Anónimo Identificador Novela-Cuento-Crítica-Poesía-Teatro*. Letras Nacionales No. 27. Bogotá, Colombia.
- Silva, A. (1994). *La ciudad como arte*. Diálogos de la comunicación.
- Torres, M. (2020) *El actor festivo*. Instituto Popular de Cultura, Cuadernillo de Investigación Ipeciana No. 1. Cali, Colombia,

ARTE, TEATRO Y ORGULLO POPULAR EN LA EXPERIENCIA DE MAGIA ITINERANTE

Como si fuera magia, la calle, la plaza, el parque o incluso el espacio vacío se transforman en una historia compartida entre el artista y el público.

Arte, teatro y orgullo popular en la experiencia de magia itinerante



Grupo Magia Itinerante

El Grupo Magia Itinerante está compuesto por Isis Hadit Bisbicus y Luis Ángel Acosta Cano. Isis es egresada de la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura y actualmente cursa la Licenciatura en Educación Artística en la Corporación Universitaria Minuto de Dios. Por su parte, Luis Ángel también es egresado de la Escuela de Teatro del IPC y se desempeña como docente de expresión corporal.

Este grupo multidisciplinario se dedica a encarnar el teatro a través de diversas manifestaciones artísticas. Han acumulado una amplia experiencia en la realización de proyectos artísticos y culturales en espacios públicos, así como en lugares no convencionales, incluida la calle, compartiendo su arte con diversas comunidades. Gracias a su enfoque en el teatro popular, se enorgullecen de sus logros tanto a nivel profesional como personal en la creación y promoción del arte y la cultura.

Resumen:

Este texto aborda la importancia del teatro popular y las intervenciones artísticas en espacios públicos, centrándose en la experiencia descrita en primera persona del grupo teatral *Magia Itinerante*. El grupo realiza actuaciones en diversos lugares, como calles, plazas, parques y áreas rurales. El texto destaca cómo el teatro popular puede llegar a una audiencia más amplia y diversa, alejándose de los entornos teatrales convencionales. También explora la relación entre el arte popular y la cultura, resaltando su potencial para la transformación social. Además, se abordan los desafíos y particularidades de llevar a cabo teatro en espacios públicos, tanto en entornos urbanos como rurales. *Magia Itinerante* se dedica a llevar el teatro a comunidades que a menudo carecen de acceso a representaciones teatrales y defiende el papel fundamental de los grupos independientes en la promoción de la cultura y las artes en la sociedad.

Palabras Clave: Teatro, arte popular, espacio público, sociedad, cultura, educación.

Abstract:

This text addresses the importance of popular theater and artistic interventions in public spaces, focusing on the first-person experience of the theater group *Magia Itinerante*. The group performs in various places, such as streets, squares, parks and rural areas. The text highlights how popular theater can reach a wider and more diverse audience, moving away from conventional theatrical settings. It also explores the relationship between popular art and culture, highlighting its potential for social transformation. In addition, it addresses the challenges and particularities of performing theater in public spaces, both in urban and rural environments. *Magia Itinerante* is dedicated to bringing theater to communities that often lack access to theatrical performances and defends the fundamental role of independent groups in promoting culture and the arts in society.

Keywords: Theater, popular art, public space, society, culture, education.



Desde nuestra perspectiva como grupo *Magia Itinerante*, definimos el teatro popular como un acto de compartir y comunicar un mensaje universal, accesible para todo tipo de audiencias y en cualquier lugar.

Imagina que caminas por la calle y de repente escuchas una algarabía. Buscas con la mirada y te encuentras con personajes que parecen actores de teatro, tanto por su vestuario como por su forma de hablar. Te acercas con curiosidad, tomas asiento en primera fila y cuando volteas a mirar, te das cuenta de que hay mucha gente a tu alrededor contemplando un acto inesperado, algo que quizás nunca antes habías presenciado. Como si fuera magia, la calle, la plaza, el parque o incluso el espacio vacío se transforman en una historia compartida entre el artista y el público. Todo se conecta, formando parte de una fórmula mágica. Esto ocurre porque el arte es inherente y primitivo en los seres humanos; es casi imposible vivir sin él.

Este es el relato de nuestra experiencia.

Espacio público, escenario popular

Aunque en nuestro trabajo teatral no nos limitamos a un formato específico, como el teatro de calle, de sala, convencional o no convencional, existen diversas razones que nos motivan a realizar intervenciones artísticas en espacios públicos. Principalmente, la informalidad nos permite llegar a personas que no suelen asistir al teatro. Además, evitamos la necesidad de cumplir con protocolos y permisos adicionales, como la venta de boletos o el alquiler de salas.

En la mayoría de los casos, nuestras intervenciones requieren escenografía, sonido y vestuario. Esto resalta la versatilidad artística y la formación empírica que enfrentamos, ya que no siempre sabemos qué ocurrirá, pero siempre tenemos claro que el espectáculo debe continuar.

En el marco del arte popular

El arte popular tiene un origen anónimo y se diferencia significativamente del arte académico. Se basa en prácticas antiguas que transmiten tradiciones de generación en generación, lo que lo convierte en una manifestación simbólica y esencial de la cultura. De igual modo, refleja el valor de lo local, lo social y lo político, contribuyendo así a la construcción de la identidad cultural colectiva.

Es importante destacar que, aunque el arte popular a menudo se asocia con lo tradicional y lo rural, actualmente se ve influenciado por la globalización y no siempre representa a las expresiones de la clase popular. Esto lo convierte en un concepto polivalente y complejo de definir desde diferentes disciplinas, ya sean antropológicas, sociológicas o literarias. Desde nuestra perspectiva, el arte popular se manifiesta en el teatro, no necesariamente académico, sino como un laboratorio creativo que promueve la educación no formal, el aprendizaje autónomo y la experiencia enriquecedora.

En el marco del teatro popular

Para Augusto Boal, el renombrado director de teatro brasileño y precursor del Teatro del Oprimido, el arte no es simplemente una reflexión de la realidad, sino una forma de práctica social destinada a transformarla. Boal abogaba por un teatro completamente popular, en contraposición a uno dirigido a élites o sectores minoritarios. Según su visión, la esencia misma del teatro es intrínsecamente popular, ya que siempre ha estado arraigado en la experiencia del pueblo. Desde esta perspectiva latinoamericana, el teatro tiene como objetivo principal el cambio social.

Cuando hablamos de teatro popular, es imposible no mencionar a Bertolt Brecht. Su enfoque se centraba en un concepto popular del teatro, buscando tanto educar como entretener a su audiencia. Su método se basaba en una dialéctica dinámica que conectaba la forma y el contenido, la subjetividad creativa y la realidad social. Brecht creaba obras que desafiaban las convenciones doctrinarias y dejaban lugar para la interpretación individual del espectador.

Desde nuestra perspectiva como grupo Magia Itinerante, definimos el teatro popular como un acto de compartir y comunicar un mensaje universal, accesible para todo tipo de audiencias y en cualquier lugar. Partimos de nuestra propia experiencia y conexión humana para transmitir historias significativas.



Figura 1

Nota. Grupo Magia Itinerante. Plaza principal de Silvia, Cauca. Obra *La Principita*. Agosto de 2022.

En la experiencia de Magia Itinerante

Durante agosto de 2022, emprendimos un viaje hacia el sur de Colombia, llevando a cabo itinerancias en veredas, corregimientos y ciudades. Uno de los desafíos más destacados al trabajar en espacios públicos fue el clima. Por ejemplo, cuando nos encontrábamos en la plaza de Silvia, Cauca, debíamos prestar especial atención a los pronósticos del clima, ya que este territorio, al estar en un páramo, tiende a ser frío y lluvioso.

Cuando llegamos, las nubes y los fuertes vientos nos advirtieron que la lluvia era inminente. Sin embargo, alrededor de las 2:00 p.m., el cielo se despejó, lo que nos brindó una ventana de oportunidad para llevar a cabo nuestra presentación. Nos sorprendió gratamente la preocupación por el clima, un factor que nunca antes habíamos considerado y que por eso mismo resultó significativo para nuestro ejercicio teatral, al llevarnos a considerar nuevos desafíos. En lugares como Silvia, otro páramo canta, es necesario aprovechar los momentos en los que el clima lo permite, y si no, esperar para el día siguiente.

En muchos territorios de Colombia, como Silvia, carecen de espacios adecuados para este tipo de actividades o requieren la cumplimentación de múltiples protocolos para su uso. El viento amenazaba con llevarse nuestro telón y las nubes ocultaban el sol. Casi al final de la función, la lluvia hizo acto de presencia. Fue entonces cuando comprendimos por qué el pueblo Misak se autodenomina "Hijos del agua". La audiencia se dispersó, y nosotros quedamos empapados. Al día siguiente, durante el día de mercado, regresamos.

A pesar de que nuestra labor carece de reconocimiento por parte de la industria cultural y local, valoramos profundamente lo que hacemos. En nuestro camino de autogestión, muchas personas, incluidos niños, nos han expresado que nunca antes habían tenido la oportunidad de presenciar una actuación teatral. Imagina caminar por la calle y encontrar estos personajes; eso no tiene precio. Los grupos independientes desempeñamos un papel fundamental en la creación y difusión de expresiones artísticas y culturales en la ciudad, así como en el fortalecimiento de espacios alternativos para la cultura y las artes.

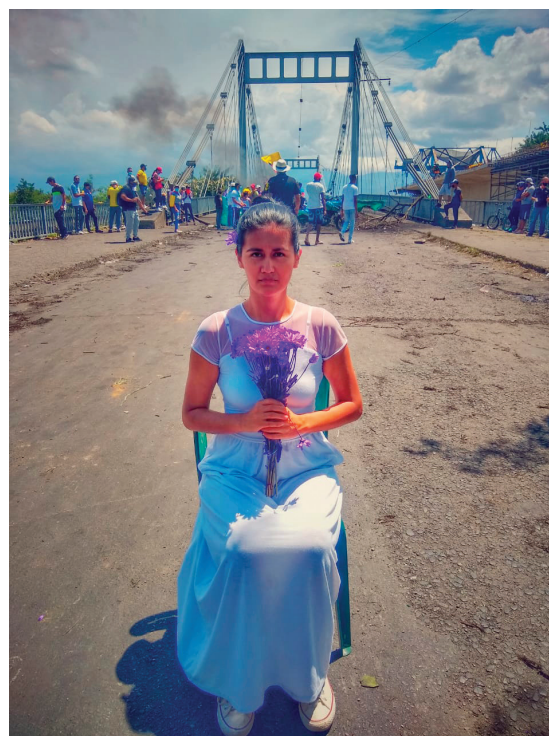


Figura 2

Nota. Isis Bisbicus del grupo Magia Itinerante. Corregimiento de Juanchito, Puente Carlos Holguín Lloreda, Palmira. Paro Nacional, Obra: La maestra. Abril de 2021.

La calle es un lugar de lucha y reivindicación, lo pudimos experimentar durante el denominado Estallido Social, cuando las calles se convirtieron en lugares de encuentro, intercambio, resiliencia y tragedia, pero también en el destino donde convergimos en defensa de nuestros derechos. El arte popular y comunitario se alzó como protagonista y nos recordó que más allá del individualismo, somos un tejido social unido.

Manifestaciones artísticas como el muralismo, la danza, la música, el teatro, la literatura, las ollas comunitarias, así como la creación de escuelas y bibliotecas en nichos alternativos, nos llenaron de esperanza y nos recordaron a todo un país que los problemas fundamentales pueden encontrar soluciones a través de la cultura



figura 3

Grupo Magia Itinerante. Corregimiento de Pichindé, Cali. Obra: *Happening teatral Pacha Gaia*. Noviembre de 2021.

Como grupo de teatro y espacio artístico-cultural itinerante, nuestros proyectos no están inicialmente concebidos para el entorno de la calle. El proceso se desarrolla de manera secuencial: primero surge la idea, luego procedemos con la investigación, después viene la fase de montaje o gestión, y finalmente compartimos la obra con el público. Durante esta etapa, encontramos que las escuelas y los lugares comunitarios como plazas y parques, ofrecen un público más receptivo y agradecido.

El trabajo artístico en el exterior o en la calle implica dinámicas y desafíos distintos en comparación con las representaciones en un escenario tradicional. Se ve influenciado por factores externos como el ruido, la multitud y la falta de adecuación para este tipo de manifestaciones. Requiere un entrenamiento vocal y físico diferente y preparación para la improvisación, ya que en la calle, como se dice coloquialmente, “todo puede pasar”. También es importante estar psicológicamente preparados para un público que reacciona de diversas formas y emite comentarios variados.

Existen diferencias entre escenarios públicos entre entornos urbanos y rurales, por ejemplo, en el corazón de una ciudad es posible atraer espectadores incluso sin una planificación previa, mientras que en áreas rurales esta posibilidad es menos predecible. En los pueblos, las manifestaciones artísticas no suelen ser comunes, y el clima se convierte en un factor determinante en la planificación de tales

eventos, asimismo, las personas en zonas rurales, por lo general, están más ocupadas en sus hogares y en sus quehaceres diarios.

Esto lo vivimos de primera mano con nuestro *Happening teatral Pacha Gaia*, realizado en las zonas rurales del oeste de Cali. Inicialmente, planeamos llevar a cabo nuestras actuaciones en parques públicos, pero debido a cuestiones de convocatoria y la distancia entre los parques y las viviendas, decidimos realizar nuestro trabajo directamente en las escuelas locales, donde encontramos un público más receptivo y participativo.

Es importante mencionar que un sector crucial en la promoción de la agenda artística y cultural de la ciudad son los grupos independientes, quienes operan desde la informalidad y la autogestión. Estos grupos han contribuido significativamente al fomento de sus propias obras de repertorio, así como a la visibilidad y ocupación de zonas culturales no convencionales mediante festivales y encuentros que fortalecen redes entre colectivos afines.

En nuestro papel como gestores culturales, reconocemos el valor del tejido social a través del festival de arte llamado *Entre Fronteras*. En su cuarta edición en el año 2023, estamos comprometidos con el reconocimiento cultural del corregimiento de Juanchito como un territorio ancestral. A menudo, la historia ha pasado por alto esta región, dejándola relegada a un mero recuerdo en el que solo el polvo y el caos vial circulan. Sin embargo, los habitantes de Juanchito

Nadie se define a sí mismo de forma aislada;
más bien, dependemos del reconocimiento
mutuo para afirmar nuestra identidad.

tienen la certeza de ser parte de una comunidad mestiza que ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de la ciudad vecina de Cali. Contribuyeron con su arduo trabajo en la extracción de materiales de las playas de su río para la construcción, del mismo modo que con la proyección mundial de Cali como la “Capital Mundial de la Salsa”, un título que ha sido central en la identidad de la ciudad durante más de cuatro décadas.

Nadie se define a sí mismo de forma aislada; más bien, dependemos del reconocimiento mutuo para afirmar nuestra identidad. La pertenencia a una comunidad histórica específica conlleva la distinción de otros grupos y horizontes morales y, al mismo tiempo, fortalece y consolida las identidades diferenciadas. En Juanchito, las raíces culturales y territoriales se entrelazan profundamente, y desde ese arraigo emergen algunas de sus expresiones más auténticas.

A través del *Festival de las Artes Entre Fronteras*, no solo ponemos en el mapa un territorio, adicionalmente, aportamos al fortalecimiento de espacios públicos, como parques y áreas comunales, en ausencia de infraestructuras formales. Lamentablemente, la falta de atención a estos asuntos parece ser endémica, quedando a merced de la politiquería y la corrupción, dificultades que persisten sin resolver.

¿Cómo se convierte la cancha de un barrio en un escenario artístico? En algunos sectores y barrios marginados, las canchas son el único sitio de encuentro, aunque no siempre se utilizan para actividades deportivas, artísticas o culturales. A menudo, se convierten en escenarios de realidades más



crudas. Proyectos como el teatro popular o comunitario tienen la capacidad de acercar a grupos de jóvenes y niños a temas relacionados con su territorio e identidad. Estos proyectos no solo impactan a los participantes que actúan, sino también al público que los observa. Imagina una cuadra, un barrio o un parque lleno de vidrios rotos y basura, donde niños que quizás no esperaban encontrar algo más allá de su rutina diaria tienen la oportunidad de presenciar una actuación de marimba, escuchar un cuento o ver a otros niños de su misma edad, aunque con diferentes condiciones socioeconómicas, interpretando una historia que es propia pero que les resulta ajena.

Una de nuestras obras, titulada *Caucayaco: Voces del Río*, es un microteatro que narra el origen del corregimiento de Juanchito en torno al Río Cauca. Este río fungió como un canal de comunicación cultural que transportaba cosmovisiones, leyendas, canciones y danzas de las personas que se congregaban en este lugar. El río representa la frontera física entre Juanchito

Figura 4

Nota. Grupo Magia Itinerante en el Corregimiento de Juanchito, en el II Festival de las Artes Entre Fronteras, 2021. Obra titulada *Diálogos de Amor*.

Como señaló Augusto Boal, es fundamental que el actor siempre tenga presente la misión educativa de su actividad artística, su carácter pedagógico y su potencial como herramienta de cambio.



Figura 5

Nota. Grupo de teatro Entre Fronteras. Barrio Molinos Cien, Palmira. Obra *Caucayaco*. Agosto de 2021.

y la ciudad de Cali, y el puente Carlos Holguín actúa como un símbolo de unión entre ambas orillas. Además, éste sirvió como punto de encuentro para personas procedentes de diversos territorios, algunos de los cuales llegaron navegando en balsas de guadua y eligieron no regresar a sus lugares de origen. Los ríos son, en sí mismos, manifestaciones de arte y cultura popular, merecedoras de convertirse en protagonistas de escenarios artísticos que contribuyan a recuperar gradualmente su memoria y su valor.

Para concluir esta reflexión, considero que las preguntas son más significativas que las respuestas: *¿por qué y con qué propósito realizamos lo que hacemos?*, *¿para quiénes lo hacemos?*, *¿qué define lo popular?* y *¿cómo influye en nuestra ocupación del espacio público?* Estamos llenos de alegría al poder crear y nos sentimos orgullosos de dedicarnos al teatro popular.

Como señaló Augusto Boal, es fundamental que el actor siempre tenga presente la misión educativa de su actividad artística, su carácter pedagógico y su potencial como herramienta de cambio. El teatro es tanto un arte como un medio de expresión y transformación.



Figura 6

Grupo Magia Itinerante. Plaza de Cayzedo, Cali. Obra: *La principita*, intervención teatral como estrategia de apropiación y pertenencia de la histórica y renovada plaza de Cayzedo. Junio de 2023.

CARNAVAL Y EXPRESIÓN POPULAR

Origen y primera vez



Carolina Delgado Robayo

Carolina Delgado Robayo, licenciada en Historia de la Universidad del Valle y certificada en danzas folclóricas colombianas por el Instituto Popular de Cultura. Posee diplomados en Administración Cultural (Universidad de Atitalaquia-México), Pedagogía Artística en Bellas Artes, y Pedagogía, Gamificación y Lúdica con diversas instituciones. Actualmente, cursa su maestría en educación. Con 20 años de experiencia, ha trabajado como investigadora, docente y coordinadora. Es directora de la Fundación Cultural Yanacanay. Ganadora de becas del Ministerio de Cultura, Secretaria de Cultura de Cali y Estímulos Cali, destaca por su investigación *Ellas son Carnaval* sobre el patrimonio cultural inmaterial en el distrito.

Resumen

El Carnaval de Cali en 1922 dejó una huella imborrable en la historia de la ciudad al inaugurar festividades en espacios públicos, accesibles a toda la comunidad. A pesar de su breve duración hasta 1925 y su posterior resurgimiento en 1935 y 1936, sentó las bases para la necesidad de eventos festivos de esta envergadura. Si bien Cali no revivió exactamente la misma forma de celebración, este carnaval histórico estableció el precedente de la importancia de eventos públicos y festivos en la urbe. Este legado perdura en las festividades actuales de la ciudad, como el desfile del Cali Viejo, que desde 2010 incorpora elementos carnalescos, enriqueciendo de esta manera la tradición festiva de Cali. En este artículo, se explora los inicios y los orígenes de esta celebración.

Palabras Clave: Carnaval de Cali, Historia de Cali, expresiones populares.

Abstract

The Cali Carnival in 1922 left an indelible mark in the history of the city by inaugurating festivities in public spaces, accessible to the entire community. Despite its brief duration until 1925 and its subsequent revival in 1935 and 1936, it laid the groundwork for the need for festive events of this scale. Although Cali did not revive exactly the same form of celebration, this historic carnival established the precedent for the importance of public and festive events in the city. This legacy lives on in the city's current festivities, such as the Cali Viejo parade, which since 2010 incorporates carnival elements, thus enriching Cali's festive tradition. This article explores the beginnings and origins of this celebration.

Keywords: Cali Carnival, History of Cali, popular expressions.

La génesis del carnaval en Cali se remonta a 1915, cuando surgió la idea de celebrar por primera vez esta festividad en el prestigioso Gran Club, actualmente conocido como Club Colombia, ubicado en la calle once con carrera cuarta. Sin embargo, esta iniciativa no se materializó hasta 1922, cuando sus socios lograron llevar a cabo el primer carnaval anual. Esta tradición continuó hasta 1925, se detuvo temporalmente y se reanudó en 1935, para desaparecer definitivamente al año siguiente.

El primer carnaval de Cali fue financiado mediante aportes de particulares y la organización de eventos que generaron beneficios económicos. Este acontecimiento marcó el inicio de una cultura de celebración a gran escala, inspirada en las festividades públicas europeas y, sobre todo, en el deseo de convertir las calles en espacios de diversión y entretenimiento, sin vínculos religiosos. El propósito era presentar a esta población como una ciudad moderna, al nivel de otras urbes que ya disfrutaban de este tipo de festividades, pretendiendo evidenciar que estaba lista para albergar y disfrutar de eventos de esta magnitud.

También, el carnaval recibió un impulso significativo por parte de la Junta de Carnaval, presidida por el señor José María Villegas. Aunque la solicitud se presentó en 1915, no se materializó hasta 1922, cuando se emitió la resolución 126 del Concejo Municipal de Cali (Montoya, 2010), que autorizó su celebración del 28 al 31 de diciembre. En ese período, Cali había dejado de depender del Cauca para convertirse en la capital del departamento, mostrando su aspiración de convertirse en una ciudad moderna. Para el año 1920, ya contaba con un sistema de acueducto, lo que mejoró la calidad del agua potable y contribuyó a prevenir enfermedades. Además, la existencia

de un sistema de alumbrado público y la llegada del ferrocarril contribuyeron a mejorar la imagen de la ciudad.

En este contexto, el diseño del Carnaval de Cali se inspiró en las preferencias de la clase alta de la ciudad, que miraba con admiración hacia Europa. Por esta razón, el desfile contó con una variedad de personajes que evocaban las monarquías y las culturas populares europeas, como reinas, princesas, marquesas, pierrots, arlequines, entre otros. Estos personajes desfilaron durante seis ediciones del carnaval, pero igualmente se incorporaron figuras populares que se unieron a la celebración en este espacio público.

El carnaval contó con monarquía. La primera reina de este carnaval fue Leonor Caicedo Méndez, quien logró superar a sus competidoras, Cecilia Giraldo Pineda y Lucía Tenorio Caicedo. La elección de la reina se basó en un criterio peculiar: la cantidad de dinero recaudado en favor de los fondos del carnaval, costando cada voto a favor de una candidata cinco centavos (Abril, 2017).

Según lo informado por el magazín *Despertar Vallecaucano* en marzo de 1986, los comités realizaron actividades destinadas a recaudar fondos de acuerdo a su estrato social. "El comité de Leonor éramos pobres pero llenos de entusiasmo, de fervor y animados por el deseo de vencer a los ricos", relataban. Las actividades para recaudar dinero en apoyo a Leonor tenían un enfoque popular e incluían rifas y "aguateques" donde se cobraba por bailar con la reina. Por otro lado, las otras candidatas ofrecían compartir una copa de champán a cambio de donaciones.

En esta misma publicación Gustavo Lotero, en su artículo *Los Carnavales de Cali*, de 1922, aseguró que Leonor logró recaudar

Este acontecimiento marcó el inicio de una cultura de celebración a gran escala, inspirada en las festividades públicas europeas y, sobre todo, en el deseo de convertir las calles en espacios de diversión y entretenimiento, sin vínculos religiosos.

Leonor llevaba consigo la simbología característica de las monarquías europeas, fusionada con la moda de aquel entonces: una corona, una capa, un séquito de pajecitos, perlas, abanicos emplumados y debía ser tratada como "su majestad" por todas las personas.

la mayor cantidad de dinero, lo que la coronó como la reina del carnaval, gracias a la generosa donación de Monsieur Louis Avela de Nuobrac, un francés de 45 años de edad que, según se decía, estaba enamorado de su belleza (Abril, 2017).

La coronación de la reina se llevó a cabo en privado en el Gran Club, y su anuncio se hizo mediante un ingenioso sistema de códigos de colores, encendiendo una bombilla en la entrada del recinto para que el pueblo pudiera conocer la elección: "rojo para su alteza doña Lucía, azul para su alteza doña Cecilia y amarillo para su alteza doña Leonor" (Abril, 2017).

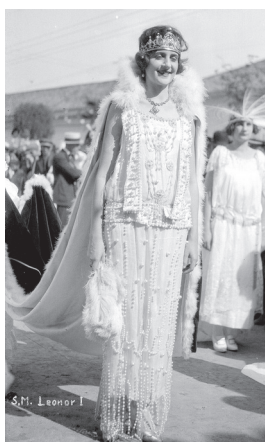
Los vestidos de las reinas eran confeccionados por las talentosas hermanas Esther, Judith y Mercedes Paz, quienes se inspiraban en la moda francesa de la época. Tomaban referencias de las revistas de figurines provenientes de Europa o de sus propios viajes al continente europeo. Así, las candidatas lucían vestidos con siluetas sueltas, talle bajo, y lucían cabellos cortos, siguiendo la moda popular de la época, complementados con cintillos alrededor de la cabeza.

Leonor llevaba consigo la simbología característica de las monarquías europeas, fusionada con la moda de aquel

entonces: una corona, una capa, un séquito de pajecitos, perlas, abanicos emplumados y debía ser tratada como "su majestad" por todas las personas. Incluso las fotografías que le tomaba Alberto Lenin en ese entonces estaban marcadas con "S.M. Leonor I" (Su Majestad Leonor primera).

Del mismo modo, debemos mencionar la presencia de la Familia Castañeda. Como en otras celebraciones nacionales, el evento de apertura del carnaval consistía en un desfile encabezado por esta familia. Entonces, comenzaba en lo que hoy conocemos como el barrio San Nicolás, atravesaba la zona de tolerancia ubicada en el Calvario, donde se encontraban bares, cafeterías, gallerías, cantinas y mujeres prostitutas, y finalizaba en el Parque Caicedo, que hoy se conoce como Plaza Caicedo.

Este desfile no solo se destacaba por su recorrido público, sino también por su composición, que reflejaba la autenticidad y la tradición. Estaba integrado por personajes como arrieros, carniceros, vendedores y chatarreros, así como por animales de campo como cerdos, loros y burros, que acompañaban lo que parecía más una especie de travesía de objetos y utensilios, era importante que no faltara ni la bacinilla.



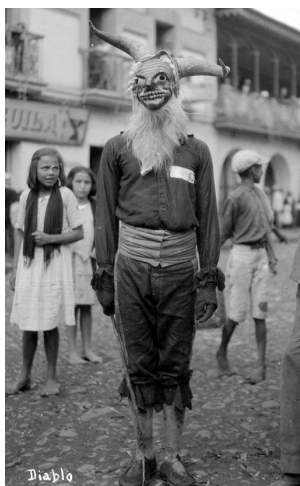
Nota: en la imagen aparece Su Majestad Leonor Primera



(Arriba) Cabalgata del Carnaval de Cali 1922

(Centro) Carroza en el Carnaval de Cali 1922, participantes vestidos de gotana, payaso y marquez

(Abajo) Disfraz de diablo, numerado conforme lo ordenaron las entidades administrativas.



La cabalgata era otro evento que requería una tarifa para participar. Los caballos debían ser de excelente presencia y gozar de buena salud, mientras que los jinetes llevaban máscaras. Esta actividad estaba mayormente compuesta por ganaderos locales y de otras regiones del país.

La dinámica de las cabalgatas se basaba en la relación que se establecía entre el público, que podía ser de cualquier estrato social, y los participantes. Los espectadores admiraban a los jinetes y sus distinguidos caballos, mientras que los jinetes se sentían orgullosos de exhibir sus mejores ejemplares. Ambos, público y participantes, desempeñaban un papel fundamental en el carnaval, ya que la interacción entre ellos generaba la esencia misma del evento y promovía la cultura carnavalesca.

Las personas que se disfrazaban debían registrarse y obtener un número de identificación que tenían que llevar visible durante las festividades. Las fotografías de la época ilustran el uso de disfraces de animales como osos, tigres y jaguares, así como la representación de personajes tradicionales de las celebraciones europeas, como arlequines y pierrots. También era frecuente el uso de máscaras diabólicas.

El programa oficial incluía cuatro eventos relacionados con los disfraces. Por ejemplo, para el desfile del 28 de diciembre se prometía una medalla de oro que sería entregada por Su Majestad Leonor al niño que se destacara por la originalidad y elegancia de su disfraz, como lo anunciaba el diario *Correo del Cauca*.

Los disfraces estuvieron presentes tanto en eventos privados como públicos. Las mujeres lucían feminidad con elementos como alas de mariposa, tocados de plumas, collares y flores. Algunas fotografías nos muestran algunas damas disfrazadas de payaso y otras de pierrots, pero manteniéndose con imagen femenina.

En cuanto a la asistencia del público, se observa una mayor presencia de hombres, quienes llevaban casi de manera obligatoria sombreros al estilo Homburg o Fedora en el caso de los adultos, y gorras inglesas en los más jóvenes. Además, el atuendo reflejaba la importancia y deseo de lucir bien, como pensamiento generalizado sin importar el nivel social; así lo podemos ampliar con entrevista y fotografías suministradas por el Dr. Richard Lenis Quintero, sobrino del fotógrafo Alberto Lenis (principal documentante de este carnaval), en las cuales se asiste a paseos, caminatas e inclusive al río en saco y corbata. Las mujeres, por su parte, lucían vestidos al estilo francés y complementaban su atuendo con pamelas y sombreros Cloche.

El público acudía en masa a las calles para presenciar los desfiles, e incluso algunas personas se asomaban a los balcones de sus propias viviendas para disfrutar del espectáculo (véase la fotografía).

En aquella época, las carrozas eran traccionadas por animales de tiro o se utilizaban coches descapotables, lo que facilitaba la visibilidad de las personas disfrazadas que se encontraban en ellas. En el año en cuestión, estos coches estaban decorados con elementos naturales y guirnaldas, la intervención directa en el automóvil, consiste en la colocación de una estructura sencilla y la cobertura con tela.

Las imágenes que hemos recopilado revelan que la Plaza Caicedo se convirtió en el epicentro de los desfiles. Esto se debió a la inauguración del alumbrado público en ese espacio, con la instalación de postes adornados con esferas luminosas. Esta novedad permitió que se pudiera interactuar con el público incluso durante las noches.



(Arriba) Desfile en carroza de Su Majestad Leonor Primera

(Centro) Carroza del Carnaval de Cali 1922 repleta de pierrots

(Abajo) Participantes disfrazados de animales y gitanas en el Caranaval de Cali 1922



Carroza participante en el Carnaval de Cali 1922 con payasos y pierrot

Programación de eventos

Carnaval de Cali 1922

FECHA	HORA	EVENTO
28 de diciembre de 1922	8:00 p.m.	Inicio de Carnaval
29 de diciembre de 1922	Horas de la tarde (sin especificar)	Discurso de la Reina
29 de diciembre de 1922	4:00 p.m.	Partido de fútbol entre los equipos "Cambridge" y "Deportivo"
29 de diciembre de 1922	5:00 p.m.	"Levantar la bandera" acompañado de cohetes y fuegos pirotécnicos
29 de diciembre de 1922	8:00 p.m.	Coronación de la Reina Inauguración de las fiestas populares ambos en el Salón Moderno
30 de diciembre de 1922	5:00 a.m.	Alborada con comparsas y cohetes
30 de diciembre de 1922	9:00 a.m.	Concurso de disfraces en el Parque Caicedo
30 de diciembre de 1922	12:00 m	Recorrido de los disfraces por las calles
30 de diciembre de 1922	2:00 p.m.	Recepción en el Palacio
30 de diciembre de 1922	10:00 p.m.	Concurso de disfraces en el Club Colombia
31 de diciembre de 1922	En la mañana	Estaban permitidos los disfraces en los parques y fiestas en casas de particulares
31 de diciembre de 1922	3:30 p.m.	Visita de la reina y princesas a los asilos de mendigos, cárcel y hospital
31 de diciembre de 1922	5:00 p.m.	Concurso infantil de disfraces en el Club Colombia
31 de diciembre de 1922	En la noche	Quema de pólvora y música en espera del nuevo año
1 de enero de 1923	9:00 a.m.	Concurso de carros y disfraces
1 de enero de 1923	En la tarde	Desfile de los carros que acompañan a la reina a palacio
1 de enero de 1923	4:00 p.m.	Batalla de flores en el Hipódromo Versalles
1 de enero de 1923	7:00 p.m.	Retreta en el Parque Caicedo
1 de enero de 1923	12:00 p.m.	Entierro del Calabazo y tristeza general

Antes de la creación del carnaval en Cali, ya existían festividades populares conocidas como las "Fiestas de plaza" en barrios como San Antonio y San Nicolás. Sin embargo, la motivación para crear el carnaval no fue resaltar estas festividades existentes, sino más bien una expresión de modernidad y el deseo de equipararse con otras ciudades del país.

En resumen, los carnavales se celebran antes de la cuaresma y sus fechas varían cada año en función de la Semana Santa. Esta dinámica permite un periodo de diversión y entretenimiento antes de la temporada de restricciones relacionadas con el consumo de carne, lo que le otorga su nombre. Estas festividades incluyen una serie de eventos que engloban máscaras, disfraces, bailes, desfiles, entre otros, y se coordinan a través de una organización para el disfrute de los habitantes de un determinado lugar. Estos elementos festivos se establecen previamente y tienden a mantenerse constantes, convirtiéndose en una tradición arraigada de celebración.

Antes de la creación del carnaval en Cali, ya existían festividades populares conocidas como las "Fiestas de plaza" en barrios como San Antonio y San Nicolás. Sin embargo, la motivación para crear el carnaval no fue resaltar estas festividades existentes, sino más bien una expresión de modernidad y el deseo de equipararse con otras ciudades del país. Se concibió el Carnaval como una celebración dinámica que involucraba eventos al aire libre, disfraces, fiestas y elección de reinas. A pesar de que no seguía la tradición de celebrarse en el periodo previo a la cuaresma y no surgió de la comunidad, en las versiones posteriores del carnaval de Cali en 1935 se trasladó al mes de marzo (antes de la cuaresma y la Semana Santa), y el último carnaval tuvo lugar en agosto de 1936 debido a razones administrativas, aunque su esencia se mantuvo.

CARNAVAL EN CALI			
	Desfile de Carnaval	Fiestas del barrio	Diablitos de Siloé
1911-1915		Fiestas de plaza	Negros de Marmato (12+)
1916-1920			
1921-1925	Carnaval de Cali (22, 23, 24, 25)		
1926-1930			
1931-1935			
1936-1940	Carnaval de Cali (35, 36)	El Vallano, El Calvario (25, 26)	
1941-1945			
1946-1950			
1951-1955		Fiestas de barrio (51+)	
1956	EXPLOSIÓN		
1957-1960	Desfiles Feria de la Caña (58+)	Muñeones, Manopueblo (58)	
1961-1965	Desfiles, Jovita		
1966-1970	Muñeones (64+)	Fiestas del barrio, Verbenas populares (1970+)	
1971-1975	Desfiles Feria de Cali (70+)		Los diablitos de Siloé
1976-1980			
1981-1985	Desfile del Caliviejo (1980-2010)		
1986-1990			
1991-1995			
1996-2000			
2001-2005			
2006-2010		Fiestas del barrio, Verbenas populares (1990+), Aguablanca (1994), Feria comunera (1995+)	Carnaval de Cali (2006)
2011-2015	Carnaval de Caliviejo PCI (2011+)		Carnaval de diablitos de Siloé (2011+)
2016-2020			

Tomado de: Carnaval de Cali Viejo; De lo Espectacular a lo Popular, informe de investigación. Adriana Londoño.

El Carnaval de Cali en 1922 se estableció como un espacio de celebración que reunía a diferentes clases sociales. A pesar de las críticas sobre la existencia de eventos privados, también hubo eventos públicos y mixtos. La planificación y ejecución de eventos públicos financiados por fondos privados refleja el deseo de crear espacios festivos abiertos a la participación libre de la comunidad.

El Carnaval de Cali de 1922 sembró la idea de celebraciones en espacios públicos, abiertas a la participación de todos los ciudadanos. Si bien solo tuvo una continuidad hasta 1925 y una breve reaparición en 1935 y 1936, sentó un precedente en la necesidad de eventos de este tipo. Aunque Cali no lo retomó exactamente en su forma original, este marcó el inicio de una serie de festividades, algunas de las cuales se financian ahora desde el sector público de la ciudad. Uno de los ejemplos es el desfile del Cali Viejo, que desde 2010 ha enriquecido el tradicional evento del 28 de diciembre con elementos carnalescos, en tanto se considera que sus raíces se hunden en las festividades populares. Este Cali Viejo podría asumirse como un carnaval con aspiraciones de unirse algún día al selecto grupo de carnales reconocidos a nivel mundial, manteniendo la tradición y la identidad de Cali como su principal objetivo.

Las imágenes presentadas aquí, que enriquecen este artículo, son cortesía del archivo fotográfico del Dr. Richard Lenis Quintero. Muchas gracias por su generosa contribución.



Referencias

- Abril, Y. (2017, Junio). *La Máscara del progreso: El carnaval de Cali y su papel en el proceso de modernización, 1922-1936*. Tesis de pregrado. Universidad del Valle, Cali.]
- Montoya, J. (2010,). *El carnaval del poder, por el poder del carnaval (Cali 1922 -1936)*. Tesis de pregrado. Universidad del Valle, Cali.]
- Londoño, A. (2020). *Carnaval de Cali Viejo: de lo espectacular a lo popular*. Cali: Alcaldía de Cali.
- Sevillano, E. (2010). *Cali Viejo: Memorias de un desfile que quería ser Carnaval*. Cali: Alcaldía de Cali.
- Despertar Vallecaucano, artículo *El Club Colombia y los carnales de 1922*, N 82, marzo de 1986.

INCLUSIÓN Y CULTURA EN EL ESPACIO PÚBLICO

El poder transformador de las artes populares



María del Rosario Salas Chamorro

Egresada del programa de Danzas Folclóricas Colombianas del Instituto Popular de Cultura y artista plástica, también se destaca como educadora y coordinadora de proyectos socioculturales en el programa *Avances* del Instituto Tobías Emanuel. En este rol, ha fomentado la creatividad entre participantes con discapacidad cognitiva, resultando en notables obras de arte.

Además de su labor artística, ha participado activamente en actividades culturales en defensa de los derechos humanos. Promueve la investigación en el arte como medio para respaldar el desarrollo y visibilización de personas con discapacidad, demostrando cómo el arte puede potenciar el desarrollo neurológico y mejorar la calidad de vida.

Resumen

Este artículo examina de manera sutil cómo las artes populares y el espacio público pueden actuar como agentes impulsores de la inclusión en toda su diversidad. Se trata de una reflexión profunda acerca de la importancia de comprender el concepto de inclusión en el contexto de las intervenciones artísticas.

Palabras clave: arte, espacio público, inclusión, diversidad

Abstract

This article subtly explores how popular arts and public space can become vehicles to foster inclusion in all its diversity. It is a reiterative reflection on the need to understand the concept of inclusion within artistic interventions.

Keywords: art, public space, inclusion, diversity.

Las intervenciones artísticas conversan con la comunidad y con sus dinámicas, por tanto, deben abarcar intereses relevantes y relativos a las circunstancias y condiciones sociales.

Las artes populares, el espacio público y la inclusión pueden parecer términos disímiles a simple vista, pero en realidad convergen en la cotidianidad de nuestro mundo. Al profundizar en el propósito de la expresión humana, que manifiesta creencias y valores, advertimos que estos tres conceptos están intrínsecamente conectados con el desarrollo de la cultura y las colectividades. Al respecto, Gilberto Giménez (2014), investigador titular del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, dice:

La cultura así entendida es generadora de identidades y alteridades. Además, las culturas observables no sólo son plurales y diversas, sino que también están sometidas a procesos contradictorios de convergencia y polarización. Ambos procesos se han acelerado e intensificado con la globalización cultural, que comporta la copresencia interactiva de todas las culturas. (p. 17)

En este sentido, se hace visible que las intervenciones artísticas conversan con la comunidad y con sus dinámicas, por tanto, deben abarcar intereses relevantes y relativos a las circunstancias y condiciones sociales. Es ahí donde juega un papel importante el sentido de participación, pues este tipo de propuestas artísticas influyen ampliamente en los imaginarios de ciudad y de identidad.

Sin embargo, al examinar la inclusión de las artes populares en los espacios públicos, se hace evidente lo lejos que éstas están de ser verdaderamente inclusivas, en tanto ésta no se limita únicamente a la

representación de etnias, manifestaciones folclóricas, diversidades sexuales o posturas políticas, es mucho más que eso.

Cuando se habla de inclusión es fundamental hacer referencia a la población diversa que trasciende a personas con discapacidades, cuyas experiencias y necesidades difieren significativamente de la norma establecida. Como señala el pedagogo Yadiar Julián: "no es la discapacidad lo que hace difícil la vida, sino los pensamientos y acciones de los demás".

En el espacio público, las personas con discapacidades enfrentan desafíos adicionales para manifestar sus emociones y expresarse plenamente. Es importante reconocer que la verdadera inclusión implica proporcionarles un entorno accesible y acogedor donde puedan participar activamente en la vida cultural y artística de la sociedad. Por lo tanto, es esencial destacar la importancia de la relación entre las artes populares y el espacio público, ya que ambos desempeñan un papel relevante en la construcción de la sociedad y el reconocimiento del individuo en su entorno.

Esta conexión se manifiesta a través del lenguaje, la jerga, los aromas y las experiencias cotidianas. Según Mariana Vélez (2021):

La cultura y el arte son el medio perfecto para canalizar las ideas, emociones y sensaciones intelectuales hacia los demás. Son dos herramientas que permiten pensarnos como sujetos y construir una postura crítica frente al contexto en que nos desarrollamos.





Es importante reconocer que la verdadera inclusión implica proporcionar a las personas con discapacidad un entorno accesible y acogedor donde puedan participar activamente en la vida cultural y artística de la sociedad.

No obstante, es crucial reconocer que esta relación también ha generado barreras de discriminación hacia aquellos que no se ajustan a las normas sociales y culturales establecidas por las estructuras de poder. Estas barreras reflejan una cultura encasillada en los paradigmas de quienes fundaron estas estructuras, lo que ha llevado a la exclusión de aquellos que no encajan en estos moldes sociales predefinidos. A medida que la sociedad avanza, también cambian las características que las identifican y definen.

Por lo tanto, es importante reflexionar sobre la importancia de la inclusión y superar las barreras discriminatorias. Se debe fomentar la apertura hacia la diversidad y asegurar que todas las personas, independientemente de su origen, apariencia física o formas de expresión, sean aceptadas y puedan participar plenamente en la vida cultural y artística de la sociedad. La inclusión enriquece la cultura popular de un pueblo al permitir diversos matices que se manifiestan en maneras de expresarse.

De esa manera, la inclusión en los espacios públicos y la accesibilidad hacia la cultura y el aprendizaje tienen un impacto significativo en la dignidad del individuo y en la construcción de la sociedad. Por ejemplo, es urgente ampliar la comprensión de la accesibilidad, más allá de las rampas o pequeños tramos de vías públicas, no se trata sólo de superar barreras físicas para las personas con discapacidad motora, visual o auditiva, sino también de proporcionar herramientas que permitan a todos participar y acceder al conocimiento en los

procesos artísticos y culturales representativos de la ciudad.

Según Josep M. Montaner, "los espacios públicos pueden ser denunciados ya que la privacidad no permite el libre acceso o estar de manera libre. Y a esto se le suma lo poco que permite la visita de personas con alguna discapacidad" (2018).

La inclusión en los espacios públicos y la accesibilidad hacia la cultura y el aprendizaje tienen un impacto significativo en la dignidad del individuo y en la construcción de la sociedad. Es importante ampliar nuestra comprensión de la accesibilidad más allá de las rampas o pequeños tramos de vías públicas. No se trata solo de superar barreras físicas para las personas con discapacidad motora, visual o auditiva, sino también de proporcionar herramientas que permitan a todos participar y acceder al conocimiento en los procesos artísticos y culturales que nos representan.

Asimismo, se deben implementar proyectos urbanos que promuevan la accesibilidad con igualdad de condiciones. Esto implica no sólo adaptar el entorno físico, sino también garantizar que las obras expuestas en los espacios públicos reflejen la diversidad y las necesidades de todas las personas. De esta manera, se crea un entorno verdaderamente inclusivo que permite el desarrollo personal y social, así como la transformación de la sociedad en su conjunto.

Para concluir, estas líneas han pretendido generar una reflexión frente a la poca calidad de cultura y las pocas manifestaciones artísticas que se brindan en la actualidad, las cuales carecen de calidad vivida y

No podemos olvidar que la cultura es una herencia y que el arte es una muestra simbólica de la misma. La inclusión es relevante tanto para el arte como para la difusión de la cultura.



de realidad ilustrada. Sólo se desdibujan en murales de entrecalles y monumentos obsoletos que ya nadie reconoce y a los que, además, se les falta al respeto por el desconocimiento que se tiene frente a quiénes fueron o qué representan culturalmente para la sociedad.

Se converge, entonces, en la importancia de vivir siendo parte de una comunidad que se debe construir desde la conciencia colectiva, la visión de la diversidad y la inclusión. No podemos olvidar que la cultura es una herencia y que el arte es una muestra simbólica de la misma. La inclusión es relevante tanto para el arte como para la difusión de la cultura.

Referencias

- Gímenez, G. (2014), *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*. Cultura representaciones, vol.8 no.16. México.
- Montaner, J. (3 de diciembre del 2018). Las personas con discapacidad son un modelo. *Vida nueva digital*. <https://www.vidanuevadigital.com/2018/12/03/jose-manuel-montaner-las-personas-con-discapacidad-son-un-modelo-para-nosotros/>
- Vélez, M., (4 de agosto del 2021). El impacto que tienen las manifestaciones artísticas en Colombia. *Radionika*. <https://www.radionika.rocks/regiones/el-impacto-que-tienen-las-manifestaciones-artisticas-en-colombia>.

LA MELOMANÍA Y EL COLECCIONISMO COMO EXPRESIONES POPULARES

Una entrevista con
Gary Domínguez



Juliana Velasco Amado

Melómana, editora, gestora cultural, escritora y abogada. Directora de la Editorial Quimbombó, que se dedica a publicar libros relacionados con la música. Cofundadora del proyecto de periodismo cultural Eso Que Anda. Hace parte del proyecto Cultura Siguaraya, una colectiva vinculada a la gestión cultural, la melomanía y la investigación, donde se crean y circulan contenidos relacionados con la memoria y la apreciación de las músicas con raíces afro relacionadas con el patrimonio cultural en Cali. Además, realiza investigaciones y audiciones alrededor de los ritmos salseros y sobre la participación de las mujeres en ellos.

Edgar Domínguez Gómez, conocido en los círculos de la salsa en Cali como Gary Domínguez, es un melómano y gestor cultural apasionado por la difusión del género musical que hace palpar los corazones y desata el ritmo en los pies de los caleños: la salsa.

Gary, un soñador dedicado a la investigación y al esfuerzo por cultivar una comunidad en torno a la música, ha logrado establecer uno de los espacios más destacados de la escena salsera de la ciudad: *El Encuentro de Melómanos y Coleccionistas*. Este evento forma parte de la programación oficial de la Feria de Cali desde 1991 y representa la consolidación anual del ejercicio de audición. Se trata de un formato de escucha consciente, acompañado de conversaciones y socialización de saberes sobre cultura y música.

En esta entrevista narra cómo su pasión contribuyó a que el coleccionismo y la melomanía conquistaran los espacios públicos, obteniendo luego el respaldo del Estado. También, aborda la situación actual de la práctica melómana en Cali y comparte sus sueños relacionados con la preservación de la memoria sonora de la ciudad.

Figura 1. Gary Domínguez en la Casa Latina. (Cali, 2022). Foto: Juliana Velasco Amado



He pensado que el DJ merece reconocimiento, ya que hace más que colocar el disco; piensa en el público no solo para complacerlo, sino también sorprenderlo.

¿Cómo llega a la melomanía y al coleccionismo?

Mi historia inicia en esta casa, La Casa Latina. Heredé el gusto musical de mi padre, un jugador de fútbol y melómano que se unió a una gran rumbera y bailarina, mi mamá. Ambos compartían una pasión por la música: a mi mamá, paísa, le gustaba el tango, el son, y los boleros, mientras que a mi papá, caleño, le atraía la música antillana. Así, esta casa se convirtió en un recinto musical, ya que fue el lugar donde mi padre inició su colección de discos.

Cuando nací, lo primero que escuché fue a mi papá con los jugadores de fútbol disfrutando de tangos, son, y boleros. Me trasnochaban a la fuerza, y descubrí a mi papá inmerso en una especie de ritual en el que ponía discos durante horas. Se sentaba con sus amigos y decidían escuchar toda la música que tuvieran relacionada con Carlos Gardel o la Sonora Matancera. Lo observaba hasta que él se dio cuenta de que a mí me gustaba la música y empezó a permitirme acercarme a sus discos, enseñándome cómo funcionaban. Fue así como descubrí, sin darme cuenta, que me convertiría en melómano o disc jockey, y que ese sería el trabajo de mi vida.

A pesar de que mi papá quería que fuera futbolista como él, no sucedió. Resulté siendo trasnochador, rumbero, y además, me gustaba el béisbol. Se dio cuenta de que me atraía la música, entonces, me permitió programarla para amigos y familiares. Terminé siendo el discómano de las fiestas, en ese sentido, uno entra en ese ritual por amor, y así se convierte uno en DJ, coleccionista o melómano.

¿En qué momento esa pasión y amor por la música se transformaron en tu proyecto de vida? ¿Cómo llegaste a dedicarte a ello a tiempo completo?

Fue un privilegio crecer y nacer en una familia donde había un gusto por la música. Al ir creciendo, empecé a ir a los *agüelulos*, en ese momento eran una especie de bailes de cuota donde uno iba a buscar juntarse con los amigos, bailar y conseguir novia. Tenía unos 12 o 13 años, y a diferencia de la gran mayoría, no me gustaba bailar, lo que hacía en las fiestas era llegar y poner la música con mis discos de 45 rpm, que era con lo que se trabajaba en ese entonces.

Esto fue creando una línea y con el tiempo empecé a verme un poco como un músico frustrado, porque lo que uno hace con los discos es como es como interpretar un instrumento: pones a sonar la música y casi que produce el mismo placer en las personas que si estuvieran viendo al artista en vivo. Por eso, he pensado que el DJ merece reconocimiento, ya que hace más que colocar el disco; piensa en el público no solo para complacerlo, sino también sorprenderlo.

Así que tuve la fortuna de iniciarme en las fiestas y en los *agüelulos*. Después, entré en mi adolescencia y empecé a conocer todo el movimiento de la salsa. Comencé a frecuentar los barrios más salseros para poder entrar en el juego y aprender más. En esa época no teníamos la información a la mano como ahora, sino que había que acudir a la calle y a los otros discomanos que realmente eran la referencia para aprender de música.

En medio de todo esto, presenciamos un cambio musical, pues veníamos de escuchar mucha música antillana y llegó el movimiento del *boogaloo*, que era una amalgama de guajira cubana con el *soul* y el *rhythm and blues* de Nueva York. Pero en Cali se consideró que el ritmo era demasiado lento para bailar, ya que aquí siempre hemos sido reconocidos por bailar rápido, una característica que nos distingue desde hace mucho tiempo. Fue entonces cuando un discómano decidió precipitar el tempo del disco, y así se propagó la costumbre de acelerar los discos que se consideraban lentos para que los asistentes a

las fiestas pudieran bailarlos. Este invento accidental ahora es reconocido a nivel mundial como parte de la historia de Cali, porque este es el único lugar en el mundo donde se acelera un *boogaloo* o un *shingaling*.

Yo fui uno de los DJs que se opuso a esa costumbre y por eso perdí muchos trabajos. Para mí era un irrespeto acelerar un disco que alguien creó, pensó y grabó, con un mensaje y una composición, así lo hiciera en otro idioma, porque las canciones tienen una historia. Esa situación me sirvió para saber que yo tenía que encaminar mi trabajo hacía la creación de un espacio de melomanía, dónde la gente pudiera ir a escuchar esas canciones en su tiempo normal y empezar a investigar qué es el *boogaloo* o qué es la guajira. Con escasos recursos, como recortes de periódicos o entrevistas a los músicos, me propuse indagar en el significado y contexto de la música.

Fue en ese momento que me rebelé ante la línea comercial que predomina y sigue predominando en Cali. Empecé a investigar todo en forma empírica, mientras terminaba mi bachillerato y desarrollaba mi gusto por la música.

Entiendo que el formato de audiciones se desarrolla para estudiar musicalmente a un artista y que surge a raíz de su idea de estudiar los contextos de la música. ¿Cómo fue eso?

Es justamente una anécdota relacionada con el IPC. Terminé el colegio, estaba trabajando de DJ y haciendo mis primeros acercamientos a la percusión cuando se creó el programa de cuatro años para música en el IPC. En esa época tenía un gran amigo, que fue uno de los más grandes coleccionistas de Jazz, de Rock y de música brasileña en Cali, el profesor Henry Zuluaga. A él lo habían aceptado en ese momento en Univalle, estábamos los dos descubriendo el mundo y nos gustaba la música, sobre todo la percusión.

Hacen la convocatoria en el IPC y decidimos presentarnos. Éramos dos personas muy diferentes; él era más pausado, más filosófico y más disciplinado, mientras que yo era más loco, más desorganizado. Vamos, nos presentamos y de allí escuchamos la palabra “audición”, que es aún el examen práctico que le hacen a los artistas para entrar a las academias, y esa palabra se nos queda a Henry y a mí: a él para el jazz y a mí para la salsa.

En un bar de jazz en el que Henry programaba música, anunció: “Esta noche, audición con discos de Charlie Parker”. Entonces, realmente, el primero que usó la palabra “audición” para un ejercicio de escucha de discos fue él. Pensé que si Henry lo hacía, yo podría presentar también una audición con discos del Trío Matamoros, y esa sí fue mi primera audición. Tuvo que ver con que siempre que alguien me decía y me dice que quiere estudiar salsa, antes de salsa lo primero que tiene que escuchar es son, y el son puro y sencillo es el del Trío Matamoros.





Figura 2. Con Adriana Orejuela, musicóloga colombiana, en la casa de Juan Formell, director de Van Van (Cuba, 1990). Foto: Archivo personal Gary Domínguez

¿Y finalmente qué pasó con el IPC?

Recuerdo que pasamos el examen teórico y el examen práctico. Para finalizar, había una entrevista donde evaluaban si eras psicológicamente apto; te preguntaban a qué te dedicabas, de dónde venías... Las respuestas de Henry fueron que estudiaba filosofía, que iba a la universidad, mientras que las mías fueron que trabajaba de noche como discómano en burdeles. Pasó Henry y yo no. Fue una gran desilusión, pero me sirvió porque decidí entonces montar una taberna.

Descubrí que Cali es la capital mundial de la memoria discográfica, teníamos atesoradas cosas que Doña Olimpa Solano trajo en los años 50 y que guardaba su hijo, me encontré con una cantidad de coleccionistas de la ciudad que yo no conocía y que empezaron a llegar por accidente a la Taberna.



Figura 3. En La Taberna Latina con los músicos de NG La Banda (Cali, 1989) Foto: Archivo personal Gary Domínguez

El concepto de *audición*, tal como lo elaboran Henry y usted es un formato de estudio que es propio de la melomanía caleña, ¿en qué consiste una audición? ¿Esa idea de la audición es lo que permite que se geste el Encuentro de Melómanos y Coleccionistas?

Sí, yo creo que sí. En ese momento nos demoramos porque arrancamos con Henry audiciones de jazz y audiciones de salsa en los 80, y el evento de melómanos sale en el 91, o sea, tuvimos 10 años trabajando ese formato que es una disciplina de entregar a los asistentes una hoja con los 20 o 30 temas que van a sonar, contarle datos de cada tema en el nivel empírico que manejábamos, en qué año fue grabado, quién lo compuso, quién hizo el arreglo. Es un formato muy específico porque imagínate uno llegar a un bar no a bailar sino a escuchar a Richie Ray siete horas, si hay forma de aguantarse un artista siete horas es porque el artista tiene una buena discografía, la opción de jugar con toda su historia musical para poder rellenar esas siete horas que son 50 discos. Entonces es descubrir una discografía primero en orden cronológico, descubrir que este artista tocaba así en una década, luego pasó al jazz, después tocó clásico, después hizo descarga, luego hasta cantó... Con esa exigencia que te da seis o siete horas hace que vos estudies más a fondo el personaje, y en eso fuimos trabajando hasta que se crea la Taberna Latina.

La Taberna Latina se crea en el año 81, le puse taberna porque yo siempre buscaba en Cali un sitio donde pudiera escuchar salsa y tomar cerveza. En las discotecas después de cierta hora no vendían cerveza sino que te exigían comprar aguardiente y los únicos

No todo melómano es coleccionista, pero ojalá todos los coleccionistas fueran buenos melómanos.

sitios donde vendían cerveza con música eran los bares de rock. Entonces yo pensaba siempre en tener una taberna para hacer audiciones de salsa y poner la cerveza como ingrediente principal, así nace Taberna Latina. Empezamos a hacer las audiciones, a elaborar las hojas con la información y llegó la gente. Había gente que entraba, preguntaba dónde estaba la pista y se explicaba la dinámica, pero nos decían que era imposible aguantar siete horas del mismo artista. Sin embargo, me di cuenta que Cali era una ciudad de un gran gusto musical, que había una caja de pandora llena de coleccionistas que yo no conocía porque no tenía muchos amigos, pero que estaban allí y comenzaron a acompañarme. Descubrí que Cali es la capital mundial de la memoria discográfica, teníamos atesoradas cosas que Doña Olimpa Solano trajo en los años 50 y que guardaba su hijo, me encontré con una cantidad de coleccionistas de la ciudad que yo no conocía y que empezaron a llegar por accidente a la Taberna.

Siempre recuerdo que yo entregaba las hojas hechas en mimeógrafo y al final de la audición unos pasaban y me saludaban, mientras otros me decían que estaba buena pero que me faltaba esta o aquella canción o disco. Entonces me tocaba en la siguiente audición incluir las sugerencias que los melómanos me dejaban, iba y buscaba música en el centro de Cali. Siempre reconozco el trabajo de Lisímaco Paz, que era quien me llenaba los vacíos de información en casetes porque a veces no tenía plata para comprar un LP caro, entonces él me ayudaba a grabar en casete lo que no podía comprar en LP. Fue un trabajo de mucha dificultad, pero en Cali afortunadamente había y hay un gran gusto musical de hombres y mujeres por esa disciplina de audición y al final, sin darnos cuenta, la audición antecede a ese culto de la melomanía que se establece en los 90.

Antes de eso, esa marca “melómano” no existía, existía la audición o el DJ o el coleccionista, no el melómano. Entendimos la melomanía como una marca que hay que reconocer. Corfecali la introdujo dentro del evento de melómanos y eso ayudó a que el concepto creciera. La gente decía “yo no soy coleccionista, pero yo soy melómano”. Y ahí empezó la diferencia entre el coleccionista y el melómano, que algunos dicen que uno tiene que estar separado del otro y otros dicen que no pueden estar separados;

alrededor de eso hay una gran cantidad de opiniones. Yo creo que la melomanía es mucho más fácil de adquirir porque no tienes que tener algo físico, el melómano puede que no tenga una colección gigantesca, pero atesora una experiencia y una información en la cabeza que es tan grande como lo que puede tener el gran coleccionista.

Por otro lado, el coleccionista tiene una importancia fundamental porque detrás de él hay un sacrificio al que hay que darle reconocimiento. Es un gran esfuerzo económico, físico y de tiempo, se deja de comer, se deja de comprar ropa, se deja de tener otro gusto para tener esa colección; por eso, el coleccionista a veces choca con el melómano. Cada uno tiene una responsabilidad histórica porque el coleccionista atesora lo físico, las joyas, y el melómano disfruta, comparte, es feliz y goza. No todo melómano es coleccionista, pero ojalá todos los coleccionistas fueran buenos melómanos.



Figura 4. Evento De Melómanos y Coleccionistas en el Parque De La Música (Cali, 1993)
Foto: Archivo personal Gary Domínguez

¿Cómo se gestó el Encuentro de Melómanos?

Cuando empezaron a acercarse todos estos coleccionistas a los que no conocía, en algún momento me pareció prudente que no solo yo pusiera la música, sino empezar a convocar un gremio. Los primeros que copiaron y replicaron ese evento fueron las salsotecas, ya que me hice amigo de los dueños de éstas, quienes al mismo tiempo eran discómanos, coleccionistas y melómanos propietarios. Los convoqué para crear un circuito en el que, noche tras noche, todos fuéramos a cada salsoteca para llevar a todos los asistentes a una de ellas y así reunirnos. Se formó el circuito de salsotecas, en las que hicimos mano a manos de canciones, y nos funcionó muy bien.

Después, en 1991, surge Corfecali. Ya llevábamos casi cinco años en el circuito. Hablé con María Eugenia Montoya, quien fue la primera gerente de Corfecali y ya conocía de esos encuentros de la Taberna Latina con las otras salsotecas. Le conté que queríamos llevar el circuito al espacio público, a un parque. Ella me dijo que no tenían presupuesto, pero que me ayudaría con el permiso y el parque. Acepté porque, para ese momento, las salsotecas que habían quedado pequeñas para el circuito iban casi con 500 personas, entonces muchas se quedaban por fuera. Además, sería gratuito, con Corfecali, con la Alcaldía y en el Parque Panamericano. Arrancamos con una mesa, dos tornamesas, los amigos de las salsotecas y los Dj 's. En ese momento no se hablaba de melómanos; era el "Encuentro de Salsotecas y Coleccionistas", pero los únicos coleccionistas que asistieron fueron Antonio Salcedo y Henry Zuluaga; los demás fueron los Dj 's de esas salsotecas. Por eso siempre les doy reconocimiento y agradecimiento a todos ellos, porque, aparte de que no cobraban, me hacían sentir que era un honor juntarnos todos en una hermandad, hermandad que todavía se mantiene.

En esa edición trabajé en Corfecali, y uno de los días del evento se hizo con la temática de *vieja guardia*, reconociendo la importancia de Arsenio Rodríguez, por lo que se decidió que esa sería la temática junto con canciones de salsa. Por coincidencia, en ese momento Larry Harlow fue invitado como jurado del Festival de Orquestas. Cuando me enteré de eso, conociendo la historia de que Larry era

un discípulo de Arsenio, pedí permiso para llevarlo al Encuentro. Charlé con él para explicarle de qué se trataba el evento, y él aceptó. Me monté en un taxi con él y le avisé al grupo operativo del evento, que eran tres personas amigas y dos policías en una carpa de 4x4. Cuando llegamos, la gente se quedó paralizada, y a él le impactó que los niños y los viejos le sacaron los discos para que los autografiara. Eso fue como una bendición, fue la bendición para el evento, como una impronta de lo que iba a pasar en el futuro. Tuvimos que pedirle a las personas que se sentaran en el prado para que Harlow pudiera contar una anécdota con Arsenio, y recuerdo cómo Harlow fue como un Jesucristo hablándole a los discípulos, que eran esa gente sentada en el parque. No tenemos ni una foto de ese momento, pero fue inolvidable.

Al siguiente año, ya se había regado la voz; volvieron las salsotecas, y empezaron a llegar más coleccionistas porque vieron que era seguro llevar sus discos al parque y que valía la pena para visibilizarse, pues en ese momento eran anónimos. Así que, luego de ser 500, fuimos 1.000, 5.000, 10.000 y hasta 20.000 espectadores.



Figura 5. El profesor Henry "Fats" Zuluaga en su última participación en vida en el Encuentro de Melomanos y Coleccionistas de la Feria de Cali (Cali, 2016). Foto: Archivo personal Gary Domínguez

En Cali hemos mitificado a los artistas porque nunca los tenemos cerca. Entonces, para nosotros es muy importante tener la colección de cada salsero, prenderle velas a esa colección y ponerla a sonar como si fuera el mismo artista.

¿Cómo ha evolucionado el Encuentro de Melómanos desde sus inicios en 1991 hasta el día de hoy?

Gracias a la buena administración de Corfecali, donde hay que reconocer el liderazgo de las mujeres, pues siempre me tocó muy buenas administradoras con una gran visión, el Encuentro de Melómanos pasó de ser un evento pequeño a uno de gran nivel, quisiera referenciar especialmente el que tuvo lugar en el 2019. También aportó que estuve aprendiendo un poco de Cuba, de Puerto Rico y de Nueva York, para entender que acá podíamos hacerlo mejor, con más amor, con más cariño, sobre todo con ese gremio gigantesco melómano, porque si no hubiera ese gremio de la melomanía, ese evento no hubiera crecido tanto.

De Puerto Rico y Nueva York traje las ideas y cuando regresé en el 2012, ya con el evento realizándose en Las Canchas Panamericanas, empezamos a pensar en grande. Queríamos construir una Capilla Sixtina de melómanos, ahí es donde empiezo a proponer y junto con Corfecali, con ayuda de Luz Adriana Latorre y Mónica Ramírez, logramos construir ese templo. Hay que reconocer que esos casi 10 o más años que estuvimos en el Parque de la Música sirvieron para crear el culto que el evento era una audición sin orquestas. Ahora, con 20.000 asistentes, la programación solamente tiene una hora de música en vivo y son seis horas de audición, o sea que todavía esa dinámica de audición, con más tecnología, se mantiene.

Para el 2001, en Cali era tanta la fuerza que tenía el evento en el Parque de la Música que se replicó en otros proyectos similares cada mes. La gente se apropió y creó esos eventos, pero en forma pequeña, con las juntas de acción comunal, en los barrios, porque hacía falta y hace falta llevar la salsa a los espacios públicos durante todo el año y no una sola vez como con el Encuentro. Por eso es importante volver a activar los permisos para que ejercicios de este tipo puedan realizarse en los parques, aunque, en este tiempo, hay audiciones continuas en los barrios, en los bares, en los almacenes, en el oriente, en el occidente, en el sur y en el norte.

¿Cómo le fue replicando el Encuentro de Melómanos en otros lugares?

Funcionó, pero no con la misma masividad que tenemos aquí. Sobre todo porque en Cali tenemos grandes ventajas y desventajas. Si vas a Nueva York o a Puerto Rico, que son dos referentes principales, allá la prelación siempre es la música en vivo, mientras que en Cali hemos mitificado a los artistas porque nunca los tenemos cerca. Entonces, para nosotros es muy importante tener la colección de cada salsero, prenderle velas a esa colección y ponerla a sonar como si fuera el mismo artista.

En Nueva York la gente dice: “A mí no me interesa tener los discos porque yo veo a Richie Ray cuando pasa por mi casa a comprar el pan”, para ellos el artista de carne y hueso es algo normal y así mismo lo ven en la tarima. Para nosotros es difícil esperar a que La Sonora Ponceña venga una vez al año, por eso, cuando se compra el disco de la orquesta es lo más cercano a tener a Papo Lucca y a todos esos héroes cerca. En ese sentido, nosotros damos un valor distinto a los discos, y creo que esa es la razón por la que los formatos físicos tienen tanta importancia en la ciudad. Esto ha ayudado a que en Cali se preserven tanto los discos como la melomanía.



Figura 6. Gary Domínguez como vendedor de discos en el almacén de Rafael Viera. (Puerto Rico, 2007). Foto: Archivo personal Gary Domínguez

¿Cómo ve la transición generacional en la melomanía y el coleccionismo en Cali? ¿Cómo ha sido ese cambio de formatos?

Eso ya se dio hace rato. En nuestro caso, que veníamos con formatos más tradicionales, llegó una nueva tecnología introducida por aquellos que manejaban el correo electrónico, Facebook y los blogs. Estos jóvenes se convirtieron en los revolucionarios de ese momento, por ejemplo, hay que hablar de personas como Chino, Hecu, Fernando Cardona, entre otros. Más o menos en el año 2008, en esta ciudad, había muchos blogueros sobre salsa; era un circuito de jóvenes que lideraba Wilmer Zambrano. Ellos querían tener la versión original en formato físico, pero ya sabían que si no se conseguía, tenían acceso a ella de manera digital, y esa fue la primera voz de alarma que nos hizo reaccionar. Así que se abrió un espacio en el 2012 o 2013 para hacer un encuentro virtual con conexión en *streaming*.

A partir de ello, los blogueros empezaron a sentir que tenían un poder que los viejos coleccionistas no, y empezaron a despreciar al coleccionista tradicional con sus vinilos porque la audiencia virtual era mucho más grande que la audiencia de los más viejos. Pero con el tiempo, se dieron cuenta de que era importante integrar a esos veteranos con su memoria discográfica a esa virtualidad, y creo que eso es el futuro que apenas se está dando. Es muy bonito ver a jóvenes y blogueros que visitan a Pablo Emilio Solano, a Isidoro Corkidi o que vienen a la Casa Latina para contarle a su audiencia sobre ese trabajo. De ese modo, se ha empezado a aterrizar la idea de que lo ideal sería entregar la memoria física discográfica para que la nueva generación la digitalice. Creo que esta es la época más adecuada para que en Cali se dé ese experimento.

Hay historias de grandes coleccionistas que mueren y cuyas colecciones son desmanteladas ¿cuál es la ruta que usted considera que pueden tomar esas colecciones para ser preservadas?

Irónicamente, convertirse en coleccionista y melómano tiene efectos positivos y negativos, especialmente en la familia. Si tienes un compañero o compañera que comparte tu misma pasión por la música, ambos pueden crecer juntos, pero esto no siempre sucede. Llega a pasar que la música se vuelve casi tan importante como la pareja misma, y la pareja comienza a sentir celos no solo de los discos, sino de todo lo relacionado con ellos: las noches, el trasnocho, la rumba. Aunque esa persona aguante en silencio porque reconoce la importancia de la música en la vida del coleccionista, al morir surgen dos opciones: si el compañero o compañera valora la colección junto con los herederos, esta se convierte en el mayor tesoro dejado a la familia, representando la mitad de la vida, de todo lo gastado y disfrutado, y la familia también se vuelve melómana. Pero si, por el contrario, al compañero o compañera no le gusta mucho la música y siente que se dejaron de comprar otras cosas o que hubo problemas económicos, es fácil que vendan todo a personas que esperan la muerte del melómano y ofrecen a la familia sumas por las colecciones que valen mucho más. En última instancia, estas son las dos opciones: el coleccionista deja un gran legado a su familia o deja un montón de discos que estorban.

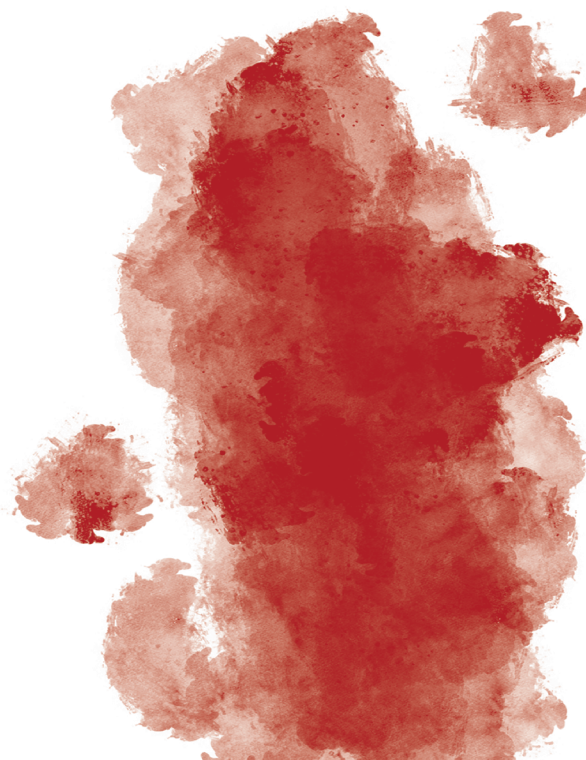
Un ejemplo de este tipo de situaciones fue mi participación en un ejercicio relacionado con una colección junto a Henry Zuluaga. Aunque conocimos a Henry durante 40 años, apenas distinguíamos a su familia; era un personaje muy solitario, y lo más cercano a él era la música. Sabíamos que tenía la colección más grande de jazz y aprendimos mucho de él. Siempre nos preguntamos de dónde sacaba tanta música, pero nunca la habíamos visto completa porque él era muy celoso y vivía muy lejos. Llegó el momento; el profesor Henry falleció, y debido a la cercanía que teníamos, junto a varios amigos, contactamos a la familia para preguntar qué pasaría con su colección. Ellos nos informaron que la tenían guardada.



Figura 7. Con La Sonora Ponceña en Aguadilla. (Puerto Rico, 1987). Foto: Archivo personal Gary Domínguez

Con varios amigos nos organizamos para preservar ese patrimonio, a pesar de no tener los recursos necesarios. Le propusimos a la familia pagarles una cuota mensual para quedarnos con todos los libros y la música, comprometiéndonos a cuidarla hasta que encontráramos la manera de preservarla en el tiempo. Esa colección ahora está en la Casa Latina, gracias a un colectivo de amigos que espera que alguna institución pueda darle espacio a estas discografías en la ciudad, siguiendo el ejemplo de Cristóbal Díaz Ayala, quien vendió su gran colección musical de música cubana y antillana a la Universidad de La Florida. Esta universidad creó una beca y un espacio especial, permitiendo que Díaz Ayala sea el curador de su propia colección de por vida. Creo que ese es el futuro de las colecciones en Cali: la creación de un centro de documentación biblio-discográfica que abarque todos los géneros musicales presentes en la ciudad, no solo salsa y música antillana. Un espacio donde todo esté documentado y accesible físicamente para cualquier persona interesada en conocer la discografía de un artista. Este sería el siguiente paso y mi último sueño, ahora que tengo más de 65 años: poder entregar mi colección, la colección de Henry Zuluaga, y motivar a otros amigos a hacer lo mismo. Ojalá este sueño se haga realidad, ya que es el paso que aún falta para muchos de nosotros, saber que el esfuerzo de toda una vida estará bien cuidado en la ciudad, incluso si no tenemos herederos, porque la realidad es que uno joven piensa que nunca va a morir, pero la vida nos demuestra lo efímera que es.

Creo que ese es el futuro de las colecciones en Cali: la creación de un centro de documentación biblio-discográfica que abarque todos los géneros musicales presentes en la ciudad, no solo salsa y música antillana.



TEATRO CASA NARANJA

El ejercicio de las pequeñas grandes cosas

Teatro Casa Naranja



John Jairo Perdomo

John Jairo Perdomo, un apasionado defensor de las artes escénicas, es el fundador de la Corporación Casa Naranja. Posee una Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación Artística de la Universidad de Santander, además de ser Licenciado en Artes Escénicas y poseer un título de Magíster en Creación y Dirección Escénica de la Universidad del Valle. Entre sus logros destacados en la ciudad de Cali, se desempeñó como Director General del Festival Internacional de Teatro de Cali en 2017.

A lo largo de su carrera, ha recibido numerosos reconocimientos por su labor y enfoque innovador. Uno de los momentos destacados fue obtener el segundo lugar en el premio *Por Una Ciudad Mejor* en 2013, en reconocimiento a su valioso aporte social a través de la iniciativa Teatro al Barrio.

Resumen

Las siguientes líneas son una exposición del rol artístico, social y cultural que cumple Teatro Casa Naranja en la ciudad de Cali, puntualmente, en el oriente de la ciudad, sector marginado y en el que las políticas y la gestión estatal no cubren a pleno las necesidades del territorio. A través de este texto, quedan descritas algunas necesidades educativas de la zona, así como las propuestas para responder a ellas a través de las dinámicas del teatro, y asegurar el bienestar y la educación de niños y jóvenes interesados en el aprendizaje de las artes.

Palabras clave: teatro, ciudad, arte, artes populares, cambio social.

Abstract

The following lines are an exposition of the artistic, social and cultural role played by Teatro Casa Naranja in the city of Cali, specifically in the east of the city, a marginalized sector excluded from state policies and management. This text describes some of the educational needs of the area, as well as proposals to respond to them through the dynamics of theater, and ensure the welfare and education of children and young people interested in learning the arts.

Key words: theater, city, art, popular arts, social change.

“...no soy, no hay yo, siempre somos nosotros...
Muestra tu rostro al fin para que vea mi cara verdadera
La del otro
Mi cara de nosotros...”

Octavio Paz

Entre la actividad y el gesto

En la época en la que la discusión sobre las culturas populares resurge, sobreviene con fuerza la necesidad de mirar hacia nosotros mismos para redescubrirnos en el contexto e intentar que, de esa mirada objetiva, emerjan las conclusiones de pertinencia o pérdida del lugar del teatro. Teniendo en cuenta que este artículo plantea una conversación de la cultura en escena, vale resaltar que en Santiago de Cali un mayor porcentaje de las salas de teatros se encuentran en la llamada Cali Vieja, específicamente en los barrios San Antonio y San Fernando, lugares geográficamente distantes del oriente de la ciudad, es decir, del Distrito de Aguablanca, territorio estigmatizado como violento y peligroso.

Entendiendo que el estigma se centra en lo negativo como prioridad, el Distrito de Aguablanca se ha convertido en otra ciudad, tanto social como económicamente, debido a la exclusión que sufre con relación al urbanismo local; viene a bien la anécdota de algunos niños que dicen que van para Cali a hacer una presentación, cuando intentan referirse a que van al centro de la ciudad. En ese sentido, pensando en estrategias que rompan prejuicios y exclusiones, se crea el ejercicio de las pequeñas grandes cosas a partir de gestos para generar espacios de convivencia pacífica. De ahí, la importancia de la sala teatral Casa Naranja, ubicada en el Poblado 1, de la Comuna 13, el único teatro con programación permanente en esta parte del territorio.

Así como la sala teatral Casa Naranja, el Distrito Aguablanca cuenta con muchas organizaciones de base y líderes comunitarios que están haciendo un trabajo importante para mejorar las condiciones de vida de los habitantes de esta zona y mejorar la imagen de este sector.

Dentro de las actividades se destaca una fuerte acción comunitaria: investigación permanente, promoción y fomento de valores y de espacios de convivencia pacífica, tolerancia y buen trato; además de articulación dinámica de redes de trabajo barriales, municipales, regionales, nacionales e internacionales, junto a la creación de propuestas artísticas, capacitación permanente en pro de formar seres humanos sensibles estéticamente y con un alto compromiso con sus entornos de desarrollo. Es de estas iniciativas comunitarias que surgen los mencionados gestos, entendidos como acciones sociales cargadas de generosidad, solidaridad y amor por la vida y sus formas expresivas.

Estos llamados gestos son un trabajo que recupera y genera espacios para el reconocimiento de unos y otros, posibilitando un tejido que logra la representación de las creencias y sueños, permitiendo el desarrollo personal de aquellos que directamente participan y que se nutren a partir del intercambio de saberes y de actos nobles para la ciudad y los entornos cercanos, contribuyendo en positivo a la vida a la comunidad.

Es aquí donde la cultura popular toma fuerza, y las artes escénicas se convierten en la herramienta para el encuentro, el diálogo, la identificación de problemáticas comunes y el desarrollo de las posibles soluciones. Esta articulación es el gesto que une como un tejido la fuerza de la cultura popular con la acción comunitaria que transforma el territorio.

Cuando el tejido es un proceso consciente, los actores usan sus herramientas conceptuales y morales, contribuyendo activamente a la construcción de esquemas de coordinación y reelaboración interior. Se deconstruye el lenguaje agresivo convirtiendo su propia actividad en un ejercicio de

La experiencia del gesto social y artístico permite la mirada sobre sí mismo, sobre el entorno, sobre las cosas o sobre el lenguaje, cuestiones que derivan en la ruptura de paradigmas y en la construcción de caminos más acordes a la necesidad del territorio.

crecimiento, entonces, el gesto se convierte en la base que, a manera de mantra o filosofía, acompaña todo lo que se hace. La experiencia del gesto social y artístico permite la mirada sobre sí mismo, sobre el entorno, sobre las cosas o sobre el lenguaje, cuestiones que derivan en la ruptura de paradigmas y en la construcción de caminos más acordes a la necesidad del territorio.

Por ejemplo, en los niños, el juego es el elemento complementario que cierra la ecuación transformadora, a través del juego el niño adquiere herramientas que permiten la asociación, alimenta el espíritu de la cooperación, la amistad, la tolerancia, la solidaridad, y elabora nuevos conocimientos a partir de los que ya posee, desarrolla sus habilidades y sus cualidades de líder, de buen compañero, es decir, se forja como persona. En el joven, el reto es el elemento transformador, porque crea independencia, cultiva las relaciones con su entorno natural, social, familiar y cultural, al tiempo que adquiere pautas de comportamiento y una filosofía ante la vida. En el adulto, las problemáticas comunes son el motor que activa la acción, ésta ha de estar cargada de generosidad y solidaridad como punto de partida.

Ahora bien, en todas las anteriores el diálogo emanado del encuentro es el elemento que aglutina las diferentes intenciones. De ese modo, en el contexto del oriente de Cali, donde la oferta teatral no es de fácil acceso, encontrar un lugar como la Casa Naranja, una organización cultural y artística sin ánimo de lucro, que cuenta con su propio espacio, es fundamental en la medida que mejora la calidad de vida. Niñas, niños, jóvenes y adultos, a través del trabajo teatral, artístico y social desarrollan procesos que recogen sueños en común sobre la base de una cultura de vida de paz, tolerancia y respeto.

Por eso, en la discusión *¿educación para el arte o a través del arte?*, escogemos el camino de a través del arte. Para ello, se parte de la cotidianidad a fin

de hacerle un análisis crítico y reflexivo que pueda propender por el cambio, que pueda reinventar los mandatos con los que se crece en el distrito y no se mire la educación artística del teatro por fuera del contexto social, puesto que la educación involucra todas las instancias creativas del ser humano. Es así que se debe construir el conocimiento, a partir de la realidad social con un enfoque epistemológico, antropológico, filosófico, cultural, histórico, elementos estos que hacen parte de las orientaciones para la educación artística.

Así, el teatro, la danza, las técnicas de circo o algo tan esencial como los zancos, son entendidos como una herramienta pedagógica en el proceso de intervención comunitaria, funcionan como un gancho que permiten abrir caminos de comunicación, para explorar, entender, transformar y generar tejido social.

De ese modo, el fin primario no es hacer actores para el teatro o artistas para el circo, es romper paradigmas prejuiciosos y fortalecer los valores del tejido y la transformación social, por eso el costo de la entrada para ver una función de teatro en Casa Naranja está articulado tanto con las grandes tiendas de mercado, como con las pequeñas tiendas de barrio. Por ejemplo, con un huevo (más como símbolo de intercambio y trueque) se puede entrar a una función de un grupo de la ciudad, del país y, en ocasiones, de regiones tan lejanas como Inglaterra, Uruguay, Argentina, Perú y México, que se ha dado gracias a la generosidad del teatro y sus dinámicas, puesto que, entre los principios del arte escénico está que la generosidad es inherente al oficio del actor. El artista de teatro no se guarda nada cuando se para en un escenario, de ahí surge la pregunta: ¿por qué no hacer todo lo que está al alcance para generar los cambios necesarios? En tal reflexión, se entiende que comunidad y teatro son una simbiosis ideal cuando el teatro es la vida misma.

en el fondo de este tipo de procesos hay un verdadero generador de nuevos públicos y actores para el teatro, pues no se espera que el espectador llegue al arte por un arranque profundo de cambio, sino porque éste lo sorprende, lo permea, le cuestiona posibles verdades.

En todo caso, en el fondo de este tipo de procesos hay un verdadero generador de nuevos públicos y actores para el teatro, pues no se espera que el espectador llegue al arte por un arranque profundo de cambio, sino porque éste lo sorprende, lo permea, le cuestiona posibles verdades. Esos aspectos son la prioridad en Casa Naranja: la instrucción en artes escénicas y la exposición a piezas teatrales a un público infantil que necesita cultivar el gusto por el teatro, la danza folclórica y/o la música clásica, como una opción más para el mundo de sus ideas. De todo lo anterior, se denota la importancia de las organizaciones artísticas de base comunitaria que realizan esta labor en las comunas del territorio.

En ese sentido, en el marco de un sistema de capacitación y asesoría a grupos juveniles se promueven ejercicios y enseñanzas teatrales de intervención directa para los participantes y sus comunidades de origen. Por lo tanto, la formación comunitaria es ante todo construirse, planificarse, reinventarse y llegar a desarrollar las potencialidades, lo cual supone comprometerse en un proceso de construcción permanente de la propia personalidad y ser capaz de aprender continuamente, pues toda auténtica educación, por ser un proceso de liberación individual, grupal y social, debe suponer una transformación de la persona y de su entorno.

De esa forma, para que la intervención comunitaria sea exitosa, desde lo metodológico se requiere la construcción de un tejido social entre niños y jóvenes aprendices con todos los actores del teatro, junto a las fuerzas vivas del contexto en que se desarrolla, de modo que las familias, las juntas de acción comunal y el comercio del entorno son fundamentales, en tanto producen un impacto que, como la onda que produce una piedra en la laguna, incluye y se expande a todos.

En estos términos, son acción—reflexión—acción la base metodológica de la intervención que se realiza en Casa Naranja, base que genera actividad, pues el sujeto construye conocimientos y esquemas que le permiten actuar nuevamente sobre la realidad en formas más complejas, transformando su entorno y

transformándose a sí mismo. Todo lo que rodea el proceso genera actividades, que al ser orientadas y estimuladas por el facilitador y/o multiplicador, se convierten en fuente de conocimientos y aprendizajes significativos.

Todo esto es el fundamento principal de la pedagogía activa, aquella que propone procesos similares que se vivencian en el territorio nacional, tales como los que se desarrollan a través de los miembros de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, teniendo como referentes más cercanos al Teatro Esquina Latina y al Teatro Experimental Comunitario Abierto TECA, de la ciudad de Cali y organizaciones del país que desarrollan procesos sociales y de animación socio cultural a través del arte, como la Corporación Cultural Nuestra Gente de la ciudad de Medellín, referente obligado, además de grupos como Luz de Luna, Tercer Acto y Summun Draco de la ciudad de Bogotá.

Ahondando en las estrategias de trabajo de la animación socio cultural, para el desarrollo del proyecto Casa Naranja se tienen en cuenta algunos principios: primero, la generación de aprendizajes significativos, los cuales se construyen con el grupo base sobre las vivencias proporcionadas por ellos mismos, lo que permite confrontar al joven con situaciones reales que les produzcan conflictos y una alta motivación para buscar y construir soluciones, este aprendizaje ayuda tanto al joven a descubrir los alcances que tiene para formular la solución a sus problemas, como para decidir el curso de las acciones y las consecuencias de cada una, por ejemplo, un montaje teatral cargado de motivos; segundo, fomentar la interacción y socialización, teniendo en cuenta que el trabajo en grupo reafirma las experiencias significativas y, por ende, el aprendizaje autónomo; por último, la funcionalidad de lo que se aprende se ejercita a través de la interacción en el proyecto y la utilidad que éste tiene para la vida cotidiana.

Pasando al ejercicio práctico de intervención comunitaria, encontramos que el juego es la base de la instrucción teatral y un elemento fundamental en el



"El teatro es una herramienta muy importante, pues motiva la construcción de formas para acercarse al conocimiento personal y el entorno social, además de generar procesos de encuentro e intercambio de saberes, aportes y experiencias significativas"

desarrollo y cumplimiento de los objetivos educativos propuestos, detrás de una actividad aparentemente sencilla de goce y placer se puede encontrar una experiencia de desarrollo y conocimiento humano, partiendo de la ganancia motriz, la exploración de la fantasía y el ejercicio de la convivencia. Al pensar la relación juego—desarrollo puede considerarse que afecta de manera directa al individuo, que en su etapa temprana de crecimiento tiene la posibilidad de jugar y encontrar en él mismo el ejercicio de la vida, a manera de refrán de abuela: "En la mesa y en el juego se conoce al caballero".

El ejercicio que se plantea, entonces, es el de intentar articular el tiempo de la acción con el tiempo de la reflexión, con proyección de construir un cuerpo teórico capaz de orientar las prácticas de formación aterrizadas a los contextos. Para dicho fin se considera que un camino posible es recorrer el proceso de formación propia y analizar las prácticas como punto de inicio donde se puedan identificar lo que plantean las teorías aplicadas, es así que tiene lugar la ruptura con lo que parecía obvio y se da el proceso de intervención.

No obstante, no es fácil en una ciudad como Cali donde no se priorizan políticas públicas de cultura y no hay voluntad política que permita financiar los procesos, por lo que éstos carecen de recursos con frecuencia, de ahí la importancia de una estética creativa que solvente tal falencia y actúe de manera transversal a todas las instancias de desarrollo de la ciudad, por ejemplo, se ha optado por el reciclaje y la reutilización de utilería y elementos. La cuestión es que es preocupante el poco rango de acción y proyección de la ciudad con el trabajo teatral emanado de las organizaciones de base comunitaria.

Lo que esto plantea no es sólo un cambio metodológico, sino un cambio de lógica,

enfocado en un trabajo de desestructuración-reestructuración del conocimiento de la realidad, aprender a desaprender también es un camino, por eso hay que estar abiertos a nuevas teorías o miradas y, ante todo, construir conceptos propios sobre la base de la experiencia, la sistematización y evaluación de las mismas.

Los procesos comunitarios enfrentan al facilitador a situaciones inéditas, no conocidas y no previstas en la teoría, es ahí donde surge una nueva experiencia, que si se recupera, sistematiza, teoriza, confronta y válida, es fuente de conocimiento. La intervención teatral comunitaria es concebida como una herramienta pedagógica al servicio del desarrollo integral de los niños, niñas, jóvenes y, por ende, de la comunidad que los cobija. Todo lo anterior implica que la labor de los facilitadores al proponer estrategias y propuestas es dotar de sentido las necesidades inherentes de los grupos.

El teatro es una herramienta muy importante, pues motiva la construcción de formas para acercarse al conocimiento personal y el entorno social, por eso hay que sistematizar las experiencias, además de generar procesos de encuentro e intercambio de saberes y aportes conceptuales, como experiencias significativas para la comunidad teatral. Este encuentro de saberes arroja a manera de conclusión, entre muchas, que lo artístico que no se relaciona a lo social se queda corto en su fin más amplio. La prioridad en este caso no es producir artistas para el arte, sino artistas para la vida.

Queda claro que la práctica del teatro en comunidades es una propuesta educativa con un alto componente lúdico que no debe entenderse como recreación, al contrario, debe favorecer la organización y el cumplimiento de acuerdos y normas establecidas

que orienten el aprendizaje y formen a los estudiantes de manera integral, elementos que aportan para su convivencia cotidiana a la adecuada integración en los diferentes contextos sociales donde se desempeñen.

Para finalizar, viene a bien tener en cuenta que el cambio es un elemento permanente en la evolución de la vida, “Todo Cambia” dice Mercedes Sosa en su canción, los tiempos cambian, los niños cambian, la tecnología lo hace a pasos agigantados, es por eso que aprender de la práctica, establecer y mantener el ejercicio de la reflexión permanente y la sistematización de la misma, confrontando las teorías con pares en los espacios compartidos, así como el trabajo en equipo para convertir la acción cotidiana en fuente de conocimiento y control racional del comportamiento social, son sólo algunas de esas nuevas competencias que el facilitador ha de practicar, para ser un modelo a seguir y aportar a un desarrollo social efectivo y asertivo.

Con respecto a cuál es el perfil del agitador cultural, agente sociocultural, animador teatral o multiplicador cultural, en

principio, es importante que sea emanado del proceso y/o dinámicas similares, aquel que de manera generosa enseñe aquello que aprendió, porque debe convertirse en un buen conductor y orientador que motive a aprender; también, debe ser un animador que ayude al grupo a funcionar y a estar abierto al cambio, retomar y analizar las ideas que proporcionan los encuentros mediante la capacidad de crear atmósferas que conduzcan a la inventiva, a la exploración y a la producción; por último, debe tener presencia real y atender las reflexiones para que se den nuevas acciones asertivas y transversales para la educación y para la vida.

En últimas, lo que esto significa es volver al barrio y a las palabras que movilizan la cultura, el carnaval, el cariño, la convivencia y la comunión. Todo esto es el espíritu que acompaña a cada encuentro en Casa Naranja, con aquellos héroes y heroínas que día a día emprenden la gesta de posibilitar que el teatro cumpla con su misión.

Sólo queda recordar la síntesis de lo que mueve: la filosofía del hacer.

“Todo aquello que por mis acciones
se transforma en mí mismo,
vive, sana
y obra en los demás”





Figura 1

Fachada de la Fundación Casa de la Cultura

FUNDACIÓN CASA DE LA CULTURA DE SEVILLA, VALLE

45 Años de un Centro de
Conocimiento y Arte Popular

Sobre la Fundación

La Fundación Casa de la Cultura tiene su sede en Sevilla, Valle, municipio del norte del departamento, fundado en 1903, producto de la colonización antioqueño-caldense. Ubicado en el denominado Eje Cafetero. Hace parte de la lista de municipios declarados por la Unesco como Paisaje Cultural Cafetero Patrimonio de la Humanidad.

Resumen:

El presente texto es un relato que abarca gran parte de la historia y creación de la Fundación Casa de la Cultura, de Sevilla, Valle. Aquí se narran los eventos que contribuyeron a la ejecución de dinámicas artísticas, sociales y culturales que hacen de esta entidad un hecho relevante para la formación de artistas del departamento y del país.

Palabras clave: Casa de la Cultura, Fundación, Educación, Arte Popular.

Abstract:

The present text is a story that covers a great part of the history and creation of the Fundación Casa de la Cultura, of Sevilla, Valle. It narrates the events that contributed to the execution of artistic, social and cultural dynamics that make this entity a relevant fact for the formation of artists of the department and the country.

Keywords: Casa de la Cultura, Foundation, Education, Popular Art.



Dos actividades dan inicio a la historia: nace un cine club que funcionó en el salón cultural del edificio del Banco Cafetero de ese entonces, y la creación de la revista Huellas, en octubre de 1979, como órgano de la Fundación con un atractivo y variado enfoque literario

El Comienzo del Camino

La Resolución 2710 del 23 de octubre de 1978, firmada por el entonces Gobernador Jaime Arizabaleta Calderón y su Secretario de Gobierno, Antonio J. Orejuela Escobar, le otorga el nacimiento jurídico a la Fundación Casa de la Cultura de Sevilla. Su primera junta directiva fue integrada por un grupo de sevillanos entusiastas preocupados por las dinámicas culturales del municipio. La entidad, sin ánimo de lucro, inicia sus actividades con una junta directiva elegida en asamblea de socios, integrada por el Licenciado Raúl Flórez Duque, presidente; Eduardo Trujillo Gómez, vicepresidente; Silvio Parra Arcila, secretario; Uriel Trujillo Arango, tesorero; Hernán Rodríguez Granada, fiscal; Julieta Aranzazu Rendón, Guillermo Valencia Naranjo, Pedro Emilio Montes Sánchez, Hernando Jiménez Gutiérrez y Jaime Parra López, vocales.

Dos actividades dan inicio a la historia: primero, nace un cine club que funcionó en el salón cultural del edificio del Banco Cafetero de ese entonces. Un proyector Bell and Powell de 16 mm le dio luz a esa actividad que contó con la asesoría y apoyo del reconocido director de cine Lisandro Duque Naranjo, sevillano muy cercano a los integrantes de la junta. Las latas que contenían las películas llegaban en bus desde Bogotá, en ocasiones casi sobre el tiempo de iniciar la proyección. Noches mágicas, vividas a través de ciclos de cine clásico europeo, dejaron un imborrable recuerdo en los cine-clubistas, público integrado por estudiantes, profesores, empleados y otras personas interesadas en la cultura y las artes.

Segundo, la creación de la revista Huellas, en octubre de 1979, como órgano de la Fundación con un atractivo y variado enfoque literario. La revista, de publicación trimestral, acogió las propuestas de escritores locales y foráneos a través de diferentes géneros, estilos y temáticas. Artículos de Lino Gil Jaramillo, William Ospina, Raúl Flórez, Jacques Aprile Gniset, Eduardo Trujillo, José María Arguedas, Lisandro Duque, entre otros, enriquecieron la colección editorial de Sevilla.

Otras actividades propuestas por la primera junta directiva estuvieron encaminadas hacia la creación de un grupo de teatro y un grupo de música, además de la programación de actividades culturales de importancia: presentación de *Guadalupe Años Sin Cuenta*, reconocida obra del Teatro La Candelaria de Bogotá; presentación del grupo de títeres La Libélula Dorada con la obra *El Dulce Encanto de la Isla Acracia*, también de la capital del país; recitales poéticos y exposiciones fotográficas.

La construcción de la casa fue posible gracias a la colaboración tripartita entre el Comité Departamental de Cafeteros, la Gobernación del Valle del Cauca y la Alcaldía de Sevilla.

Figura 2

Instalaciones de la Casa de la Cultura



Tener una sede, un sueño hecho realidad

Al mismo tiempo que se realizaron estos proyectos de carácter cultural, la junta adelantó gestiones para la construcción de la sede de la entidad. Es así como, después de contactar a líderes políticos y empresarios, en 1980 se logra la firma del contrato para la construcción de un edificio de dos plantas con salones para la enseñanza de las artes, oficinas administrativas, salas de exposiciones, biblioteca, un teatro para 500 personas y un teatrino al aire libre. Dicho contrato sería ejecutado por el ICCE (Instituto Central de Capacitación Educacional) de esa época y con dineros de diferentes fuentes: Ministerio de Educación, Fondo Educativo Regional y Colcultura. Se destacó en esta gestión el sevillano Guillermo

Valencia Naranjo, diputado a la Asamblea del Valle en ese entonces.

Un lote ubicado en un sitio aledaño al Colegio General Santander fue destinado para el proyecto. Esta construcción se realizó parcialmente porque se alcanzaron a construir sólo dos salones, permaneciendo en ese estado de abandono durante varios años, a la espera de su culminación. En el año 1990 fue entregada la sede que actualmente ocupa la Fundación.

Esta construcción, con nuevo diseño arquitectónico utilizando la estructura existente, fue obra del arquitecto Marco Aurelio Urrea quien propuso una edificación inspirada en las casas cafeteras tradicionales donde la madera, la teja de barro, los espacios amplios y ventilados con muchos ventanales sumados a los colores que evocan el cultivo del café, sustentan la idea. La obra de ingeniería estuvo a cargo Procón Ltda, empresa adscrita al Comité Departamental de Cafeteros. La casa se pudo materializar gracias a la unión de voluntades y presupuestos de manera tripartita: Comité Departamental de Cafeteros, bajo la dirección del Doctor Óscar Jaramillo Zuluaga; la Gobernación del Valle del Cauca, siendo gobernadores Manuel Francisco Becerra Barney (1988) y Ernesto González Caicedo (1989); y la Alcaldía de Sevilla a cargo del primer alcalde elegido por voto popular, el señor Heli González Ospina.

Así como en el primer impulso para la construcción de la sede hubo quien se convirtiera en animador de la causa, en esta oportunidad se destaca la participación del sevillano Jaime Parra López, quien fue el motor para unir y convencer a las tres partes de la importancia y trascendencia del proyecto.



Nace la escuela de artes

La escuela de arte se fundó en los años 1986-87 en los dos únicos salones alcanzados a construir del proyecto inicial y que fueron adecuados con las condiciones mínimas para que se pudieran impartir clases. Estas adecuaciones fueron gestionadas por la segunda junta de la entidad, integrada por personas con un espíritu cívico admirable. Allí funcionó la Banda Municipal, nació la Escuela de Danza, bajo la dirección del licenciado Gustavo Repiso Cruz, la Escuela de Pintura con la profesora Leslye Moreno, Escuela de Ballet con la profesora Victoria Eugenia Giraldo -egresada de Incolballet-, y la Escuela de Música con los profesores María Elena Vélez y Rodrigo Muñoz, integrantes del Grupo Bandola.

Al día de hoy, la Casa Cultural atiende una población de más de 500 niños, niñas, jóvenes y adultos en diferentes programas: teatro, danzas, artes visuales, centro de memoria y música.

Fundación Casa de la Cultura de Sevilla, Valle



Figura 3

Taller de guitarra de la escuela de música de la FCCS

Desde sus comienzos la escuela de arte tuvo buena acogida por parte de la comunidad, padres de familia, niños, niñas y jóvenes comprometidos fueron la semilla que ha permanecido por más de 30 años y que hoy representa el eje central de la Fundación.

Al día de hoy, la Casa Cultural atiende una población de más de 500 niños, niñas, jóvenes y adultos en diferentes programas: teatro, danzas, artes visuales, centro de memoria y música. Se trata de una escuela de educación artística no formal, que basa su actividad en la cultura local. La escuela de danzas promueve esta disciplina como expresión cultural y salvaguarda de tradiciones, donde es importante destacar la creación de vestuario representativo de la región a través del “traje de retazos” que evoca las colchas elaboradas por mamás y abuelas de la cultura



Figura 4

Coro de niños de la escuela de música de la Fundación Casa de la Cultura

cafetera; los grupos de música: Estudiantina OTE, Coro Escolar, Rock de mi Tierra, Luna Azul, tienen como premisa la interpretación de lo propio, música local, regional y nacional; el Centro de Memoria busca, a través de la producción literaria y audiovisual, la conservación del legado histórico; lo mismo que la Escuela de Teatro Infantil y Juvenil busca la interacción de niños y jóvenes con las artes escénicas con un alto contenido de creación sobre lo local, a través de diferentes géneros teatrales; finalmente, en las artes visuales se realizan talleres de dibujo con enfoque comunitario, donde los niños y jóvenes desarrollan habilidades artísticas con relación al entorno.

Así, la casa de la cultura se posiciona como un centro de formación artística del municipio y este año amplía su oferta con la apertura de talleres

de estimulación e iniciación musical para primera infancia y talleres personalizados de instrumentos. Durante estos 45 años, han sido muchos los beneficiarios de la Escuela de Artes de la Fundación, artistas reconocidos a nivel nacional: músicos, pintores, teatreros y bailarines estuvieron vinculados a la Escuela en sus primeras etapas de formación.



Figura 5

Escuela de Teatro FCCS

Una casa para la comunidad

Además de las actividades relacionadas con la formación, la Casa brinda apoyo a la comunidad ofreciendo su sede para la realización de actividades programadas por diversas instituciones y organizaciones del municipio: reuniones, capacitaciones, talleres en convenio con importantes centros educativos. La sede es visitada por al menos 100 personas a la semana en estas actividades.

A través del Programa de Salas Concertadas del Ministerio de Cultura, la Fundación se ha posicionado como un referente para la circulación regional de diferentes expresiones artísticas populares, además de convertirse en un espacio de acceso libre, la mayoría de las veces de acceso gratuito, a los bienes artísticos y culturales. El Auditorio Óscar Toro Echeverri, OTE, Sala Concertada desde hace 15 años, ha programado un promedio de 80 funciones por año, lo que representa 1.200 oportunidades para el disfrute de todos los sevillanos y foráneos.

La Casa también acoge a otras organizaciones afines que carecen de sede propia y encuentran en ella la oportunidad de contar con un espacio adecuado para sus proyectos. Grupos de danza, tejido, clubes de la salud, yoga, pensionados, hacen uso de la sede a cambio de aportes en especie y económicos justos, a manera de “trueque”.

La implementación de convenios con instituciones educativas ha propiciado la realización de eventos muy importantes para la formación de los sevillanos: Festival Estudiantil de Teatro Álvaro Rodríguez Granada y Festival de la Canción en Inglés en convenio con la Institución Educativa General Santander; Feria de la Ciencia (2 versiones) en asocio con el Enlace de Educación del Municipio, con participación de todas las instituciones educativas urbanas y rurales; Encuentro de Músicas Campesinas, en convenio con la Administración Municipal, entre otras son muestra de la apertura de la Fundación hacia la comunidad.

El Festival Bandola ha generado un interesante sentido de pertenencia, la comunidad se prepara cada año para vivirlo y disfrutarlo, se adornan las calles, los locales comerciales, las casas, los barrios, las instituciones educativas, las oficinas gubernamentales, en fin, todo el pueblo entra en función del Festival



Figura 6

Actividades FCCS

Eventos de impacto liderados por la fundación

La Fundación produce el Festival Bandola de Sevilla, encuentro musical realizado en el mes de agosto, que cuenta con 28 versiones, se convierte en referente para los sevillanos y vallecaucanos. Se trata de una experiencia de transformación social, donde prevalece la tolerancia y el respeto por los demás. Es una muestra de cómo se puede realizar un evento de gran formato a través de la unión de voluntades y el trabajo comunitario. En el Festival Bandola “todos ponen”, aportan los artistas porque son más de treinta agrupaciones de todo el país que llegan a él aceptando las condiciones que el Festival les ofrece, aporta el Estado a través del Ministerio de Cultura y su programa de Concertación Cultural, la Gobernación del Valle y su Secretaría de Cultura Departamental, la Alcaldía de Sevilla, la empresa privada y el comercio local, además de un componente valiosísimo consistente en los aportes de la comunidad representados en dinero, con la compra de un bono de apoyo, más de los aportes en especie y fuerza de trabajo.

El Festival Bandola ha generado un interesante sentido de pertenencia, la comunidad se prepara cada año para vivirlo y disfrutarlo, se adornan las calles, los locales comerciales, las casas, los barrios, las instituciones educativas, las oficinas gubernamentales, en fin, todo el pueblo entra en función del Festival como una forma de valorar su territorio y su



Figura 7

Iniciación Musical de la escuela de música de la FCCS

cultura. Muchas agrupaciones han encontrado en el Festival Bandola la oportunidad de promover sus trabajos ante un público amoroso y respetuoso de las diversas propuestas musicales que van desde lo tradicional hasta lo contemporáneo.

Asimismo, en la sede de la Fundación se realiza Seviljazz, encuentro de intérpretes y creadores de jazz, festival producido por la Fundación Bandola desde 2004 en alianza con la entidad. Seviljazz nace de una idea propuesta por el reconocido músico Jaime Henao Jaramillo quien, además de ser su creador, ha sido su curador y asesor permanente durante la historia del Festival. Importantes cultores del género del jazz, han presentado sus propuestas en este espacio: músicos nacionales, de Estados Unidos, Francia, Perú y Cuba, han sido programados en Seviljazz. Hoy este festival se consolida como un encuentro de escuelas de jazz a nivel nacional, con participación de universidades que ofrecen en sus programas académicos este género como una importante expresión de la música contemporánea.

Otro evento que lidera y organiza la Fundación es el Encuentro de Danzas de la Cultura Cafetera, con invitados locales y regionales. Encuentro anual consistente en una muestra de las tradiciones dancísticas relacionadas con el cultivo del café y las prácticas campesinas en general.

Su modelo de gestión

Consecuente con su naturaleza, la Fundación Casa de la Cultura de Sevilla, ha basado su modelo de gestión en la economía solidaria. Con cuatro líneas de trabajo: 1. Actividades culturales de impacto Nacional con duración limitada y gran arraigo comunitario; 2. Actividades culturales de impacto local y regional con duración limitada; 3. Actividades Culturales de carácter permanente y 4. Programa Casa Abierta.

Desde su nacimiento, las personas responsables de la administración y escuela de formación han donado su tiempo de trabajo a la causa cultural. Se ha conformado un grupo de apoyo económico por iniciativa de la comunidad denominado Socios Granito de Café. Estos socios, alrededor de 100 personas desde hace más de 20 años, aportan mensualmente una modesta cantidad de dinero con el cual se cubre parte del sostenimiento de la Casa. Igualmente, se ha conformado un equipo de apoyo que dona su trabajo para la realización de los diferentes eventos programados durante el año. Este equipo es el Comité de Apoyo, y está conformado por 80 personas, entre jóvenes y adultos, que se han ido cualificando en la producción de eventos, logística, escenografía, orientación, entre otras actividades.

La felicidad como indicador de impacto hacia la comunidad ha sido la motivación que impulsa a la Fundación a seguir adelante, sorteando las dificultades propias de una entidad con esas características.

Los programas de formación y los eventos son gestionados por medio de proyectos presentados a diferentes instancias: Ministerio de Cultura, Gobernación Departamental, Alcaldía Municipal y empresa privada. En la actualidad se encuentran en la fase de ejecución varios proyectos con el Ministerio de Cultura, presentados al Programa Nacional de Concertación Cultural y Programa Nacional de Salas Concertadas.

Las familias de los niños y jóvenes de la Escuela de Arte, a través de aportes económicos solidarios mínimos, ayudan también al sostenimiento de la Casa.

Un hecho importante para la vida económica de la Fundación es la implementación, desde hace varios años, de alianzas con la administración municipal por medio de convenios de asociación, asumiendo una importante cobertura de beneficiarios, población vulnerable, en el municipio.

La felicidad como indicador de impacto hacia la comunidad ha sido la motivación que impulsa a la Fundación a seguir adelante, sorteando las dificultades propias de una entidad con esas características. Quienes han emprendido empresas similares, sabrán que la pasión y entrega a esta causa son el secreto de la permanencia.



La casa como centro de conocimiento

Desde sus comienzos la Fundación ha tenido como objeto la promoción del arte y la cultura.

Genera en la comunidad procesos de convivencia pacífica, atención a grupos poblacionales, cultura ciudadana, protección del medio ambiente, fomento del sentido de pertenencia, salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial utilizando el arte como herramienta pedagógica. Toda esta experiencia acumulada se ha convertido en su bagaje de conocimiento.

Actualmente, la Fundación Casa de la Cultura se posiciona como un centro de conocimiento, adquirido a través de la práctica diaria y de la interacción con personas y entidades amigas que generosamente han aportado sus experiencias para el beneficio comunitario, han consolidado un grupo competente en diferentes áreas de la producción artística y gestión cultural. La Casa es un laboratorio abierto a toda la comunidad, fomenta la participación activa de los residentes locales en sus programas de formación artística y actividades de muestra de los mismos, involucra a personas de todas las edades, antecedentes y habilidades, en un ambiente inclusivo y diverso de conocimiento comunitario.

La comunicación intergeneracional y el aprendizaje empírico son las bases de este centro de conocimiento, el intercambio de saberes y experiencias fortalece el equipo compacto de apoyo descrito anteriormente y es tomado como ejemplo para otras experiencias. Ejemplo de la apropiación y sistematización del conocimiento para promulgar y compartirlo, fue la ejecución del proyecto *Festiblá, diálogo entre festivales*, donde la experiencia adquirida por el equipo de trabajo de la Fundación en la producción del Festival Bandola se compartió a gestores culturales, organizadores de festivales en muchos departamentos del país, herramientas y métodos para la realización de festivales en las áreas de preproducción, producción y posproducción. Esta experiencia fue realizada en asocio con la Fundación Bandolitis y patrocinada por el Ministerio de Cultura.

A la fecha, la Casa viene acogiendo grupos de estudiantes y profesores de instituciones educativas, colegios y universidades, interesados en conocer la experiencia de una entidad que se acerca al medio siglo de vida institucional que, a través de un modelo comunitario y popular, se ha mantenido vital y con proyección hacia el futuro, a pesar de las incertidumbres y las dificultades.



SIMBIOSIS CULTURAL DE LA CALEÑIDAD CON LAS DANZAS INDÍGENAS



Eddy Flores

Eddy Flores es el fundador y director de los *Talleres de Danzas Indígenas*, TADI. Es un gestor cultural, artesano luthier, músico y compositor con una gran experiencia en la gestión de procesos culturales, dirección de emprendimientos y diseño de políticas públicas. Su pasión por la música étnica y su destreza en la creación de instrumentos musicales autóctonos de Colombia y Sudamérica lo han convertido en un intérprete destacado de la música andina. Su labor se enfoca en enriquecer y promover la diversidad de su región.



Alexander Agudelo

Alexander Agudelo es un Terapeuta Ocupacional y Doctor en Terapia Ocupacional, docente universitario, músico, y bailarín con formación en procesos comunitarios. También, destaca como gestor cultural en los procesos andinos de Cali. Su versatilidad y dedicación se reflejan en su labor tanto en el ámbito académico como en el artístico, enriqueciendo la vida cultural de su comunidad.

Resumen

Este texto se presenta como una valiosa oportunidad para relatar la historia de los tradicionales Talleres de Danzas Indígenas, TADI, en el Parque Artesanal Loma de la Cruz de Santiago de Cali. Cada semana, la presencia masiva de un público de calidad, monitores, actores, portadores, colectivo juvenil y demás colaboradores, constituyen la esencia que motiva el desarrollo de esta narrativa. A lo largo del tiempo, este proceso ha beneficiado a diversos grupos de interés, incluyendo jóvenes, niños, adultos, artesanos, comerciantes, poblaciones indígenas urbanas, estudiantes y turistas, dinamizando e impactando positivamente la actividad cultural en un entorno urbano y público.

Como fundadores del TADI, describir en su totalidad la riqueza de nuestro proceso cultural es un desafío; aún hay relatos pendientes sobre lo ocurrido en los recientes años de pandemia y estallido social, sin embargo, esta narración es esencial para fortalecer la memoria cultural. El relato constará de dos líneas temáticas: una parte abordará el origen, la trayectoria, los contextos y los alcances del TADI, mientras que la segunda ofrecerá una narrativa dinámica que destaca la acción comunicativa viva y constante, propiciando la reflexión y el análisis en pro de la paz y la convivencia pacífica.

El enfoque también reforzará la comprensión de la problemática social y la apropiación de los derechos culturales por parte de poblaciones y grupos de interés. A través de un continuo diálogo cultural, especialmente mediante las músicas y danzas originarias, se ha establecido un camino firme hacia la creación de una gran Simbiosis Cultural entre Cali y las danzas indígenas.

Palabras Clave: Proceso, Simbiosis, Talleres, Danzas Andinas

Abstract

This text is presented as a valuable opportunity to tell the story of the traditional Indigenous Dance Workshops, TADI, in the Loma de la Cruz Artisan Park in Santiago de Cali. Each week, the massive presence of a quality audience, monitors, actors, carriers, youth collective and other collaborators, constitute the essence that motivates the development of this narrative. Over time, this process has benefited diverse interest groups, including youth, children, adults, artisans, merchants, urban indigenous populations, students and tourists, energizing and positively impacting cultural activity in an urban and public environment.

As founders of TADI, describing in its entirety the richness of our cultural process is a challenge; however, this narrative is essential to strengthen cultural memory. The narrative will consist of two thematic lines: one part will address the origin, trajectory, contexts and scope of TADI, while the second will offer a dynamic narrative that highlights the living and constant communicative action, fostering reflection and analysis in favor of peace and peaceful coexistence.

The approach will also strengthen the understanding of social issues and the appropriation of cultural rights by populations and interest groups. Through a continuous cultural dialogue, especially through the original music and dances, a firm path has been established towards the creation of a great Cultural Symbiosis between Cali and the indigenous dances.

Key words: Process, Symbiosis, Workshops, Andean Dances.

TALLERES DE DANZAS INDÍGENAS
TADI
 CALI- COLOMBIA

Los TADI

Los Talleres de Danzas Indígenas, TADI, constituyen una manifestación espontánea y continua de enseñanza de las danzas andinas dirigida a los asistentes a la plazoleta del Parque Artesanal Loma de la Cruz. Estos talleres se llevan a cabo en un formato abierto, sin restricciones y en un ambiente de plena gratuidad en el que el público es el protagonista de una audición musical cuidadosamente seleccionada y diseñada para enriquecer la vivencia. “Danzando Bonito” es la premisa que alienta la organización de estos talleres, que cuentan con la dirección coreográfica de especialistas en el ámbito.

Esta actividad cultural se ha mantenido desde el año 2000 y tiene como objetivo mostrar prácticas, tradiciones y paradigmas a través de la danza y la música indígena. Se hace con un enfoque pedagógico, lúdico, recreativo, alegre, participativo y con el máximo respeto por la herencia ancestral de los pueblos originarios, teniendo en cuenta que las danzas étnicas de origen precolombino son, por excelencia, comunitarias y están imbuidas de un profundo significado espiritual y una conexión especial con la naturaleza.

Cada jueves, de 7:00 P.M a 9:00 P.M., durante todos estos años, se ha permitido compartir y fortalecer la semilla indígena en los corazones de la comunidad, conectándolos con las raíces ancestrales a través de la danza de la América andina. Es una forma de vivir, reconocer y enriquecer la identidad mestiza, diversa y única en el mundo.

Este 2023, gracias a más de 28 años de dedicación y esfuerzo cultural por parte del Taller Wara en el parque, se celebra la realización de más de 1000 TADI's. Este logro representa un valioso aporte al tejido social, turístico y cultural del parque, la comuna y la ciudad.

En cada edición semanal, sin excepción, asisten alrededor de 600 personas, en su mayoría jóvenes y niños, con una presencia constante de turistas que disfrutan y se benefician de esta actividad recreativa. Los TADI se han convertido en una propuesta única en la agenda cultural de Cali. Es relevante destacar

que abarcan diversas dimensiones, compartiendo diferentes percepciones con la audiencia:

- Son talleres y, por lo tanto, brindan a la comunidad la opción de aprender las danzas indígenas y sus coreografías tradicionales, bajo la guía de especialistas en el campo.
- Son terapias, porque la música indígena, al estar arraigada en la naturaleza, con canciones como *Mamakiwe*, *Pacha mama*, alimenta el espíritu, promoviendo un alto nivel de armonía y equilibrio con uno mismo y el entorno.
- Son recreativos en la medida que funcionan como un punto de encuentro cultural donde la comunidad participa activamente, interactúa, se alegra y se divierte. Además, ofrece oportunidades de involucrarse en otras actividades culturales.
- Son pedagógicos, puesto que proporcionan una oportunidad única para aprender sobre la cultura e historia de nuestros orígenes, la región, la cosmogonía y la evolución del mestizaje en las músicas y danzas de nuestros pueblos autóctonos.
- Son deportivos. Los habitantes de Cali incluso los han denominado "aeróbicos andinos", considerando que los asistentes forman círculos de danza, asumiendo que la danza como actividad física ejercita sus cuerpos. Esta perspectiva es válida en tanto refleja la percepción de la comunidad local.



DANZANDO BONITO

El Taller Wara, hoy conocido como la Fundación Wara, que comenzó a respaldar programas culturales y se integró cada vez más en la vida cultural de Cali.

Trayectoria

La historia de los TADI se remonta a la creación del Parque Artesanal Loma de la Cruz en 1990. Cinco años después, en 1995, el parque se estableció de manera permanente con la llegada de artesanos del sur de Colombia (Cauca, Nariño, Putumayo) y de países vecinos como Ecuador y Bolivia. Estos inmigrantes artísticos aportaron no solo en el ámbito comercial, sino también en el cultural, trayendo consigo una rica diversidad de manifestaciones culturales, expresiones y usos.

En este contexto surge el Taller Wara, hoy conocido como la Fundación Wara, que comenzó a respaldar programas culturales y se integró cada vez más en la vida cultural de Cali. En aquel entonces, la administración del Parque Artesanal Loma de la Cruz estaba a cargo de la Dra. Bania Guerrero.

La presencia creciente de la cultura indígena en el parque permitió que gestores y artistas locales de la música andina se unieran y crearan un espacio simbólico para promover y consolidar esta tradición en el corazón de Cali.

En los primeros años, junto con las exposiciones artesanales, el Taller Wara organizó una serie de eventos, como peñas artísticas, encuentros andinos latinoamericanos, festivales de la canción inédita, tertulias, audiciones y talleres para transmitir saberes. Incluso en los años 1995, 96, 97 y 98, se llevaron a cabo celebraciones conmemorativas del *Inti Raymi*, lideradas por artesanos quichuas del Ecuador y artesanos indígenas colombianos. En 1999, la agrupación musical Katari de Sucre, Bolivia, realizó el Ritual del Inti Raymi con un gran público presente.

Grupos locales de música andina, como Caupolican y Yahbra, ofrecieron talleres de enseñanza de instrumentos musicales y a menudo utilizaban los espacios públicos del parque para ensayar. La agrupación Dama Wha de Pasto, Nariño, realizó un concierto multitudinario en el parque para celebrar su primer premio en el Mono Núñez en 1995.

Esta dinámica contribuyó a que el parque fuera reconocido como "el Parque de las actividades culturales". Junto con la salsa, el folclor colombiano, el folclor del Pacífico y otros géneros locales, la

música andina étnica desempeñó un papel central en este flujo de dinámicas, que a lo largo de los años se institucionalizaron en festivales como las Peñas y Encuentros Andinos, el Festival Andino Folklore Semilla y Paz, y la Fiesta Andina en la Feria de Cali, entre otros.

En el módulo 4 del Taller Wara, se llevaron a cabo conversatorios y audiciones de música andina étnica, así como rituales de danza que culminaban en alegres reuniones conocidas como "gozos de paz y espíritu". De aquí surgió el Folklore Semilla y Paz, un ritual a lo valluno que luego se convirtió en un festival, y luego la Fiesta Andina, como propuesta para la Feria de Cali.

Fue en estos primeros cinco años que se comenzaron a llevar a cabo lo que hoy conocemos como TADI, aunque no tenían ese nombre en ese momento. Se creaban círculos de danza antes de las Peñas o Festivales, como una especie de calentamiento o reunión previa al gran evento del día siguiente, ya fuera un jueves, viernes o sábado, o incluso antes de un día festivo, los primeros monitores fueron los danzantes de Raíces de Colombia. Esto marcó un proceso emergente de formación de audiencias que nos permitió proyectar, diversificar y mantener nuestras actividades.

Luego, en febrero de 2000, el Taller Wara creó un curso de enseñanza para formar el primer grupo de danzas andinas suramericanas, que se convirtió en el Grupo de Danzas Wara, hoy conocido como Suyay. Este taller y los ensayos de las coreografías se realizaron inicialmente en el espacio público del parque, lo que atrajo a un público entusiasta. Esto permitió la integración espontánea de niños en los círculos de danza de ensayo, lo que llevó a la creación del grupo infantil de danzas *Semillas de Wara*, posteriormente llamado *Semillas del Sol*, bajo la dirección del Terapeuta Ocupacional Alexander Agudelo, especialista en danzas latinoamericanas.

Cuando las coreografías se volvieron más académicas y rigurosas, se optó por ensayar en un espacio cerrado, pero los jueves se mantuvieron

como un día para que todos pudieran danzar libre y espontáneamente.

En este contexto, los TADI surgieron como una respuesta creativa, integradora y efectiva a los problemas sociales de la época, incluyendo la inseguridad en el parque y la comuna, la presencia de tribus urbanas, pandillas, prostitución, robos y consumo de SPA. Desde mayo de 2000, los TADI se han llevado a cabo todos los jueves de manera libre, pública y abierta para la comunidad asistente. Hasta la fecha, la línea de tiempo se resume así: como proceso cultural, 28 años; como taller de los jueves, 23 años.

Los TADI surgieron como una respuesta creativa, integradora y efectiva a los problemas sociales de la época (...). Desde mayo del 2000, los TADI se han llevado a cabo todos los jueves de manera libre, pública y abierta para la comunidad asistente.

Contexto y alcance

La actividad de los TADI, que se originó y desarrolló en el espacio público del Parque Artesanal Loma de la Cruz en la ciudad de Cali, requiere de todos los componentes y marcos de referencia de la política pública cultural nacional para garantizar su continuidad, sostenibilidad y durabilidad. Fue una coincidencia afortunada que estos talleres comenzaron precisamente cuando se formuló y se implementó el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, titulado *Hacia una ciudadanía democrática cultural: un plan colectivo desde y para un país plural* (Cultura, 2001). Durante ese período, los TADI se consolidaron como un referente cultural en la ciudad. Estas políticas proporcionaron la dirección necesaria para contextualizar y fundamentar sus acciones, al mismo tiempo que les permitieron ajustar su enfoque cuando fue necesario.

El Plan Nacional de Cultura 2001-2010 ha sido y seguirá siendo la base para evaluar sus logros y resultados. Por lo tanto, en esta narración, se reflejarán los principios de esta política para comprender mejor y destacar cómo los TADI han evolucionado como un proceso continuo. Este proceso implica una serie de acciones y eventos que se han mantenido a lo largo del tiempo, generando cambios y transformaciones que se entregan a la comunidad, y que ésta percibe gradualmente, experimentando beneficios directos e indirectos.



Entonces, se puede decir que los TADI tienen un impacto significativo en diversos ámbitos, como:

- a. **Formación de Nuevos Públicos.** Promoviendo la difusión, promoción y circulación de estas tradiciones, despertando el interés y sensibilizando a la ciudadanía sobre la cultura, especialmente las tradiciones indígenas.
- b. **Memoria Colectiva.** Rescatando la memoria y la historia de la herencia ancestral en el contexto actual, lo que permite proyectar el futuro y abrazar el paradigma del "buen vivir" o "vivir bien".
- c. **Diálogos Culturales.** Facilitando el diálogo entre diferentes culturas, poblaciones y procesos, promoviendo la diversidad y el reconocimiento mutuo.
- d. **Cultura Ciudadana.** Fomentando el sentido de pertenencia y apropiación del espacio público para promover la urbanidad, el respeto, la tolerancia y la convivencia en la comunidad local.

En ese sentido, el objetivo principal de estos talleres se centra en desarrollar una dinámica cultural y pedagógica continua, empleando la música y las danzas indígenas en espacios públicos. Esta dinámica busca rescatar y otorgar una nueva significación a los valores identitarios, espirituales, éticos, sociales, morales y ecológicos, basados en la cosmovisión de los pueblos originarios.

En cuanto a la metodología, se basa en un enfoque cíclico y circular que imita la naturaleza misma. Dentro de este ciclo, se convierten en una unidad integral con su entorno, el espacio circundante y todos los elementos que lo componen. Ya sea la lluvia, el viento, la energía o la interacción espontánea con otros actores culturales, todos desempeñan un papel y asumen una responsabilidad colectiva. Tal hecho se debe a que inspiran voluntades llenas de pasión y devoción hacia la herencia ancestral.

Programa

En lo que concierne al programa, los talleres tienen una duración de 2 horas cada jueves, con un intervalo de 15 minutos para descanso. Durante estos breves recesos, se destacan elementos relacionados con la cultura ciudadana. Entre las diferentes danzas que se presentan, se incluyen entretiempos para mencionar información relevante, como el nombre, origen, etnia, cosmogonía y ancestralidad, esto sucede constantemente, pues, siempre hay nuevos asistentes, visitantes inesperados o turistas que están de paso por la ciudad. Proporcionar información precisa y constante es esencial.

Además, en estos intervalos o al final del taller, se comparten y se intercambian agendas de actividades de otros gestores, grupos y entidades públicas y privadas, aprovechando la masiva presencia de público. De esta manera, los TADI se convierten en un escenario de circulación de bienes, producciones y servicios culturales de la ciudad.

En cuanto al contenido temático del programa musical de los talleres, se centra en la música indígena suramericana, con énfasis en la región andina y los ritmos que son propicios para la danza. De ese modo, se incluyen danzas ancestrales de Putumayo, Colombia; el tinku, una danza ritual de los pueblos del Norte de Potosí, Bolivia; las chirimías de los Yanaconas, Nasas, Zaquelo, pueblos indígenas del departamento del Cauca, Colombia; los san juanitos, raymis de los Quichuas de Otavalo, Ecuador y Nariño, Colombia; el caporal-saya de los pueblos aymaras afro-indígenas de los Yungas, Bolivia; el son sureño, bambucos, danzas indígenas - mestizas de Nariño, Colombia; los huaynos, carnavalitos de los pueblos de origen Inca en Perú, Argentina y Chile; la cumbia autóctona, gaitas de la región atlántica de Colombia; las tobas de los pueblos autóctonos del sur de la Amazonía Boliviana; y los bambucos, con acento de flautas del centro andino colombiano, entre otros.



También se integran otros ritmos de manera menos frecuente, como la Chirimía Guambiana, San Agustín, Almaguer, Carnavalitos, Chacareras, Morenada, Cullaguada, Huaylas, Salaque, San Juan, todos del altiplano suramericano. La selección de la audición musical se realiza cuidadosamente, ya que la música y la danza son los elementos cohesionadores principales.

Los intérpretes musicales de estas danzas son grupos locales y nacionales, y a través de los talleres, se difunden y promocionan sus trabajos. Entre estos grupos destacados se encuentran Juglares, Huary, Yahbra de Cali, Huariruna de Yumbo, Mallku de Santander de Quilichao, Kantus, Damawa, Raíces Andinas de Pasto, Piurek, Ayllux del Cauca, Putumayo, Chimizapagua de Bogotá, Los Gaiteros de San Jancinto y Toto la Momposina de la región atlántica, así como artistas internacionales como Jkarkas, Illapu, Nanda Mañachi, Tequis, Kalamarka, Inti Illimani, Wankara, junto con muchos otros artistas innovadores en el repertorio musical andino.



Problemática

Los TADI surgieron con la intención de enriquecer y fortalecer la cultura de la música andina étnica, pero rápidamente se convirtieron en un elemento fundamental para abordar el complejo problema del deterioro del tejido social en la ciudad. Este deterioro se manifiesta a través de la inseguridad, la violencia y la intolerancia que afectan tanto a la comunidad como al parque donde operamos. Del mismo modo, los procesos andinos también ponen de relieve la discriminación racial debido a la falta de conocimiento y reconocimiento.

Por tanto, podemos analizar esta problemática desde dos perspectivas: la del deterioro del tejido social y la de la discriminación racial.

Desde el deterioro del Tejido Social. El parque se erige como un lugar simbólico para los apasionados de la música andina en Cali, tal como se mencionó anteriormente. Sin embargo, al ser un espacio de acceso público, atrae a ciudadanos de todas las edades, lo que conlleva la manifestación de diversas problemáticas. En los albores del 2000, hubo un aumento notorio en la afluencia de población juvenil, especialmente durante las noches y los fines de semana, consolidando el parque como un punto de encuentro. Este incremento también trajo consigo la aparición ocasional de pandillas y grupos en conflicto, así como la congregación de barras juveniles en el

parque. Incluso, se sumaron los compañeros hippies que ofrecían sus productos a los visitantes.

A partir de 2008-09, debido a la discriminación que enfrentaban en otros lugares de la ciudad, comenzaron a llegar poblaciones de diversidad sexual en búsqueda de un espacio para expresarse y reunirse. Estos flujos impredecibles dieron lugar al aumento de la venta de sustancias alucinógenas, el aumento de la adicción a las drogas, la aparición de enfrentamientos violentos entre diversas tribus urbanas, la proliferación de actividades de proxenetismo, el incremento en el consumo de alcohol y un aumento de los actos delictivos. El parque no pudo escapar de los problemas inherentes a ser parte de una de las ciudades más violentas e inseguras del país.

Estos sucesos generaron incertidumbre y tensiones en la vecindad, así como preocupación en la comunidad artesanal que rodea el parque. La imagen del lugar se deterioró significativamente, influyendo en la percepción negativa que la prensa amarillista acentuó. Las tensiones con la policía, el miedo y la fatiga de los líderes comunitarios contribuyeron a la hostilidad que a veces alcanzaba niveles alarmantes. A pesar de los esfuerzos de la Policía Metropolitana, las entidades oficiales, las juntas de acción comunal y los artesanos, no se encontró una solución efectiva. Se llevaron a cabo mesas de trabajo participativas con los actores involucrados en el conflicto, pero

Estos talleres no son solo teoría, sino una práctica que surge de la realidad de los problemas, evolucionando y adaptándose junto con la comunidad a medida que se enfrentan a desafíos.

prevalecieron los intereses particulares y las acciones de control. No se comprendía plenamente que el problema era sistémico y afectaba a muchos parques y espacios públicos de la ciudad, donde las pandillas, los atracos y el microtráfico eran problemas comunes que impedían a la ciudadanía disfrutar tranquilamente de sus espacios públicos.

Desde la Discriminación Racial. El aumento de poblaciones indígenas que residen en la ciudad, la aparición de mestizos con raíces indígenas nacidos en la urbe y el constante flujo de migrantes del sur, procedentes de Nariño, Cauca y Putumayo, han dado a Cali una nueva riqueza cultural. Estos nuevos habitantes de la Sultana del Valle a menudo no siguen las pautas de las culturas locales, puesto que representan y expresan diferentes formas de vida que se entrelazan fácilmente con la diversidad metropolitana.

Un ejemplo es la historia de un grupo de mujeres indígenas de origen Nasa, empleadas en el servicio doméstico, que decidieron formar la Fundación Miriam Janeth Tacan en honor a una de ellas que lamentablemente no soportó la discriminación y explotación racial por parte de su empleadora y optó por quitarse la vida.

Los jóvenes indígenas que llegan a Cali, los que ya residen en la ciudad y aquellos de origen mestizo con raíces indígenas, a menudo se ven abrumados por los flujos comerciales de la moda, el consumo, el entretenimiento y la búsqueda de sustento en esta gran urbe cosmopolita. Esto hace que sus pensamientos se centren en la producción y la supervivencia, relegando la reflexión sobre su propia identidad.

La falta de estímulos que valoren su herencia indígena en la ciudad ha llevado a una baja autoestima en las poblaciones originarias. La percepción de subcultura sigue siendo latente entre los pueblos originarios en la ciudad, y la desorientación cultural, especialmente entre los jóvenes y niños indígenas, es evidente.

Los Talleres de Danzas Indígenas, TADI, no solo son una alternativa cultural para abordar estas problemáticas, sino que también representan un resultado tangible del esfuerzo de los actores y comunidades involucradas. Estos talleres no son solo teoría, sino una práctica que surge de la realidad de los problemas, evolucionando y adaptándose junto con la comunidad a medida que se enfrentan a desafíos. Se desarrollan y maduran sin perder su esencia.

El espacio público es un bien de la ciudad y su construcción depende de la participación ciudadana. Las infraestructuras culturales públicas, como el Parque Artesanal Loma de la Cruz, tienen un impacto significativo en las dinámicas sociales. El parque es el hogar de poblaciones permanentes, como vecinos, artesanos, artistas y gestores, quienes se benefician tanto artística como comercialmente de este entorno. Es responsabilidad de estos beneficiarios contribuir a la restauración del tejido social a través de la cultura y devolver a la ciudad los beneficios recibidos mediante producciones y creaciones inclusivas y duraderas que mejoren la calidad de vida de las poblaciones.

En este contexto, los TADI encuentran su razón de ser, en tanto durante 23 años han ocupado los jueves para enriquecer el espacio público con cultura, aprendiendo a mantener esta visión a medida que avanzan. Han construido un camino que busca reducir el racismo y la exclusión social desde una perspectiva indígena.

Los jóvenes de origen indígena han encontrado un lugar donde ejercer su derecho a ser vistos, escuchados y a existir plenamente en una interacción e integración con la ciudad. Para los TADI, la diversidad de poblaciones juveniles que se congregan en el parque no es un problema, sino una valiosa oportunidad, un laboratorio social para la investigación y el trabajo académico.

Enfoque del diálogo cultural

Para esta área, resulta fundamental identificar las poblaciones, el espacio geográfico y los procesos de memoria colectiva.

Desde la perspectiva poblacional, a pesar de ser un grupo minoritario, los Talleres de Danzas Indígenas (TADI) representan un emergente cultural y una alternativa única en el contexto urbano de Cali, donde cada jueves se reúnen no menos de 600 personas, e incluso en ocasiones, superando las 1000 personas. Esta gran audiencia a menudo desborda el espacio del teatrino, extendiéndose por otros lugares como la terraza del monumento de la Mano Negra cerca del CAI de la Policía, las gradas y la carrera 16, entre otros. Este público diverso abarca todas las edades y una amplia gama de grupos étnicos y culturales, lo que nos brinda una oportunidad única para experimentar un enfoque poblacional diferencial compartido.

Entonces, ¿quiénes asisten a los TADI?

- Poblaciones indígenas urbanas, especialmente jóvenes.
- Poblaciones de diversidad sexual.
- Jóvenes de tribus urbanas, como rockeros, reguetoneros, rastas y otros.
- La población local, que incluye vecinos, artesanos y gestores culturales.
- Afrocolombianos, una parte esencial de la comunidad en Cali.
- Turistas que son atraídos por el entorno cultural que ofrece el taller en el contexto del Parque Artesanal como infraestructura cultural.
- Personas con discapacidades.
- Adultos y adultos mayores.

Estos asistentes se dividen en tres categorías de interacción:

- Aquellos que participan activamente en las danzas durante todo el taller.
- Los que disfrutan de la música y la programación visual.
- Los que acuden al punto de encuentro para interactuar y construir relaciones.

En consecuencia, el taller reúne a cuatro generaciones: niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. Los niños, desde los tres años en adelante, ocupan un lugar central en los círculos y su presencia garantiza que las familias enteras participen. Durante las dos horas de duración del taller, todos se toman de las manos, forman círculos o "viboritas", realizan saltos y movimientos suaves con los pies o las manos, tararean y aplauden al final de cada danza. La atención se mantiene en el taller gracias a la interacción compartida y al intercambio entre generaciones, lo que contribuye a la anhelada convivencia pacífica.

En un aspecto relevante, debemos a los niños la creación de los TADI, ya que fueron los primeros en unirse de manera espontánea a los círculos de las coreografías cuando nuestro grupo ensayaba al aire libre en el Parque. Este entusiasmo infantil llevó a la creación de *Semillas de Waara*, nuestro primer grupo de danzas infantiles. En los últimos años, hemos visto un creciente interés de los niños en las danzas folklóricas y andinas, así como en el enriquecimiento de las actividades culturales y cívicas en las escuelas cercanas al parque. Este espacio educativo alternativo de los TADI ha tenido un efecto positivo en la comunidad infantil.

Asimismo, los TADI representan un lugar donde las poblaciones jóvenes pueden ejercer su derecho a ser reconocidos, escuchados y existir plenamente en un ambiente de interacción con la ciudad. Los jóvenes no solo son receptores, sino también creadores de acciones y estrategias en la recuperación, conservación y promoción de la memoria ancestral, la resistencia cultural y la cosmovisión, lo que se convierte en un catalizador para nuevos pensamientos que conectan el pasado, el presente y el futuro.



Espacialidad del diálogo intercultural

Para comprender la esencia del diálogo intercultural promovido por los TADI, es esencial enmarcar su temática en el contexto geográfico, tomando como punto de partida el valor cultural del espacio emblemático donde convergen: el Parque Artesanal Loma de la Cruz.

Este espacio geográfico abarca la región andina de América del Sur, una vasta extensión que se extiende desde los Andes colombianos, la Sierra Nevada de Santa Marta, los altiplanos cundiboyacenses y los departamentos de Neiva, Cauca, Nariño y Putumayo. Se extiende hacia el sur, abarcando Ecuador, Perú y Bolivia, llegando hasta las fronteras de las pampas argentinas y los desiertos del norte chileno. En esta geografía se encuentran arraigadas las expresiones andinas, que son la cuna de culturas precolombinas con miles de años de historia. A lo largo del tiempo, estas culturas han tejido formas y expresiones híbridas, manteniendo vivas las memorias ancestrales y las ritualidades de las artes musicales y dancísticas. Estos sincretismos hablan de manera inherente con lo contemporáneo, enriqueciendo un diálogo que se nutre de la tradición y la modernidad.

A pesar de la diversidad, todas estas culturas comparten una raíz común: el paradigma comunitario basado en la vida en armonía y equilibrio con el entorno, conocido como *Buen Vivir* o *Vivir Bien*. Entre estas culturas se incluyen los Koguis, Nasas, Guambianos, Emberas, Ingas, Kamsas, Kofanes, Yanaconas, Quichuas, Quechuas, Aymaras, Tobas, Kollas, Araucanos, y muchas otras. Cada una de ellas posee su propia identidad, pero todas comparten este núcleo de pensamiento comunitario.

La presencia de estas culturas, que comparten una raíz genealógica común pero se expresan de manera diversa debido a sus diferentes lenguajes y enfoques culturales, crea una rica diversidad de tradiciones que enriquecen el diálogo intercultural que se promueve en los TADI. Esta diversidad trasciende las fronteras geográficas y permite un intercambio de saberes que va más allá de las fronteras políticas.

Es sorprendente apreciar en un mismo espacio y tiempo el sonido de una Quena, una Gaita, una Flauta Travesera Caucana, un Siku, una Ocarina, un Rondador, Flautas de Pan o capadores, conocidos como Siringas, un Siru, los Pinquillos, y el retumbar

de unos Toyos (instrumentos de viento). Cada uno de estos instrumentos nos habla melódicamente de los sentimientos, pasiones, aventuras y desventuras de los pueblos originarios. Todos ellos presentan resistencia cultural y mantienen vivas las tradiciones a pesar de la evolución del mundo.

El estudio realizado por el investigador folklorólogo Guillermo Abadía Morales en su obra *A, B, C Del Folklore Colombiano* (Morales, 1996) revela no sólo la similitud entre estas culturas y las de otros países andinos, sino también el origen común de una raíz milenaria. Por ejemplo, las Siringas colombianas, los Sikus bolivianos y los Rondadores ecuatorianos, aunque estructuralmente diferentes, pertenecen a la misma familia de instrumentos conocidos hoy como zampoñas o flautas de pan.

Los rituales y danzas, como el Saquelo de los Nasas, que involucra la selección y siembra de semillas guiada por un líder mayor, o el Tinku de los quechuas bolivianos, que celebra la naturaleza a través de sacrificios de sangre sin ira ni venganza, son manifestaciones culturales que se reflejan y se matizan en las danzas milenarias. Estos rituales resaltan la importancia de la conexión con la tierra y la naturaleza, así como la entrega, la fe y el agradecimiento a la Pachamama.

Igualmente, se ha descubierto que los Yanaconas colombianos comparten un origen con las raíces incas del Perú y Bolivia, lo que demuestra una historia común a pesar de las divisiones políticas de las fronteras. La tonada de los Inganos y Camsás conserva características rítmicas y melódicas similares a los carnavalitos o huayños de los Aymaras de Bolivia y los Collas de Argentina.

En los TADI, esta diversidad se convierte en un escenario para el diálogo intercultural que trasciende las fronteras. Promueve el reconocimiento de las diferencias y la búsqueda de vínculos y patrones comunes. Este enriquecedor intercambio permite una perspectiva multicultural y universal, redefiniendo lo nacional a través de lo multicultural y lo universal. De jueves a jueves, mientras los jóvenes y niños participan, conocen y se sumergen en los talleres, amplían sus horizontes y enriquecen sus propias raíces mediante la interacción con otras culturas.

Enriquecimiento de procesos y propuestas

Sobre este proceso, se puede fundamentar la idea de Convivencia Creativa a través de la recuperación de la memoria colectiva. Los TADI promueven diálogos culturales mediante un constante intercambio creativo, lo que permite que las distintas identidades culturales se reconozcan, diferencien, complementen, valoren, estimulen, refuercen y potencien entre sí. Estas identidades se enriquecen mutuamente y conviven de manera creativa, fortaleciendo así su propia identidad individual. La memoria colectiva desempeña un papel fundamental al guiar y regular la recreación de estas identidades, asegurando que cada una cumpla su rol en el contexto globalizado y comprenda que su contribución enriquece el acervo cultural de su raíz cultural.

En este contexto, las poblaciones indígenas urbanas, tanto jóvenes como mestizos, que participan en los TADI y viven en la ciudad, asumen la iniciativa de crear propuestas e ideas innovadoras. Estas propuestas buscan diversificar procesos a partir de su propia identidad, fomentando un diálogo con otras culturas afines. Una identidad que ha sido recuperada, reconocida y valorada se convierte en una identidad fortalecida que previene el desarraigo cultural y la

despersonalización, convirtiéndose en un recurso eficiente para la creación y la producción cultural.

En este sentido, los jóvenes valoran y reafirman su propia identidad al mirar hacia la universalidad cultural indígena. La recuperación de lugares sagrados en sus territorios, a través de caminatas, significados y símbolos, reaviva el imaginario cultural. Por ejemplo, la comunidad Yanacona local refuerza la memoria de sus antepasados al relatar que la Loma de la Cruz era un lugar energético, armonizador y orientador hacia la ruta al mar antes de la llegada de los españoles. En ese entonces, las poblaciones originarias del este Valle llevaban a cabo rituales y ceremonias en esta sagrada loma.

Propuestas como el *Ceremonial del Inti Raymi*, una festividad con profundas raíces milenarias y la principal celebración del Tawantinsuyu (Imperio Inca), llaman la atención, especialmente en el norte del Chinchasuyu, donde se ubican sus territorios. Cada cultura adopta estos rituales según sus particularidades y espacios geográficos, lo que tiene un impacto en las culturas del centro y norte del país. Estas ceremonias al Sol, que nos brinda luz a todos, conectan a las culturas étnicas de México, Perú y Chile.

Simbiosis cultural de la caleñidad con las danzas indígenas



Monitores de danzas

Las Mingas, un concepto de solidaridad comunitaria ancestral, son aprovechadas por los jóvenes para conseguir elementos y recursos que les sirvan en sus actividades o para ayudar a quienes lo necesitan. Las Mingas Guambianas y Nasas son ejemplos destacados de esta práctica. Casi todo se logra a través de las Mingas, que involucran aportes, donaciones, rifas, regalos y esfuerzos colectivos. La canasta de solidaridad nunca falta ningún jueves.

El tambor, un membranófono y un instrumento de percusión ampliamente común en todas las culturas, independientemente de su tamaño, material, nombre o color, resuena con el latir del corazón de la Madre Tierra. Habla con Mama Kiwe (Madre Tierra en Nasa) a través de sonidos ancestrales que trascienden las distancias y llegan hasta las culturas étnicas de México, Perú y Chile. Diversos colectivos de jóvenes, como Saya Willka, Tejiendo Cultura y los Andarines, organizan la Tamboreada Ancestral con el Kuraka Yawar, estableciendo conexiones en la distancia para llevar a cabo el ritual. Esta propuesta creativa e innovadora tiene un mensaje ecológico de gran relevancia: sanar la Tierra, que ha estado sufriendo una degradación constante.



Colectivo Juvenil TADI

Logros de diálogo cultural

En el ámbito local. El primer logro del Diálogo Cultural es la preservación de los TADI. En este contexto, se establecieron procesos de diálogo, conciliación y negociación con la comunidad local. Durante los primeros cuatro años, de 2000 a 2004, la actividad se desarrollaba en la media luna de la cafetería en el primer nivel del Parque Artesanal, justo al lado de la Carrera 16 y a escasos 30 metros de las viviendas de la vecindad. No todos los residentes estaban conformes con lo que se estaba haciendo, y algunos se sentían invadidos y recelosos ante la llegada de una cultura quizás desconocida o ajena que parecía estar influyendo en sus hijos y otros residentes con propósitos aún no claros.

La convocatoria creció de manera significativa, y la asistencia aumentaba constantemente. Inclusive, los ensayos musicales de las bandas andinas y las coreografías de los colectivos, en preparación para el Carnaval del Cali Viejo en la Feria, requerían reuniones adicionales varios días a la semana, a menudo hasta altas horas de la noche. La ocupación masiva de la Carrera 16, en el lado del Barrio de los Libertadores, aumentó el malestar en muchos, quienes solicitaron a las autoridades que suspendieran el ejercicio.

Aunque, había otro sector que ya se había convencido de los beneficios de los TADI y reconocía su valor cultural y el impacto positivo en la ocupación del espacio público con expresiones culturales. Esta percepción condujo a la creación de una mesa de diálogo compuesta por líderes comunitarios y el grupo organizador, con el objetivo de encontrar soluciones y llegar a un consenso. En esta mesa, se reconoció la importancia de obtener la aprobación de la comunidad para continuar con los TADI, al mismo tiempo que se comprendió que esta ocupación cultural constante había generado una imagen positiva del parque, lo que beneficiaba a los artesanos, comerciantes y, en última instancia, a la misma vecindad, que contaba con una opción cultural, familiar y educativa en su entorno.

Se acordó que, para mantener el taller, se debían establecer reglas sobre horarios, uso y cuidado del espacio, así como la colaboración de las autoridades, así como proporcionar informes y evaluaciones cuando fueran solicitados por las autoridades y líderes de la comunidad. También se decidió que, dado el crecimiento del público, a partir de ese momento, los TADI ocuparían el teatro principal del segundo nivel, que era más amplio y cómodo para los asistentes. Finalmente, se estableció que la danza se llevaría a cabo solo los jueves, a menos que hubiera excepciones debido a festivales o eventos especiales.

Integración de poblaciones en condición de vulnerabilidad. Un hecho de gran relevancia que tuvo lugar en 2014 y marzo de 2015 fue la llegada de

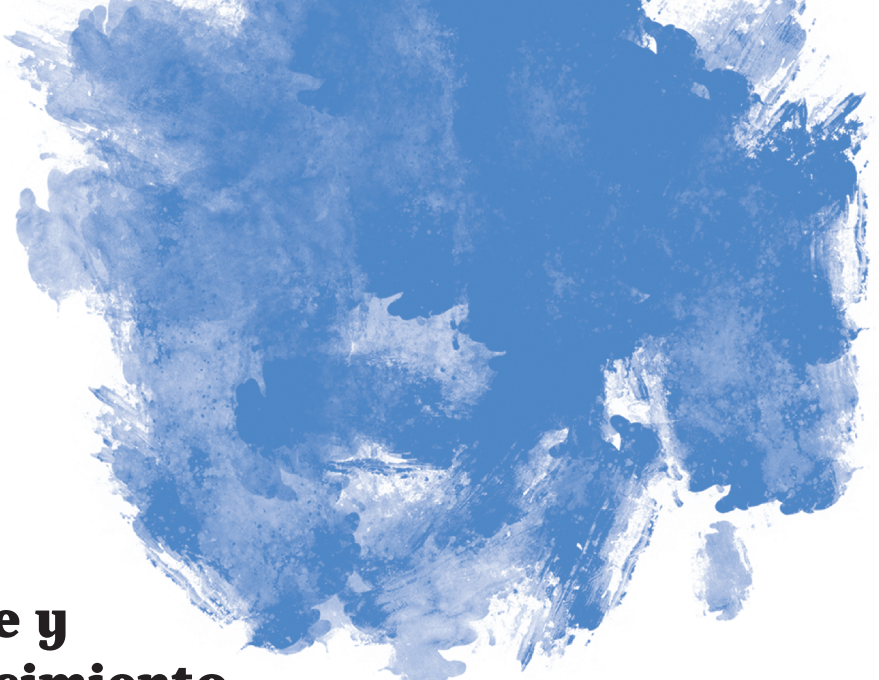
grupos en situación de vulnerabilidad que encontraron en los TADI un espacio para visibilizar y expresar públicamente sus necesidades. Un ejemplo de ello es la comunidad Embera Chami, compuesta por víctimas del desplazamiento que llegaron a la ciudad de Cali desde Risaralda. Más de 300 miembros de esta comunidad, en su mayoría niños, mujeres y jóvenes, se vieron obligados a ocupar una zona marginada en el centro de Cali, enfrentando condiciones de hacinamiento y carencia de necesidades básicas.

La presencia de los Embera Chami en los TADI generó un sentimiento de solidaridad, reconocimiento, valoración y respeto por parte de los caleños hacia los indígenas. Esto ejerció presión pública sobre las autoridades para que resolvieran de manera inmediata y efectiva las demandas de esta población colombiana. Este contexto brindó la oportunidad de establecer un diálogo y una integración cultural, artística y social entre la ciudad y el pueblo indígena y se reconoció que somos un solo país con una rica diversidad cultural.

En los TADI, como se ha mencionado previamente, participan grupos con diferencias culturales significativas. Entonces, es fundamental comprenderlos para fomentar una cultura de reconocimiento y respeto hacia la diversidad, alentando el diálogo multicultural como medio para abordar los desafíos que enfrentan estos grupos diversos.



Comunidad Embera Chami en el TADI



Alcance y fortalecimiento del impacto

Tenemos alcances en el ámbito artístico, social, académico y político.

En lo artístico. Los TADI, como se ha mencionado previamente, cumplen un papel fundamental en el enriquecimiento del proceso cultural andino de la ciudad y en el fortalecimiento de las poblaciones indígenas urbanas. Este espacio se ha convertido en un motor para el crecimiento, la formación y el desarrollo de diversos grupos musicales y dancísticos, así como para la promoción de fundaciones, colectivos, proyectos y programas culturales. Algunos ejemplos notables de estas iniciativas son:

- Fundación Suyay (anteriormente conocida como Danzas Wara), una destacada agrupación de danzas que simboliza la esperanza.
- Fundación Semillas del Sol, que se dedica a promover la danza entre los niños (anteriormente llamada Semillas de Wara).
- Nuna Kallpa, un grupo de jóvenes caleños que se especializa en danzas andinas y lleva el nombre de Fuerza de la Luna.
- Grupos juveniles de danzas como Anaqui, Ayawasca y Quilla Chaya.
- Cóndor Mallku, agrupación de danzas.

Además de estos grupos, existen colectivos que desempeñan un papel crucial en la gestión y la integración de todo el movimiento andino. Entre ellos, se destacan la Fundación Colectivo Andino y el Colectivo Juvenil TADI, dedicados a la gestión cultural.

Estos esfuerzos culturales reciben apoyo en proyectos y actividades como la Minga Pro Inti Raymi, Killa Raymi, Pauca Raymi y el Ritual del Saquelo. También, han dado lugar a la creación de eventos como el Festival Andino Folclor Semilla y Paz, La

Cara Cultural de la Feria de Cali, Visitas Culturales y Pedagógicas al Parque, y La Fiesta Andina.

Es importante destacar que estos grupos artísticos y talleres no se limitan solo a los TADI, sino que también participan en eventos culturales institucionalizados en municipios del Valle, como el Encuentro Andino del Queremal, el Encuentro Latinoamericano de Jamundí, la Noche de los Andes de Yumbo, el Festival Ricardo Nieto de Palmira, y otros eventos culturales en diferentes regiones del país. Este compromiso se ha reflejado en la articulación de esfuerzos, como la celebración del Día Internacional de la Danza "Celebra la Danza, Celebremos Juntos 2016" del Ministerio de Cultura, entre otros ejemplos.

En otros espacios. Los TADI han demostrado ser un exitoso modelo cultural que se refleja en su efectiva ocupación del espacio público. Este logro se traduce en múltiples beneficios para la sociedad, tales como la promoción de la convivencia pacífica, el fomento de la urbanidad, la conciencia ecológica y la promoción de la cultura ciudadana, entre otros aspectos destacados. Su impacto se extiende más allá de los límites de la ciudad hacia otros sectores urbanos y municipios, y estos talleres han logrado expandirse y llegar a diferentes lugares. Por ejemplo, han colaborado con el Polideportivo Barrio Colseguros en asociación con Suyay, el Parque Obrero con Tejiendo Cultura, el Parque de Jovita en colaboración con el Colectivo Andino, y la Universidad del Valle en asociación con los cabildos universitarios. Además, han trascendido las fronteras de la ciudad, llegando a otras ciudades como Florida Valle, donde la Fundación Pachamama ha adoptado esta iniciativa, o en Yumbo Valle, donde la Fundación Huay Runa participa en el evento *Noche de los Andes*. Asimismo, en Popayán, la Casa de la Cultura ha sido un espacio

propicio para la difusión de los TADI, y en Bogotá, se han formado colectivos andinos locales en colaboración con la Embajada de Bolivia.

En lo Académico. Los TADI han llevado a cabo visitas a instituciones en zonas rurales como parte del Proyecto Cultura al Campo de la Secretaría de Cultura. En esta iniciativa, diversas instituciones académicas pueden unirse cualquier jueves, adaptando sus horarios para participar por la mañana y por la tarde, lo que les permite integrarse con los talleres que transmiten conocimientos sobre artesanías. Este enfoque ha dado lugar al proyecto *Visitas Culturales y Pedagógicas* desde 2003.

En estos encuentros semanales, es común encontrarse con jóvenes estudiantes que realizan entrevistas, graban vídeos, toman fotografías y recopilan datos para sus investigaciones y trabajos académicos de todos los niveles educativos, incluyendo primaria, secundaria y universidad. Las impresiones y observaciones de estos estudiantes en sus entregas académicas son reveladoras:

Se observa que las danzas liberan emociones y despiertan sentimientos ocultos, logrando cambios en el comportamiento. Podemos evidenciar las connotaciones catárticas y terapéuticas de estas danzas. Los rituales que se despliegan en círculos incorporan el lenguaje de los cuerpos y movimientos, desarrollando elementos terapéuticos y promoviendo el desarrollo psicosocial, cognitivo y afectivo de los individuos. (Cadavid, 2009).

Tras un acercamiento al Taller de Danzas Andinas hace aproximadamente dos meses, nosotras, estudiantes de Trabajo Social, valoramos esta experiencia como gratificante y enriquecedora para nuestra formación profesional en Ciencias Sociales y Humanidades. La aplicación de las herramientas y metodologías aprendidas en el curso de Antropología Social y Cultural nos ha brindado experiencias valiosas. Hemos reconocido la importancia no solo de nuestra propia cultura sino también de otras culturas, particularmente la Cultura Indígena, lo que ha enriquecido nuestro aprendizaje y nos ha permitido superar prejuicios previos a nuestro acercamiento etnográfico." (Camacho, Millán y Muñoz, 2012).

Los Talleres de Danzas se convierten en un ritual que promueve la unión y la solidaridad, permitiendo a las personas estar juntas. La proximidad se transforma en un llamado a la solidaridad en el proceso de resistencia cultural, que se repite jueves tras jueves. Las dinámicas que se desarrollan alrededor del círculo, donde se congregan personas de diversas edades, credos y clases sociales, son un testimonio de esta experiencia. (Cubillos, 2013).

Actualmente, estoy realizando un trabajo parcial como parte de un curso universitario. Soy estudiante de Comunicación Social en la Universidad Autónoma de Occidente. Mi proyecto consiste en la elaboración de una crónica escrita que destaca la actividad cultural de los talleres de danzas indígenas que se llevan a cabo todos los jueves en el Parque Artesanal Loma de la Cruz. Esta elección se debe a la importancia que asigno a actividades como esta, que transforman y enriquecen a la comunidad, proporcionando cultura, ejercicio, civismo, amor, integridad y un sentido de pertenencia. Estos elementos son fundamentales para fortalecer una sociedad sólida, cálida, responsable y reflexiva, a diferencia de muchas actividades repetitivas y superficiales en la ciudad. Los talleres permiten la convergencia de nuestra cultura indígena con la rumba, un elemento distintivo de la ciudad de Cali. Al bailar y realizar actividad física, nos conectamos con nuestro entorno, nuestra madre tierra y nuestros conciudadanos. Estos talleres de danzas indígenas son un espacio de aprendizaje, diversión, transformación, comunión y relajación para el cuerpo, la mente y el espíritu, y por eso son el enfoque central de mi trabajo universitario. (López, 2014).

Estudiantes de Comunicación Social en la Universidad Javeriana también han mostrado interés en crear documentales sobre esta actividad cultural. *TADI* es un documental que destaca un evento que se celebra todos los jueves desde hace 12 años en Santiago de Cali, específicamente en el Parque Artesanal Loma de la Cruz. Estos talleres de Danzas Andinas Aeróbicas son un testimonio de convivencia donde las personas se apropian colectivamente del espacio a través de expresiones culturales como el baile y la música andina. El documental muestra



que esta actividad se desarrolla a pesar de los estigmas causados por problemas como conflictos entre pandillas, tensiones sociales, problemas de drogas y vicios, que han llevado al rechazo de la sociedad y al subaprovechamiento de los espacios públicos debido al miedo en Cali. (Rodríguez, Sánchez, Pérez y Zuluaga, 2012).

En lo político. Es importante destacar que el proceso cultural en cuestión no está vinculado a ningún partido político, corriente religiosa, u otra organización externa. Este proceso cultural se caracteriza por su autonomía y su enfoque en la inclusión social y la integralidad, abrazando a individuos con diversos pensamientos, ideales, conocimientos, posturas, colores, razas, orígenes, edades, ideologías, religiones, corrientes políticas, creencias, entre otros, reconociéndolos como una comunidad de vida dentro del contexto del ritual de la danza indígena.

El aporte y desarrollo político de este proceso se basa en la promoción y difusión de la filosofía ancestral conocida como "Vivir Bien" o "Buen Vivir", denominada "SumaK Kawsay" en quechua y "Suma Qamaña" en aimara. Esta filosofía se origina en el profundo pensamiento milenario de los pueblos originarios y abraza un paradigma comunitario de vida, armonía y equilibrio con la madre naturaleza y todo lo que nos rodea. Para el proceso cultural, esta filosofía se manifiesta a través del ritual del círculo de la danza indígena en sus apasionados encuentros de los jueves, conocidos como *Danzando Bonito*.

La coyuntura de la formulación de un Plan Decenal de Cultura para Cali abre posibilidades de participación democrática en la conformación del Consejo Municipal de Cultura para las vigencias 2010-2012 y 2012-2016. Se participa en las convocatorias de elección y, en colaboración con otros sectores visibilizados, se logra ocupar un espacio en esta instancia democrática y participativa del Sistema Municipal de Cultura de la ciudad.

Desde allí, se hace eco de los procesos culturales y artesanales del espacio público. Se hacen referencias

a las iniciativas de las poblaciones artísticas y sociales de lugares emblemáticos de la ciudad. Se demandan actividades culturales permanentes en los parques y espacios públicos para restaurar el tejido social. Se solicita la inclusión de otras alternativas en la agenda oficial y se plantea el apoyo oficial a los procesos como una prioridad para contrarrestar la crisis de valores sociales y el deterioro de la convivencia pacífica.

Todas estas líneas fueron debatidas en la formulación del Plan Decenal de Cultura para Cali. Se llevaron a cabo las últimas plenarias del Plan, donde la participación se hizo más activa, centrándose en las áreas de Salvaguardia del Patrimonio, Infraestructura Cultural y Fomento a la Creatividad y Producción Artística. Todo este proceso estuvo orientado hacia la construcción de la paz a través de procesos de interculturalidad. Finalmente, después de tantos vaivenes a lo largo de estos años, se ha concretado el Plan Decenal de Cultura de Cali 2018-2028.

Los jóvenes de poblaciones indígenas urbanas son actores políticos cuando reivindican su forma de vida y su estilo de pensamiento, empoderando propositivamente espacios públicos, como se evidencia en los TADI. Reclaman su presencia, su reconocimiento y su relevancia social. Influyen en la vida pública a través de sus acciones y propuestas. Las bandas andinas recorren las calurosas calles de los barrios del centro caleño, anunciando el ceremonial de Inti Raymi. El actuar político basado en estas manifestaciones representa un desafío para la ciudad.

Teniendo tanto que aportar a la sociedad desde sus cosmogonías, ahora enfrentan el reto de asimilar y ejercer estas posibilidades. Están inmersos en un proceso de fortalecimiento de sus poblaciones juveniles y deben generar procesos de formación y preparación para tomar conciencia de que ser andino implica ser político en pro del cambio y la transformación. Esta es la manera en que podrán fortalecer el impacto social y contribuir directamente a la construcción de la ciudad.

Narrativas dialécticas

Historias encontradas. Los procesos culturales y artísticos que han logrado posicionarse, ser reconocidos y, sobre todo, empoderarse en el espacio público, representan oportunidades propicias para lograr altos niveles de interacción en el marco de la interculturalidad. Diversos grupos de interés se reúnen en el mismo tiempo y lugar para disfrutar de este ritual. Comenzaremos esta parte del relato con esta premisa. Sin embargo, para alcanzar estos niveles, la mera permanencia no es suficiente. Incluso si la actividad es atractiva e interesante, y cuenta con un fuerte factor de cohesión, como en este caso, las músicas y danzas indígenas suramericanas con todo su bagaje, belleza y esplendor, si se limita a ser solo diversión, se queda corta e insuficiente para fortalecer el diálogo intercultural.

A los TADI les costó una década comprender realmente que era necesario crear estrategias complementarias para lograr diálogos interculturales genuinos. Esto incluía, por un lado, la interacción entre las poblaciones culturales asistentes y aquellas externas, y por otro lado, la comunicación entre culturas y regiones de diferentes contextos temáticos.

Hasta entonces, las poblaciones y grupos de interés participaban de manera asimétrica. Surgieron grupos y colectivos artísticos, en su mayoría jóvenes, con tendencias muy homogéneas, ya que estaban cohesionados, pero solo con quienes compartían gustos similares. Habían fortalecido el gran círculo del movimiento andino, pero se habían convertido en una suerte de isla dentro de la cultura caleña. Las demás poblaciones, incluyendo a la vecindad, solo nos observaban. A lo largo de los años habíamos ganado espacio, reconocimiento e incluso admiración, pero seguíamos siendo una subcultura junto a otras, que también estaban presentes en el Parque. Este cruce de culturas diversas en el mismo espacio sólo contribuía a configurar el multiculturalismo estacional característico de la ciudad de Cali: cada grupo por su

lado, cada uno con su preferencia, cada género en su momento y lugar, cada uno en lo suyo, etc.

Entonces, nos pusimos a reflexionar sobre hacia dónde nos dirigíamos, cuál sería nuestro nuevo horizonte y cómo podríamos garantizar nuestra sostenibilidad. El Parque cambia con el paso de los años, presentando nuevas experiencias, desafíos y oportunidades. Contábamos con un espacio y tiempo que eran visitados de manera constante por diversos grupos de interés ansiosos por disfrutar de nuestros bienes culturales. Aprendimos y enriquecimos nuestras experiencias, pero también nos enfrentamos a la realidad de la monotonía y la repetición.

Hasta el año 2010, habíamos logrado mucho:

- Nos habíamos convertido en un referente cultural.
- Habíamos conquistado el espacio público.
- Nuevas generaciones habían llegado y se habían marchado.
- Contribuimos a la agenda cultural de la ciudad.
- Impactamos otros espacios.
- Fortalecimos una actividad cultural indígena permanente que fue reconocida en la ciudad.
- Establecimos un atractivo laboratorio social para estudiantes universitarios de ciencias sociales y otras disciplinas.
- Trabajamos en la preservación de la memoria colectiva y pusimos en escena tradiciones ancestrales.

Destacamos la inclusión de diversas poblaciones y grupos de interés. Podríamos enumerar muchas más, pero aún no habíamos logrado permear el sentir cognitivo, afectivo, emocional, ético y estético de la población caleña a través de nuestro proceso. Hasta ese momento, no proyectábamos conscientemente la Simbiosis Cultural.

Hasta esa época (2010), no habíamos generado encuentros con otras culturas ni estimulado el diálogo entre poblaciones o grupos de interés presentes en el TADI, ni mucho menos con aquellos externos al Parque. No habíamos visibilizado aún el valor de la Interculturalidad como filosofía orientadora para un verdadero desarrollo de la diversidad que promoviera una convivencia pacífica real. A partir de 2010, comenzamos a reflexionar sobre cómo mejorar la interacción y el enriquecimiento mutuo, basado en el reconocimiento y la valoración de las poblaciones asistentes al TADI.

Comenzamos a generar encuentros con otras culturas y áreas artísticas, fortaleciendo la transmisión oral del diálogo de las culturas y sus regiones, que se manifestaban a través de las músicas y danzas étnicas suramericanas. Comenzamos a trascender los límites de simplemente estar o asistir para disfrutar. Fue un verdadero desafío dar este salto cualitativo, a pesar de la resistencia de los andinos ortodoxos, pero era un paso necesario, ya que nuestro proceso sociocultural estaba estancado a pesar de estar consolidado.

El Reto de la interculturalidad

Para alcanzar niveles de interculturalidad, los encuentros debían enriquecerse con enfoques más específicos, tales como:

- El conocimiento de los Derechos Culturales, para su garantía y goce.
- La visibilización de las poblaciones desde su historia y origen, pasado, presente y futuro.
- La concientización y sensibilización en la conquista de los espacios de decisión política y participación democrática.
- La reflexión para crear acciones que nos lleven a la construcción de paz y convivencia pacífica.

Avanzar hacia la interculturalidad fue un desafío que decidieron emprender, superando grandes retos que les permitieron acercarse a poblaciones como las de LGTBI, tribus urbanas, poblaciones desplazadas, vecinos del sector, la academia, adultos mayores, niños, entre otros. Aquí se narran algunos hechos que los llevaron a alcanzar estos valores agregados.

Por ejemplo, comenzaron a hacer llamados permanentes a los grupos artísticos y colectivos para fortalecer sus capacidades y lograr empoderarse de los espacios democráticos legales de participación. Las poblaciones indígenas urbanas, en especial los jóvenes organizados en colectivos, empezaron a desarrollar eventos y trabajos de investigación en el marco del rescate de la cosmogonía ancestral. No solo se trataba de actividad cultural, sino que también de la toma de conciencia de la reivindicación y conquista de los derechos culturales. Como población asistente a los espacios de encuentro permanente, generaron una serie de iniciativas y apoyaron a los líderes y fundadores del proceso TADI para llegar al Consejo Municipal de Cultura de Cali. En esa oportunidad, recopilamos más de 1.000 firmas para manifestar al Secretario de Cultura de la época (2010), el Doctor Argemiro Cortez, que era posible un proceso cultural permanente en el espacio público SIN RECURSOS, pero que demandaba el reconocimiento y apoyo institucional.



El TADI siguió adelante, y dentro de esa constancia lograron disminuir la homofobia. Hoy en día, hay un alto porcentaje de población sexualmente diversa en el círculo de los danzantes e incluso integrada en los grupos de danzas.

Otro acontecimiento a destacar es el *3er Festival de Rock Reciclando Sonoridades*, que por esos días no contaba con un espacio para su actividad. Desde el TADI, decidieron recibirlos el 18 de septiembre de 2014, compartiendo de cultura a cultura, dos públicos diferentes en un mismo espacio y tiempo. Ambos grupos arrastraban grandes poblaciones juveniles. Los líderes lo enfocaron como una oportunidad para un encuentro de confraternidad. Esta fue una gran experiencia, pero no precisamente agradable para algunos, ya que había resistencia de los públicos; unos se sentían invadidos porque estaban acostumbrados al ritual de los jueves, y otros porque solo querían su propio espacio y demandaban que ese espacio no era de nadie, sino de todos. Aquí reflexionaron sobre el tema del reconocimiento, la tolerancia y, ante todo, la falta de conocimiento y formación. Concluyeron que tendrían que avanzar en talleres previos de formación, socialización, capacitación y concientización del valor de la interculturalidad para aumentar los niveles de madurez y poder encarar este tipo de actividades. A pesar de descontentos y tensiones, los líderes concluyeron que valía la pena trabajar en estos encuentros, puesto que había mucho que aprender uno del otro. Los andinos necesitaban conocer los elementos que el rock posee para convocar a grandes masas de jóvenes, y los rockeros podrían beneficiarse al analizar cómo construir un proceso cultural permanente en el espacio público que genere credibilidad, garantía y beneficio para la sociedad.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la llegada a Cali y específicamente al TADI de una población indígena Embera Chamí en febrero de 2015, víctimas del desplazamiento del conflicto armado desde su territorio ancestral, acercó más la actividad al encuentro cultural y al reconocimiento de las tradiciones.

Los asistentes a los jueves de TADI tuvimos la oportunidad de compartir, aprender y enriquecernos gracias a la presencia de una población nativa que poseía una gran riqueza de saberes y conocimientos sobre la vida en comunidad. Descubrimos sus danzas y músicas originales, y aprendimos a saludar con un cálido "saka kiusma = buenas moches". Sin embargo, lo más significativo de esta experiencia fue que les brindamos un ambiente de inclusión, aceptación y

profundo respeto por su dignidad. Es probable que, en los días previos, en medio del calor y las tensiones de su constante tránsito por el centro de la ciudad y otros lugares, hubieran enfrentado la discriminación o tenido que soportar la indiferencia de otros.

Pero cuando llegaron a este otro espacio público, donde la dignidad se abraza y se valora, experimentaron un significado simbólico especial. Aquí, encontraron un público sensibilizado hacia la cultura, lo que garantizó una recepción cálida y respetuosa. Compartir y disfrutar la danza juntos, integrándolos sin hacer distinciones en un mismo espacio y tiempo, generó la construcción de vínculos afectivos profundos. Esta conexión fue tan fuerte que incluso llevamos a cabo una iniciativa de colaboración y solidaridad a través de las redes sociales en apoyo a esta población.

Gracias hermanos Emberas, su presencia en el TADI fortalece el amor a nuestras raíces, el amor a Cali, el amor a Colombia, el amor a la humanidad.

Publicación en la red social de Facebook.

Fuimos eco de sus demandas sociales, y al igual que ellos visitaron el TADI, nosotros nos dirigimos a su lugar de alojamiento, llevando todo lo que habíamos podido reunir. La situación de hacinamiento en ese lugar, situado en el centro de Cali, era extremadamente apremiante. Realmente, no se podía considerar ese espacio como una vivienda. Allí, en ese lugar, conocimos de primera mano los efectos del conflicto armado que azota al país. Este contacto directo nos hizo reflexionar profundamente sobre el papel que la cultura debe desempeñar en el contexto del conflicto colombiano.

La pregunta que nos planteamos en ese momento fue: ¿Qué acciones podemos diseñar para contribuir al proceso de postconflicto que se avecina, como un proceso cultural empoderado que opera en espacios públicos? La solidaridad y el afecto que los caleños demostraron en su encuentro con los hermanos Embera nos llevaron a una comprensión más profunda sobre el primer pilar de nuestra identidad colombiana: la semilla indígena y su destierro. Este intercambio nos dejó, en primer lugar, un sentimiento de orgullo por la riqueza étnica que tenemos en

nuestra región. Asimismo, al experimentar de primera mano los impactos de los conflictos, pudimos apreciar cómo la cultura puede convertirse en una herramienta fundamental para crear un ambiente propicio en espacios donde se pueden reducir tensiones y persuadir a las partes a dialogar y llegar a acuerdos.

Otro acontecimiento relevante fue la invitación del TADI a participar en los procesos de formación del Festival de las Colonias de Cali. La llegada de estas nuevas poblaciones nos abrió un mar de posibilidades en los diálogos culturales. Curiosamente, nosotros mismos somos en su mayoría emigrantes del sur del país. Cali está conformada por diversas colonias que representan a toda la nación. De hecho, la cultura caleña es la suma de todas estas colonias, las cuales, con el paso del tiempo, se han convertido en las poblaciones que mejor expresan la vibrante y fulgurante "caleñidad". Tanto es así que estas colonias han desarrollado programas artísticos y de formación en el Parque, con patrones culturales fuertes, como la Salsa y los Reinados de Belleza, entre otros.

Sin embargo, aquí surgió un fenómeno que era predecible: el "distanciamiento y desconocimiento de la propia cultura local". No habíamos considerado que estas poblaciones eran colonias de generaciones antiguas y que, en la actualidad, eran las que mejor expresaban la idiosincrasia caleña. Un jueves recordado, recibimos la visita de las reinas de las Colonias, todas muy hermosas, y no faltaron los comentarios que cuestionaban qué tenían que ver estas elegantes damas con la expresión ancestral de las músicas que danzábamos.

En muchas ocasiones, los andinos sentían que tenían un espacio ganado y que no podían compartirlo, ya fuera por temor a que se distorsionara el contexto. Por esta razón, comenzamos a trabajar con cuidado en la percepción colectiva de este imaginario.

Entonces, en este relato, nos habíamos cuestionado el rol que debemos desempeñar en la sociedad como portadores de procesos de tradiciones indígenas ancestrales. ¿Está nuestro rol enfocado solo en trabajar con públicos ya persuadidos y sus generaciones? ¿O nos dirigimos a la conquista de otros públicos que quizás ni siquiera tenían la menor idea del mundo indígena que representábamos, a pesar de que este ha estado en su propia ciudad durante muchos años?

La misión de un proceso cultural de poblaciones radica en el intercambio y enriquecimiento con las demás culturas. No esperemos que vengan a

nosotros; es mejor que vayamos donde ellos se encuentren. No obstante, si ellos vienen, representa una gran oportunidad para el intercambio. Actualmente, dos de esas reinas "entacnadas" visitan periódicamente los TADI, y otras de ellas han formado parte de grupos de danzas folclóricas colombianas en sus territorios. Ya se han involucrado en esta alternativa cultural.

Estos son algunos hechos que podemos señalar en el marco del avance de la interculturalidad. Es posible iniciar un verdadero desarrollo de cohesión social en el que los ciudadanos compartan un sentido de pertenencia e inclusión. Donde se reconozca y tolere la diferencia y se establezcan diálogos entre diversos y diversas identidades. El TADI ya ha comenzado a configurarse como un generador de estos valores sociales, estimulando y apoyando iniciativas en las que la ciudadanía reconozca, comparta y participe en procesos de cultura ciudadana.

Cultura para la convivencia pacífica

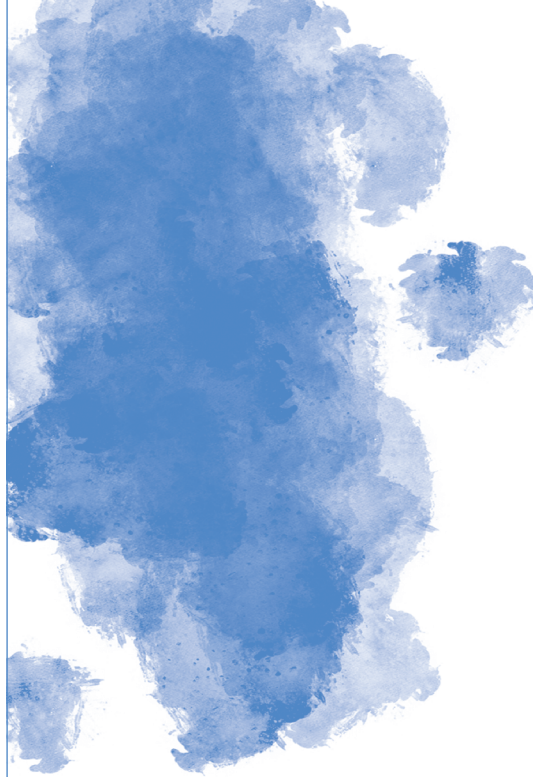
Solo en estos últimos años se comprendió el valor de la cultura en la vida de las sociedades. Su valor multidimensional nos abre todas las posibilidades para rediseñar y abordar procesos de convivencia pacífica. El arte y la cultura son la expresión de afectos y emociones humanas que, en procesos de construcciones sociales colectivas para la resolución de conflictos, nos llevan a persuadir voluntades sensibles al valor de la vida.

El TADI, desde su perspectiva holística, ha aprendido este valor multidimensional de la cultura en la vida cotidiana. Tenemos un enfoque sistémico de los procesos culturales y artísticos que representamos. En cada encuentro de los jueves, contemplamos la vida misma desde nuestras individualidades y colectividades. El entorno en el que nos movemos es la misma sociedad que representamos en una micro sociedad establecida por la relación de las personas entre sí, que requieren canales, mensajes, datos e intenciones para cumplir sus propósitos. Entonces, nuestro activo cultural en la contribución a la paz consiste en entretejer esos canales en el mismo momento del encuentro, a través de símbolos, usos,

discursos, prácticas y representaciones, ampliando las redes y generando diversas acciones de inclusión. Si la innovación en las continuidades y la exploración en la diversidad de los diálogos nos constituyen en un espacio permanente de inclusión, paz, reconciliación y confraternidad, habremos alcanzado un alto grado de interculturalidad.

La simbiosis cultural de la caleñidad y las danzas indígenas ahora tiene el desafío de enfocarse en lo social. Tanta alegría, fraternidad, goce, afecto y costumbres deben ser los motores de esa sensibilización hacia los cambios sociales. Los fundamentos residen, como mencionamos a lo largo de estas narrativas, en la ancestralidad, la filosofía étnica del buen vivir o vivir bien, en la historia, origen y vida de nuestras comunidades originarias, su cosmogonía y su amor y respeto por la Madre Tierra. Debemos profundizar cada vez más en estos saberes para participar con mayor conciencia en el círculo del ritual de la danza.

Si la transversalidad de la cultura en la sociedad es hoy un valor inherente que puede orientar el camino del desarrollo humano, entonces es nuestro deber ético mantener y dirigir procesos culturales en espacios públicos de libre acceso. Creemos que, de esta manera, hoy y en el futuro, podemos contribuir desde nuestra existencia a la paz y a una sana y continua convivencia pacífica en nuestra amada Colombia.



Reflexiones finales

Los grupos de interés, en especial los jóvenes, hemos logrado construir un proceso político de resistencia basado en la cultura. Nos expresamos todos los jueves a través de la ritualidad de las danzas, estableciendo demandas y propuestas en constante intercambio y reconocimiento con las otras culturas de la ciudad. Hemos alcanzado el empoderamiento del lugar simbólico y el sentido de pertenencia, sintiéndonos colectivamente parte integral de la compleja y diversa sociedad caleña. Esto tiene un gran significado y abre muchas posibilidades, incluyendo ejercicios ciudadanos y el goce de derechos culturales.

A lo largo de los años, los jóvenes que comenzaron ayer son ahora adultos, y los niños que empezaron ayer son ahora jóvenes. En estos 28 años, el TADI ha garantizado el paso de generaciones. Siempre habrá niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, y a medida que subimos de escala generacional, las demandas generacionales continúan llegando.

Como mencionamos anteriormente, no hay un TADI sin un lleno total. No existen registros históricos de un jueves con falta de público. Si no vienen más personas, es porque no hay espacio disponible. Los caleños han asimilado y aceptado esta actividad como parte de su identidad cultural. Hemos aprendido el valor de la interculturalidad y sabemos que con su alcance persuadiremos aún más a la sociedad. Ahora podemos afirmar que estamos en camino hacia la creación de una gran simbiosis cultural entre la caleñidad y las danzas indígenas.

NO LLEVAMOS LA GENTE AL MUSEO, LLEVAMOS EL MUSEO A LA GENTE

Transformamos Entornos Saludables
que Generan Empatía Territorial
y Autoestima Social.



Carolina Jaramillo Isaza

Destacada artista plástica de la ciudad de Cali, su propuesta creativa se caracteriza por su visión personal del arte y la reflexión axiológica de los valores del mundo contemporáneo. Su obra ha sido expuesta y reconocida en diferentes ciudades y países, tales como New York, Argentina y Barcelona.

Por otra parte, ha cursado estudios en mercadeo cultural, social y otras disciplinas coherentes con su vocación. Actualmente es la directora del Museo MULI de Colombia

Resumen

El siguiente texto es una exposición de los propósitos y fundamentos artísticos, sociales y culturales del Museo Libre de Arte Público de Colombia, MULI. Aquí se despliegan las ideas que conforman la visión y misión de este lugar, las cuales se desarrollan en Cali, dejando ver la preocupación de esta institución por incidir positivamente en los cambios y las transformaciones de la ciudad y sus habitantes.

Esta reflexión es, especialmente, un llamado de atención a la manera en la que nos relacionamos con el espacio público y con el arte.

Palabras clave: espacio público, arte, museo, comunidad, cambio social.

Abstract

The following text is an exposition of the artistic, social and cultural purposes and foundations of the Museo Libre de Arte Público de Colombia, MULI. The ideas that make up the vision and mission of this place, which are developed in Cali, are unfolded here, showing the concern of this institution to positively influence the changes and transformations of the city and its inhabitants.

This reflection is, especially, a call for attention to the way in which we relate to public space and art.

Keywords: public space, art, museum, community, social change.

Cuando se habla del uso del espacio público vale la pena determinar de qué va ese uso y cuáles son los lugares que se prestan para este concepto, entonces, puede entenderse como espacio público todo territorio de propiedad pública o privada que tiene un espíritu recurrente de uso común.

No llevamos la gente al museo, llevamos el museo a la gente



Cuando se siembra en los ciudadanos esperanza de transformación junto a un plan de acción de intervención museística desde la estética, la narrativa y la composición equilibrada del entorno, así como desde la intervención colectiva en un territorio con un objetivo claro y preciso para construir entornos seguros, cívicos y generadores de oportunidades, entonces se logran cambios en la vida de la comunidad, transformando su comportamiento frente al territorio a través de las artes y la contemplación, entendiendo el territorio no solo como un espacio físico, sino también como un lugar de interacciones.

Las ciudades tienen dinámicas sociales que categorizan los diferentes territorios, siendo fundamental el uso que le dan los habitantes a estos espacios y que afectan y transforman directamente su calidad de vida. Podría decirse que las ciudades son territorios vivos, cambiantes continuamente por el comportamiento interespecie que lo cohabita y por las prácticas culturales y naturales. De ahí, la mirada incluyente y consciente de la convivencia interespecie es esencial para la evolución de la cultura ciudadana en el desarrollo de una mejor convivencia, en tanto ésta no es un asunto exclusivo de ciudadanos con otros ciudadanos, sino también con la naturaleza y con los animales.

En ese sentido, cuando se habla del uso del espacio público vale la pena determinar de qué va ese uso y cuáles son los lugares que se prestan para este concepto, entonces, puede entenderse como espacio público todo territorio de propiedad pública o privada que tiene un espíritu recurrente de uso común. Por ejemplo el cine, un restaurante o un parque que puede ser de propiedad privada al servicio de las comunidades. Por otra parte, también es importante mencionar el concepto de los no-Lugares¹ en las ciudades.

1. El “no-Lugar” es un término acuñado por el antropólogo francés, Marc Augé, para describir aquellos lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como «lugares» (LA Network, 2021)

“No llevamos la gente al museo, llevamos el museo a la gente”, MULI considera al Valle del Cauca como un museo de cielos abiertos y lo proyecta como el más grande de Latinoamérica.

El Museo MULI: Museo Libre de Arte Público de Colombia

MULI es una institución museal privada sin ánimo de lucro, abierta al público de manera permanente desde mayo del 2012. Busca fomentar la autoestima social y la empatía territorial a través de la investigación, documentación, interpretación, comunicación, narrativa, exhibición y conservación de testimonios materiales e inmateriales del arte público. Este proyecto construye tejido social a través de las artes plásticas, resignificando territorios como espacio físicos y como lugares de interacción: “No llevamos la gente al museo, llevamos el museo a la gente”, MULI considera al Valle del Cauca como un museo de cielos abiertos y lo proyecta como el más grande de Latinoamérica.

Consideraciones sobre los Territorios. Todos los territorios son diferentes, cada uno requiere un análisis particular según las expectativas del alcance de objetivos priorizados con base a la estrategia y las tácticas del plan maestro, cada intervención es diferente y particular, sin embargo, hay unos criterios determinados según la categorización que el museo hace de los territorios: encuentro, solidaridad y confianza.

Territorios de Encuentro. Son esos lugares donde las personas naturalmente van y son sorprendidos con arte de manera no convencional, con el propósito de formar nuevos públicos, incentivando la contemplación de las obras de arte. Ejemplo: estaciones del Mio, Terminal de Transporte, Aeropuerto, unidades deportivas, parques, entre otros.

Territorios Solidarios. Son lugares fundamentales donde el proceso comunitario busca la recuperación de espacios a través de proyectos de autoconstrucción comunitaria, creando entornos saludables, reconstruyendo la memoria colectiva e incentivando la

cultura ciudadana. Ejemplo: parques públicos, zonas verdes o, propiamente, el corazón de los barrios.

Territorios de confianza. son esos lugares lúgubres de la ciudad que necesitan ser sanados a través del arte, recuperar espacios para la gente. El impacto es directamente el gasto público, por el ahorro que implica en el mantenimiento y sostenibilidad de los espacios. Ejemplo: puentes, zonas verdes públicas, áreas de tránsito desoladas y oscuras.

La participación y el crecimiento interciudadano e intersectorial

Parte de la misión del MULI es fomentar dinámicas y acciones para que la misma comunidad sea transformadora de su entorno, alineada con la política pública que lo determina, siendo el arte un conector de sostenibilidad. En esos términos, la gestión en salud ambiental tiene un carácter interdisciplinario, interinstitucional, intersectorial, transectorial y comunitario, por lo que se hace necesario involucrar en su preservación y desarrollo a los diferentes actores: sector público, sector privado, academia y sociedad civil, teniendo en cuenta el enfoque diferencial.

Así, conforme a la naturaleza del museo donde la intervención del espacio público es misional, se desarrolla una relación estrecha con el Comité Municipal y un plan denominado Entornos para la Vida², siendo MULI parte activa de la conceptualización metodológica de éste desde el 2013, plan que ha permitido ampliar la visión del alcance de intervención del espacio público con un enfoque en entornos saludables, según los diferentes instrumentos determinados desde el Ministerio de Salud.

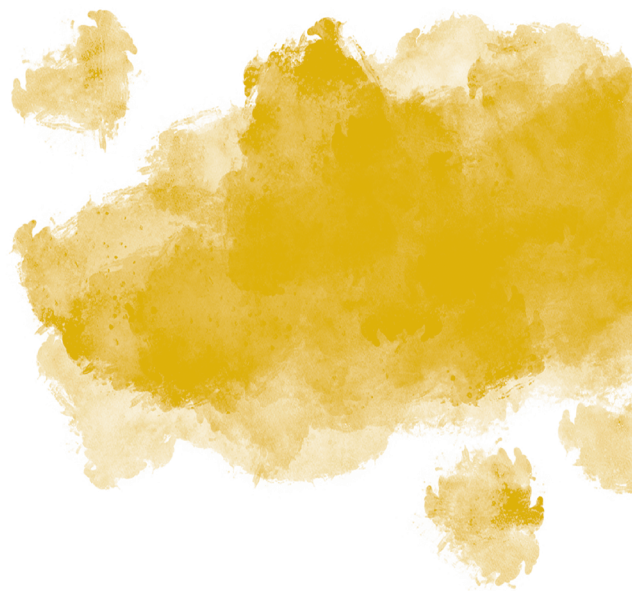
Al respecto, se debe saber que el documento del Consejo Nacional de Política Económica y Social, CONPES 3550 de 2008, propone desarrollar una estrategia: *Estrategia Entornos Saludables*, con el fin de fortalecer acciones de la política de salud:

(...) la firma de la Agenda Interministerial entre MPS, MAVDT, Ministerio de Educación Nacional (MEN), SENA, Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional (Organización Panamericana de la Salud - OPS), establece el compromiso de avanzar en el desarrollo de las Estrategia de Entornos Saludables, dirigidas a contribuir en el mejoramiento de las condiciones de vida de las poblaciones, especialmente las más vulnerables.

Con ello, ampliando la perspectiva y haciéndola más integral e integradora frente a acciones conjuntas a favor de condiciones ambientales, sociales y de salud del municipio:

La Estrategia de Entornos Saludables permite realizar acciones de promoción, prevención y protección que contribuyen al mejoramiento de las condiciones de salud de las poblaciones en su entorno (hogar, escuela, trabajo, barrio, localidad) promoviendo estilos de vida saludables complementadas con intervenciones de mejoramiento del entorno. (Ministerio de Salud y Protección Social)

2. Plan Decenal de Educación 2006 — 2016, el Plan Decenal de Deporte 2009 — 2019, el CONPES 3604 de 2009 "Lineamientos para la consolidación de la Política de Mejoramiento Integral de Barrios — MIB" y el Plan Decenal de Salud Pública 2012 — 2021.



Esto quiere decir que en sentidos directos e indirectos, MULI fundamenta estilos de vida saludables a través de experiencias artísticas, basadas en ideas de seguridad y soberanía alimentaria, bienestar psicosocial, respeto y cuidado por el medio ambiente, además de prevención de enfermedades de interés en salud ambiental asociadas a la convivencia con animales, entre otros aspectos.

También, es válido mencionar la forma en la que este planteamiento dialoga con la Constitución Política de Colombia:

Artículo 79. Todas las personas tienen derecho a gozar de un ambiente sano. La ley garantizará la participación de la comunidad en las decisiones que puedan afectarlo. Es deber del Estado proteger la diversidad e integridad del ambiente, conservar las áreas de especial importancia ecológica y fomentar la educación para el logro de estos fines. (Constitución Política de Colombia, 1991)

Artículo 80. El Estado planificará el manejo y aprovechamiento de los recursos naturales, para garantizar su desarrollo sostenible, su conservación, restauración o sustitución. Además, deberá prevenir y controlar los factores de deterioro ambiental, imponer las sanciones legales y exigir la reparación de los daños causados. (...) (Constitución Política de Colombia, 1991)

Así las cosas, lo que compete a continuación es exponer la manera en la que esto es llevado a cabo.

El arte público genera salud física y mental a la ciudadanía

Para el museo MULI el arte público es un medio para la salud física y mental de los ciudadanos, para trabajar en el comportamiento humano frente a un territorio como estructura, hay que partir de las dinámicas de la cultura ciudadana, influenciada por los contrastes de la multiculturalidad que converge en los territorios, siendo fuente de las tensiones sociales en la convivencia y las costumbres diversas de las culturas que convergen en los asentamientos. Esas costumbres que se arraigan en los hábitos terminan normando el relacionamiento de las personas con los territorios desde la cotidianidad en los entornos.

De ese modo, la intervención en el espacio público va más allá de la realización de un mural, por ejemplo, y compete una estrategia de intervención holística desde la mirada museística con el arte público (entendiendo el arte público como toda aquella intervención de arte que se realiza en el espacio público, como murales, esculturas, exposiciones documentales, performance, entre otros), hasta la consciencia de respeto por la ciudad y los ciudadanos.

En ese sentido, se trabaja en ello a través de acciones como diálogos pluriétnicos, donde MULI brinda espacios para conversaciones difíciles dentro de los procesos de construcción, con la filosofía de generar autoestima social. Entonces, el rol de las artes plásticas es que una ciudad sueñe que puede llegar a ser mejor, razón por la que las reflexiones y los productos artísticos tienen como principio ser siempre propositivos.

Por lo tanto, el proceso de creación o intervención va de la mano de una indagación psicosocial desde el trabajo interinstitucional, con base en un plan estratégico único en diferentes barrios o territorios con distintas comunidades, sistematizando los programas del museo con un enfoque de investigación en territorio, conforme a la intervención artística y cultural en el espacio público para el mejoramiento de la calidad de vida, creando entornos saludables y

sostenibles bajo la corresponsabilidad del sector privado, sector social, la comunidad y el sector público.

Del mismo modo, se desarrollan tácticas de intervención estética y narrativa enfocadas en la salud, la cultura y el turismo, construyendo una metodología de intervención con el programa *Entornos de color para la vida*, integrando los procesos interinstitucionales y comunitarios al desarrollo y la sostenibilidad de experiencias turística-urbanas, conociendo la Historia del Valle a través de las historias de barrio con la creación de pabellones solidarios, de encuentro o de confianza del museo MULI.

Estos pabellones se construyen desde una curaduría museológica, museográfica, artística y turística del área a intervenir, planteando desarrollar a lo largo de la ruta contemplación del impacto ambiental de los entornos y contemplación sociocultural como atractivo turístico de la región, mediante una mirada holística y concertada con los líderes comunitarios para un trabajo articulado con, desde y para la comunidad.

Adicionalmente, abarca formación de habilidades blandas y duras para el desarrollo económico y el fortalecimiento individual, generando empatía territorial, autoestima social y desarrollo económico; también, proporciona beneficios directos a la comunidad, identificando las necesidades colectivas e individuales: infraestructura, oportunidades de empleo, fomento de la autoestima social, todo desde la generosidad y abundancia en las acciones del programa, y con el despliegue del empoderamiento comunitario.

Por su parte, la intervención estética y artística se desarrolla con una curaduría que contempla la realidad arquitectónica, las dinámicas culturales, la construcción de memoria del territorio y su desarrollo sociocultural, con principal interés en el mejoramiento de la infraestructura, el enlucimiento de las viviendas y los entornos a partir del color, la

La intervención del espacio público desde el arte, la estética y la salud, como estrategia integral del trabajo colaborativo, entre comunidad, sector público, privado y social, mejora la calidad de vida y construye ciudadanías resilientes

interpretación de murales, esculturas, exposiciones documentales, santuarios de gatos, perros y aves, entre otros, hasta la construcción performática con agenda cultural desde las artes integradas como parte de la experiencia del visitante.

De ese modo, con una mirada museística adaptada al espacio y a la manera en la que el visitante se relaciona con la narrativa, se genera empleabilidad, visibilidad, experiencia y desarrollo económico desde el sector real, para artistas de diferentes niveles y para comunidades vulnerables que encuentra en el desarrollo del arte una oportunidad digna de vivir.

Ahora bien, en el desarrollo de este proceso se impacta a la comunidad de manera directa, dándole a entender que es valiosa, considerada, querida y capaz de generar acciones consistentes para mejorar su calidad de vida, desenvolviendo autoestima social para el equilibrio mental y emocional, para mantener relaciones sanas con los demás y con el ambiente que la rodea, y así mismo poder ser felices y disfrutar de la vida.

Es habitual llegar a una comunidad y encontrar comportamientos sociales similares a los de los individuos: territorios abandonados, desvalorizados y sin cariño alguno de parte de sus habitantes, lugares llenos de desechos, colonizados por la delincuencia, las pandillas o el consumo de sustancias psicoactivas, dando lugar a sentimientos de desesperanza y de abandono, sin caer cuenta que la misma comunidad es la principal fuente de transformación y sostenibilidad de los entornos.

De tal manera, para el Museo MULI es importante sembrar esperanza comunitaria, enfocada en éxitos tempranos a través de pequeñas acciones, numerosas y constantes con una meta clara, que inspiren a la participación y el cambio de comportamiento colectivo. Esto acompañado de un discurso positivo donde el “Sí Podemos” es parte consistente y primordial sobre la crítica autodestructiva.

El foco es mirar oportunidades de transformación en cada uno de los problemas del camino. La comunidad debe entender que todas las organizaciones e instancias que impactan el territorio están dispuestas a colaborar, siempre y cuando la comunidad se

movilice de manera autónoma y se generen procesos sinérgicos de puntos territoriales por merecimiento y no por paternalismo social.

El trabajo cooperativo para la transformación de los Entornos Saludables para la Vida debe inspirar a la comunidad a transformar su comportamiento individual en su territorio por el bien común.

Por otro lado, el término empatía territorial hace referencia a la capacidad que desarrollan las personas de una comunidad entre sí. Está relacionado de manera estrecha a la habilidad de ponerse en el lugar del otro, despertando el deseo de ayudar y tomar decisiones desde los principios morales. Ese valor positivo que permite a un individuo relacionarse con las demás personas con facilidad y agrado, teniendo presente que ello mantiene el equilibrio en su estado emocional de vida, alcanzando una mayor colaboración y entendimiento entre los individuos que constituyen una sociedad donde prima el bien común ante el bien particular. Si la comunidad siente empatía por su territorio, sin lugar a dudas, trabajará por él desde el liderazgo comunitario y la cultura ciudadana.

En conclusión, la intervención del espacio público desde el arte, la estética y la salud, como estrategia integral del trabajo colaborativo, entre comunidad, sector público, privado y social, mejora la calidad de vida y construye ciudadanías resilientes y capaces de transformarse, generando oportunidades transversales a los sectores culturales, construyendo arraigo, empatía territorial y autoestima social.

Referencias

Congreso de la República de Colombia. (1991).

Constitución Política de Colombia de 1991.

LA Network. (1 de julio del 2021). *Los “no-Lugares”: el debate contemporáneo sobre lo que es o no un espacio público. Los ‘no-lugares’: el debate contemporáneo sobre lo que es o no un espacio público (la.network).*

Ministerio de Salud y de Protección Social, Estrategia de Entornos Saludables (s.f.). Ministerio de Salud de Colombia. www.minsalud.gov.co/proteccionsocial/Paginas/EntornosSaludables.aspx

MULI, (s.f.). *No llevamos la gente al museo, llevamos el museo a la gente.* <https://museolibre.org/>

