

Páginas de **Cultura**

Diciembre 2018 | N° 13 |

Incluye Volumen Musical No. 10



INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA

Arte
indígena

Patrimonio, Memoria y Posconflicto

Páginas de **Cultura**



INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA

**Alcaldía de Santiago de Cali**

Maurice Armitage - Alcalde

Delegado del Señor Alcalde ante el IPC

Nayib Yaber Enciso

Instituto Popular de Cultura

María del Pilar Meza Díaz - Directora

Secretaría de Cultura

Luz Adriana Betancourth

Secretaría de Educación Municipal

Luz Elena Azcárate Sinisterra

Comité Científico

Diana Marcela Rodríguez
Paula Andrea Zabala García
Manuel Sevilla Peñuela

Comité Editorial**Coordinadora Académica**

Gyna Aguilar Martín

Coordinador de Investigaciones

Nelson Andrés Mera Idárraga

Coordinador Escuela de Música

Nabil Bechara Suárez

Coordinador Escuela de Danzas

Julio Bermúdez Restrepo

Coordinadora Escuela de Teatro

Karol Tatiana Cardona

Coordinador Escuela de Artes Plásticas

Carlos Hernán Ramírez Polo

Coordinador Escuela Infantil y Juvenil

Tomás Correa Bedón

Coordinador de Comunicaciones

Miguel Antonio Rosales Osorio

Representante de Profesores

Daniel Valencia Martínez

Representante de Estudiantes

Diego Franco Rivero

Editor

Medardo Arias Satizábal

Diseño Gráfico

Daevam

Fotografía

Kelly Vanessa Suárez Játiva
Diego Fernando Tabares
Nicolás Salamanca
Freddy León Cuellar

Archivo Fotográfico

Centro de Investigaciones
Instituto Popular de Cultura

**Portada**

Integrante del grupo Ñucanchi Allpa,
Quito, Ecuador
XVI Festival IPC Danza con Colombia.
Autor: Diego Fernando Tabares.

Contraportada

Diablada Ferroviaria de Oruro, Bolivia.
XVI Festival IPC Danza con Colombia.
Autora: Kelly Vanessa Suárez Játiva

Páginas de Cultura

Año 11 | No13 | ISSN 2027-3789

Diciembre de 2018 | Edición de 1000 Ejemplares

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

Impresión

Imprenta Departamental

Contenido

Tembandumba, diáspora libertaria olivellana En la voz de Leonor González Mina y Esteban Cabezas Rher por los caminos de la identidad afrocolombiana.	8
Cuando la danza es vida.	17
Licencias, asientos de negros y contrabando en la trata esclavista trasatlántica Un hecho histórico oprobioso para la historia de Colombia.	27
Huellas de la memoria: Los telares de Mampuján como artefactos de comunicación vinculante.	34
El Código Changó Los misterios del Muntu.	46
Investigación folclórica, raza y región Sobre una excursión a Guapí (1963)	59
IPC, un 2018 en alas del arte y la cultura.	70
En las voces de los ancestros Memoria, saberes y la devolución de un archivo sonoro y fotográfico sobre prácticas musicales de afrocolombianos en Dominguito, Cauca.	76
La apoteosis del IPC en el Petronio De un galeón descendió la cultura africana.	85
VI Encuentro IPC y las Culturas Populares Teatro del Posconflicto y la Memoria.	91
Teatro, conflicto y posconflicto.	98
Escrituras para después de la guerra Pequeñas dramaturgias para pronunciar el nombre de los que no tienen nombre.	103
La ficción como efecto de realidad Homenaje al escritor Álvaro Mutis, hacedor de la palabra.	108
En búsqueda del paraíso: Músicas Andinas Colombianas en Cali.	117
El jazz, el rock, el son y el currulao: a ritmo de literatura.	131
El conflicto armado en el contexto complejo del cine: Sobre la película 'El Violín'.	134



■
 María del Pilar Meza Díaz
 Directora del Instituto Popular de Cultura

En las relaciones de sociedad el concepto de patrimonio está unido al de la memoria y en los tiempos que corren en nuestro país, a la denominada etapa de pos acuerdo o posconflicto.

Por tal motivo, para este año el Instituto Popular de Cultura ha querido tomar para la edición número 13 de la Revista Páginas de Cultura, el tema del patrimonio cultural, la memoria y el posconflicto, referentes de gran importancia, para la construcción de la identidad, la convivencia pacífica, la paz y la reconciliación. Patrimonio porque nuestra institución después de 70 años de haber sido creada se ha convertido en salvaguarda del patrimonio cultural de los colombianos representado en la inmensa riqueza multiétnica, multicultural y multilingüe que exhibe nuestro país.

Desde el arte, desde la conservación y la preservación, desde la formación y la investigación, los temas hacia los que hemos orientado nuestros esfuerzos, tenemos una institución que sin lugar a dudas ha destinado su historia a la defensa del patrimonio cultural, representado en el acervo que reposa en nuestro Centro de Investigaciones y en el Centro de Documentación Musical.

En el tema de la Memoria, siempre hemos estado ahí, al promover durante los últimos años desde la docencia, la investigación y la producción, el enriquecimiento y preservación de esa memoria, resultado de los estudios que se adelantaron en los años 60, 70 y 80. Este Centro de Investigaciones se ha fortalecido con el trabajo cultural y artístico desarrollado en los últimos siete años. Ahí todos los documentos han quedado debidamente sistematizados. Reposan en los anaqueles, las fotografías, los vídeos, los audios, todo el trabajo realizado por maestros y estudiantes, que sin duda servirá a las generaciones posteriores que lo tomarán como punto de referencia para su desarrollo y su formación.

Desde el Instituto contribuimos así a enriquecer la memoria y el desarrollo cultural de nuestra ciudad.

El Posconflicto es una preocupación de los colombianos; quienes escriben en este número de Páginas de Cultura, son personas que poseen un alto nivel académico; Darío Henao, Fabio Martínez, Pedro Hernando González Sevillano, Victoria Valencia, Vanessa Jordán, Carlos Alberto Velasco, Paloma Palau, Perucho Mejía, entre otros. Ellos han destinado sus esfuerzos al trabajo investigativo y enmarcan su tarea en estas páginas, al paso que dio Colombia en torno a la necesidad de construir espacios de paz, reconciliación y convivencia pacífica. Vemos así cómo el arte contribuye desde sus espacios

investigativos, desde sus espacios de formación artística, a la apertura de ese sueño colombiano.

Esa es la contribución que quiere hacer el Instituto Popular de Cultura a nuestra ciudad, a nuestro país, como un llamado a la reflexión, un llamado a los colombianos, a los caleños, para transmitir la importancia de poder vivir en esa paz tan anhelada por tantísimos años, y a la que todos estamos llamados a contribuir.

Durante cinco años destinamos esfuerzos importantes para convertirnos en una Institución de Educación Superior para las artes populares y tradicionales. Hicimos todos los esfuerzos institucionales necesarios para presentar en diciembre de 2014 al Ministerio de Educación Nacional, a través del Sistema de Aseguramiento a la Calidad de la Educación Superior – SACES, los documentos requeridos para iniciar este proceso y recibir la visita institucional de cinco pares académicos en abril de 2016. De ellos obtuvimos un reconocimiento muy importante a nuestro Proyecto Educativo Institucional - PEI, calificado como coherente, consistente y exitoso, necesario para un país y una ciudad como la nuestra, con un modelo pedagógico único en Colombia. Infortunadamente, por no contar con una sede con las condiciones y la dotación necesarias para impartir educación superior y por no contar aún con el convenio entre el Instituto Popular de Cultura y la Alcaldía de Santiago de Cali que garantice recursos adicionales para los primeros cinco años, no se pudo hacer realidad esta propuesta para nuestros creadores, productores, investigadores y gestores culturales.

No obstante, gracias al apoyo del Doctor Adolfo León Atehortúa Cruz, ex rector de la Universidad Pedagógica Nacional - UPN, quien nos visitó en noviembre de 2017 para hacer una disertación sobre la importancia de la educación pública, se suscribió un convenio con la UPN que permitirá profesionalizar a los egresados del IPC. Este pacto quedó listo en junio del presente año y en mi criterio, es una de las alianzas más importantes que hemos podido realizar. Después de 70 años el Instituto Popular de Cultura no ha podido dar el salto para ofrecer educación formal a nuestros artistas. La Universidad Pedagógica Nacional, forma pedagogos, movilizadores de cultura y el IPC forma artistas. Tanto ellos como nosotros propendemos por el fortalecimiento de las artes populares y tradicionales; ahí radica la importancia de este convenio, ya que estamos convencidos que nuestros artistas potencializarán su quehacer en beneficio del desarrollo artístico y cultural de la región.

En muy poco tiempo el IPC estará adelantando este proceso de profesionalización, donde nuestros estudiantes se convertirán no solo en excelentes artistas, sino en grandes pedagogos y promotores de arte y cultura. Esta será una gran ganancia para nuestra región y para nuestro país.

Aunque el proyecto de transformación y fortalecimiento de nuestra institución está en el Plan de Desarrollo 2016 – 2019 “Cali Progresa Contigo”, no contó con los recursos necesarios. Ello suspende por un tiempo nuestro sueño, pero a través de la Universidad Pedagógica Nacional creo que muchos de nuestros egresados alcanzarán el nivel de profesionalización que merecen.

Queremos que esta revista se constituya justamente en un documento, en una producción que entregamos al país y al mundo internacional del arte y la cultura. Desde afuera se nos reconoce la importancia de este documento anual, por su contenido, por lo que significa como vocera del arte y la cultura. Esta es nuestra contribución, al entregar una herramienta de nuestra memoria, una reflexión y un llamado para nuestros compatriotas, para que se entienda cuánta importancia tiene el arte en esta etapa de posconflicto.

María del Pilar Meza Díaz

Directora Instituto Popular de Cultura

Tembandumba, diáspora libertaria olivellana

En la voz de Leonor González Mina y Esteban Cabezas Rher por los caminos de la identidad afrocolombiana.

Familia Cabezas Rher, -Esteban Cabezas- el primero de izquierda a derecha.



Por Carlos Alberto Velasco Díaz. PhD¹

Resumen

El presente artículo tiene por objeto describir las relaciones que se tejieron entre las propuestas antropológicas e intelectuales de Manuel Zapata Olivella transversalizado por el arte de Delia Zapata Olivella y las búsquedas del antropólogo afrocolombiano Esteban Cabezas Rher que nutren la musicalidad de Leonor González Mina “La negra grande de Colombia”, con la claridad de que el arte y el folclor representan una forma directa de conexión con el pueblo, y la música como instrumento resiliente se convierte en un pretexto para cantar las luchas sociales de las poblaciones afrocolombianas desde los inicios de la década del sesenta del siglo anterior. Presupuestos enmarcados dentro la naciente corriente afrocéntrica que se inicia en Colombia con Natanael Díaz.

El proyecto intelectual desalienante de los hermanos Zapata Olivella recorre toda la esfera nacional hasta llegar al sur del Valle del Cauca y encontrar en la población de Robles –municipio de Jamundí– en la década del 60 a la naciente artista Leonor González Mina quien inicialmente llega como bailarina al ballet folclórico de Delia; luego en Bo-

¹ Doctor en Humanidades, línea de Historias, Sociedades y Culturas Afrolatinoamericanas de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.

gotá integran al antropólogo afrocolombiano Esteban Cabezas Rher quien se vincula como “partner” de Delia.

Posteriormente con la integración de Esteban y Leonor, se inicia la transversalización disciplinar de la antropología, el teatro, la poesía, la historia, dialogando con el arte y en este periplo recorren gran parte del mundo, destacándose su estadía en la zona afroecuatorial de Esmeraldas donde articulan obras de Nelson Estupiñán Bass y Tomás García Pérez en un intento por mostrar que la problemática de las poblaciones afros fundamenta articulaciones trashumantes en el continente americano, igualmente en suelo colombiano con la obras de Candelario Obeso, Jorge Artel y Helcías Martán Góngora.

Palabras claves: Afrocolombianidad, luchas sociales, afrocentrismo, música afro, antropología, poesía afroamericana, etnia.

Abstract

The present article aims to describe the relationships that were woven between the anthropological and intellectual proposals of Manuel Zapata Olivella, mainstreamed by the art of Delia Zapata Olivella and the searches of the Afro-Colombian anthropologist Esteban Cabezas Rher that nourish the musicality of Leonor González Mina “La negra great of Colombia”, with the clarity that art and folklore represent a direct form of connection with the people and music as a resilient instrument becomes a pretext to sing the social struggles of Afro-Colombian populations since the beginning of the decade of the sixty of the previous century, budgets framed within the nascent Afrocentric current that begins in Colombia with Natanael Díaz.

The discouraging intellectual project of the Zapata Olivella brothers travels the entire national sphere to reach the south of the Cauca Valley and find in the town of Robles, municipality of Jamundí, in the 60s the emerging artist Leonor González Mina who initially arrives as dancer to the folkloric ballet of Delia, then in Bogotá they integrate the Afro-Colombian anthropologist Esteban Cabezas Rher who is linked as partners of Delia.

Later, with the integration of Esteban and Leonor, the disciplinary mainstreaming of anthropology, theater, poetry, history, dialogue with art begins and in this journey they travel a large part of the world, highlighting their stay in the Afroecuatorial zone of Esmeraldas where articulate works by Nelson Estupiñán Bass and Tomás García Pérez in an attempt to show that the problems of Afro populations simulate transhumant articulations in the American continent, also on Colombian soil with the works Candelario Obeso, Jorge Artel and Helcías Martán Góngora.

Keywords: Afrocolombianity, social struggles, Afrocentrism, afro music, anthropology, African-American poetry, ethnicity.

Tembandumba, es un sonido onomatopoyético que según Cabezas (2008) significa tambor. De otro lado, el proyecto intelectual y académico de los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella, surge de la necesidad de dos hijos de la diáspora interesados en la vida de los descendientes de africanos, no desde el dolor de la esclavitud, sino desde la lucha por la libertad, por sobrevivir en un medio adverso afirmando su condición de seres humanos y no la de ser simplemente negros. Esta concepción nos remite a formular preguntas distintas desde una óptica afrocentrada, ubicando al África y a sus descendientes en el lugar que les corresponde, no solo desde la folclorización como lo han querido hacer ver, sino desde las diferentes disciplinas del conocimiento.

Manuel y Delia recorrieron gran parte del país, sobre todo espacialidades donde hay mayor porcentaje de población afrocolombiana, y una de esas espacialidades se denomina Robles, donde nace a orillas del río Cauca el 16 de junio de 1934, Leonor González Mina-la negra grande de Colombia-.

Se refleja en este proyecto intelectual, un intento en recorrer los caminos antiguos de comunicación entre el sur del valle geográfico del río Cauca –escenario de haciendas esclavistas-, caminos que seguían la ruta del oro, igualmente un paralelismo inminente entre las costumbres, construcciones musicales y la cocina del litoral pacífico, con el pacífico potamoral² -subregión bañada por ríos que se mueven en la espesura de la selva-, ubicado en la zona cultural del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca.

En este periplo, encuentran a un hombre nacido en el litoral pacífico colombiano, a orillas del río tapaje el 16 de mayo de 1930, Esteban Cabezas Rher. Acerca de su nacimiento refería que en una de esas idas a temperar de doña Sofía Rher, le comenzaron los dolores del parto en la isla Gorgona, “por eso manifiesto que me comenzaron a parir en Gorgona, me cortaron el ombligo en El Charco y me crie en Guapi es decir, en efecto me defino como un híbrido de la Costa Pacífica” (Cabezas Rher, 2005). Esteban realizó sus estudios primarios en Guapi Cauca, terminando su bachillerato en el colegio San Francisco Javier de Pasto y luego se traslada a la Normal de Occidente donde nace su amor a los libros y a la pedagogía, e igualmente el conocimiento de la obra de Romain Rolland. Especialmente “Juan Cristóbal” definió su humanismo y de otro lado la amistad con el

² Potamología es el estudio científico de los ríos, etimológicamente viene del griego potamos que significa río en asociación con la selva.

poeta Pablo Neruda agudizó su sentido poético. Posteriormente se desplaza a la república de Chile a estudiar Teatro. Realizó unos semestres y se cambió a Antropología, culminando sus estudios universitarios en la ciudad de Edeban en la Unión Soviética.

Por la admiración a la obra poética de Pablo Neruda, escribe una cantata para el poema Amor a América

Amor a America

Polvo de antiguo universo
estrenando eternidad,
mi corazón rompe el barro,
que guardaba el mineral,
semilla de estrella triste,
rendida en su soledad.
Desde muy lejos caminos,
más allá de la distancia,
de adentro del tiempo vengo,
tan atrás que la memoria del sol,
a recordarlo no alcanza.

Rojo sendero que trepa,
por las montañas del alma,
y alcanza el azul del cielo,
cuando es noche en la mañana.

Su pensamiento intelectual lo dio a conocer a través de talleres que no sólo fueron escuchados en la universidad del Valle sino también en la Universidad Autónoma y en la Universidad Libre de Cali, sintetizados en la presencia mágica y poética del Muntu en América, poetas negros de América, el folclor del Pacífico, los grandes decimeros y la cultura oral, talleres sobre la historia del negro desde África y su incorporación a América, acerca de los grandes hombres que ha producido la raza, sobre Isla negra, refugio encantado del poeta Pablo Neruda y viaje por la poesía negra esmeraldeña de Nelson Estupiñán Bass. De otro lado, durante dos años dirigió la revista Alma Mater de la Universidad del Valle.

Esteban como practicante de la religiosidad yoruba, sabía que el tambor es clave en estos ceremoniales, y por ello planteaba que ese tambor tan propio y tan íntimo, que no llegó a América en las barcas, filibotes o galeones de dolor, sino con los esclavos plagiados de su África natal, que al establecerse en este otro trópico lejano, fue construyó a imagen y semejanza de los auténticos, gracias al Muntu que lo iluminó con la memoria de la nostalgia. En ese momento histórico es cuando escribe una de sus composiciones llamada sonrisa de azúcar blanca:

Sonrisa de azúcar blanca y piel de negro color
negro que vino de lejos, negro que vino de atrás

negro que le canta al canto, negro que le canta al mar,
África quedó distante, abandonada en su arena
desdibujada en el viento, separadas por el viento
y un océano de penas, y un océano de penas,
Y amaneció sobre el surco, trazado por el arado
en donde nace la caña con su dulzor amargado
con el sudor y la sangre de los antiguos esclavos.
Tiempo que se fue y no vuelve, dolor que se quedó
atrás

huracán hijo del viento que sembró la libertad
negro libre por su hazaña, negro de hoy y de mañana,
sonrisa de azúcar blanca, dulzura de verde caña.

No obstante, planteaba que el tambor no es sólo para los afros la manera mágica de comunicarse con sus orishas, sino también el instrumento que despierta en ellos los más hondos sentimientos aposentados en lo más profundo de su alma. Es el compañero inseparable que resuena en su nacimiento, en su iniciación, en sus nupcias, en sus penas y alegrías, en la campana que redobla en sus funerales para acompañarlo al tránsito hacia el olimpo de sus antepasados. En él se funden los dos más importantes reinos de la naturaleza, el animal y el vegetal, y al instalarse como supremo comunicador en las nuevas tierras, recupera su significado mítico y religioso [...] (Velasco Díaz, 2008. P30).

El Muntu africano iluminó la canción "A la mina no voy"

Bajando Esteban Cabezas por el río Iscuandé –Nariño–, rumbo a Guapi y mientras atravesaba un estero iluminado por una gigantesca luna, uno de los bogas cantaba una melancólica canción cuya estrofa principal decía: "En la mina brilla el oro, al fondo del socavón" y un estribillo rebelde "Aunque mi amo me mate, a la mina no voy", que lo hizo recordar a Zabulón Portocarreño que disfrazado de africano lo cantaba en los carnavales del 28 de diciembre, recorriendo las calles de Guapi. (Velasco Díaz, 2008)

La unidad temática de las dos estrofas le hizo pensar que deberían pertenecer a una vieja canción de esclavos cuya desvertebrada estructura debía estar diseminada en la memoria de los viejos decimeros, depositarios de la poesía oral de los pueblos del litoral pacífico. Esto despertó en él inquietudes antropológicas instándolo a recorrer aldeas, esteros, ríos, ensenadas y playas del litoral. A partir de esas dos primeras estrofas escuchadas bajo la luna, fue descubriendo trozos poéticos que se ajustaban a su temática, teniendo que completar versos inconclusos y reconstruir algunas en el relato del nacimiento de este himno rebelde que resultó ser la bandera musical de la rebelión de los esclavizados mineros de Sanabria que en 1777 bajaron con machetes y azadones



Esteban Cabezas Rher, foto tomada por Carlos Alberto Velasco Díaz, 2008.

hacia Iscuandé, capital de Intendencia, con el propósito de tomársela y establecer un poderoso centro cimarrón, pero fueron vencidos por los mosquetes españoles. Los comandantes de las 38 etnias africanas que conformaban el ejército invasor, al verse derrotados, prefirieron enterrarse en un socavón que entregarse a los peninsulares, hecho que confirma en los años cuarenta del siglo anterior Colón García, quien siguiendo una veta de oro en una vieja mina abandonada, encontró los restos de los 38 rebeldes, que habían preferido la muerte a la esclavitud. Sus investigaciones antropológicas lo llevaron a reconstruir este himno de insurrección y rebeldía.

Aunque mi amo me mate
a la mina no voy
yo no quiero morirme
en un socavón

Don Pedro es tu amo, él te compró
se compran las cosas, a los hombres no
y aunque mi amo me mate
a la mina no voy

Tu eres esclavo, no mi señor
y aunque me aten cadenas
esclavo no soy
y aunque mi amo me mate
a la mina no voy

En la mina brilla el oro
al fondo del socavón
el amo se lleva todo
al negro deja el dolor

El blanco vive en su casa
de madera y con balcón
el negro en rancho de paja con un solo paredón

Cuando vuelvo de la mina
cansado del barretón
encuentro a mi negra triste
abandonada de Dios
y a mis negritos con hambre
por qué esto pregunto yo...

Si tu no regresas
por muerto te doy
prefiero morirme
al agua y el sol

El encuentro con Leonor González Mina

Esteban y Leonor contrajeron matrimonio; en 1964 nace su primer hijo Candelario³ (1964-1997) y graba su primer disco LP titulado "Cantos de mi tierra y de mi raza", en el cual incluyen temas musicales del repertorio afrolatinoamericano, tales como "Negro" del folclor afroesmeraldeño de Nelson Estupiñán Bass, con arreglos musicales de Tomás García Pérez; "Angelitos negros" del venezolano Andrés Eloy Blanco; "Murió la reina" del puertorriqueño Rafael Hernández, pero también

³ El nombre se originó en la admiración de Esteban Cabezas a la obra poética e intelectual del afrocolombiano Candelario Obeso.

obras del repertorio colombiano, con autores como José Benito Barros, Rubén Castro Torrijos, Antero Agua-
limpia Mosquera. También, se incluyó la musicalización
de los poemas "Canción del boga ausente" de Can-
delario Obeso, y "Berejú" de Helcías Martán Góngora.
Existía en este proyecto intelectual algo que compartían
con Manuel y Delia, en lo referente a la universalidad del
pensamiento afro, que debía tejer relaciones con inte-
lectuales afrocentrados de otras espacialidades, porque
la problemática afro no puede tener sólo connotaciones
provinciales. De otra manera lo que ellos impulsaron fue
eso que Carvalho (1973) denominó como el folclor de
las luchas sociales. Desde esta perspectiva se afirma que
ningún campo de estudio o área de conocimiento lle-
ga a lo más íntimo de un pueblo, sus valores, creencias,
tradiciones y ethos, tan directamente como el folclore"
(De Carvalho-Neto, 1973), con la circunspección de no
caer en el problema de la folclorización de lo afro que
ha conllevado a la banalización de las obras de persona-
jes como Esteban Cabezas Rher, Teófilo Roberto Potes
y la misma Leonor González Mina, por citar algunos. Su
producción intelectual no es reconocida en la biografías
intelectuales de afrocolombianos.

En este contexto se enmarcan muchas de las com-
posiciones de Esteban Cabezas interpretadas por Leo-
nor González Mina, tales como:

Tres Coplas para un Tambor **La noche tiñó mi piel**

con gran estirpe africana
pero mi sangre es roja
que hace de todos hermana

Para reír tambó
para llorar tambó
para morir tambó
para vivir tambó

Un negro lloró una noche
todas las penas sufridas
formó tres ríos, dos mares
no pudo lavar su herida
Un negro pa' ser más negro
en la noche se adentró
y creó en la madrugada
con su sonrisa el sol.

La compuso para la cantata folclórica "El boga, boga
bogando" con arreglos del maestro Luis Carlos Figue-
roa. Extrajo los versos de la cantata y los volvió canción,
en los cuales dio a conocer cualidades intrínsecas de los
afrocolombianos.



Esteban Cabezas y familia – al centro – en compañía de sus hijos Candelario, Juan Camilo y la Negra Grande de Colombia, Leonor González Mina.

Latigo Sudor y Latigo

Látigo, sudor y látigo
látigo, sudor y látigo

Hay una cruz, hay un dolor
los dos clavados sobre el corazón
cañaveral, ventura al sol
tu azúcar tiene amargo sabor

Nunca castigues la sangre
con mano dura patrón
que no hay peor consejero
que nuestro propio dolor

Látigo, sudor y látigo
tinto en la sangre del amo.

La tomó del poema sudor y látigo del cubano Nicolás Guillén, motivado por la coincidencia de la actividad de la caña de azúcar tanto en Cuba como en el Valle del Cauca, manifestó que este poema merecía una cantata.

AFRICA

África de aquí de allá

Raza de que nos trajo el mar
Yoruba, Carabalí
Dahomeyana como yo
Congolesa como tu
Mandinga, raza de negros
Raza de negros bantú.

Esteban como iniciado en la religión yoruba reflejaba en sus escritos estas complejidades espirituales, tanto en sus canciones, ponencias y conferencias, de la misma manera, planteaba que aprender a vivir es todo un arte, para lo cual hay que emplear a fondo nuestra cultura, conocimiento, experiencia, inteligencia y educación.

Desde esta perspectiva planteaba que en el Panteón Yoruba, cada uno de los Orishas (dioses), está encargado de proteger un elemento de los que conforman nuestro planeta: Yemayá, cuida de todas las aguas; Ogún: protector de los metales, las montañas y la fragua; Elegguá, domina los vientos, dueño de los caminos y las encrucijadas; Ochosí, cuidador de los bosques y a pesar de ser un hábil flechero, protege a los animales salvajes; Obatalá, Orisha mayor, creador de la tierra y escultor del ser humano; Orisha – Oko: Orisha mayor: Deidad de la tierra, la agricultura y las cosechas. Patrono

de los labradores; Orula, gran benefactor de los hombres y su principal consejero porque le revela el futuro; Oya Yansa, amante de Changó, dueña de las centellas, los temporales, los vientos y también de la atmósfera; Changó, Orisha mayor, dueño del fuego y la lujuria; Olo-dummare y Olofi, padres del cielo y de la tierra, de la bondad y la justicia.

Este componente espiritual es fundamental para el estudio de los afros, el reconocimiento del panteón yoruba como protector y estimulador de la creatividad afro. En este aspecto coinciden Manuel Zapata Olive-lla con Esteban Cabezas, no solo desde su formación antropológica sino desde su formación espiritual; de lo contrario no se hubiera escrito “Changó el gran putas” y Cabezas sus innumerables canciones encaminadas al orgullo racial.

Un proyecto intelectual afrolatinoamericano

El proyecto Cabezas-González, recorrió varios países latinoamericanos; en ese periplo encuentran en Esmeraldas, Ecuador, al escritor Nelson Estupiñán Bass (1912-2002) y al músico y compositor Tomás García Pérez (1930-2006). Esmeraldas, capital de la provincia del mismo nombre, como lo planteaba Cabezas, tiene el prestigio y el orgullo de la etnia afro. En su territorio se levantaron los primeros palenques de cimarrones, debido que en el año de 1665 naufragó en la desembocadura del río Esmeraldas un barco esclavista, cuyos cautivos lograron salvarse e internarse en la selva, instalándose en Quinde y Santo Domingo de los Colorados, donde se hicieron fuertes y resistieron hasta la Independencia, contribuyendo muchos de ellos en las batallas (Velasco Díaz, 2008)

La Casa de la Cultura Esmeraldeña ha hecho grandes aportes creativos en los diversos campos de las disciplinas espirituales como la gran poesía de Nelson Estupiñán Bass o Antonio Preciado, y uno de los grandes novelistas de América: Adalberto Ortiz, con los primeros aportes al realismo mágico con su novela “Juyungo”, donde hace parir a la Tunda, fruto de los amores de Satanás con una mujer.

Uno de los barrios más característicos de Esmeraldas es “Barrio Caliente”, que inspiró a Nelson Estupiñán Bass para que registrara uno de los sucesos conmovedores en la historia esmeraldeña, en su poema “Canción del niño negro y del incendio” en 1949:

Canción del niño negro y del incendio

Negro, negro, renegrado,
Negro hermano del carbón,
Negro de negros nacido,
Negro ayer, mañana y hoy.
Algunos creen insultarme
Gritándome mi color,
Más yo mismo lo pregono
Con orgullo frente al sol:
Negro he sido, negro soy,
Negro vengo, negro voy,
Negro bien negro nací,
Negro, negro he de vivir
Y como negro morir.

Ayer estaba jugando
En el portal de una casa
Con Pepe, que es más pequeño
Y que es hijo de dos blancos.
Pepe, como buen amigo,
Su tambor había traído.
Cuando su madre nos vio
Vino veloz a la carrera
Y del brazo lo llevó.
-No debes jugar con negros,-
Le dijo, y limpió el tambor
Y la cara de mi amigo.

Juro que si algún pedazo
De mi color en la cara
De Pepe hubiera quedado,
Con la mano se lo arranco,
Porque mi color lo quiero
Y lo quiero para mí.

¡Barrio Caliente está en llamas! ¡Se quema Barrio Caliente!

El barrio negro se quema
Con un trozo de algodón

Los bomberos ya se acercan,
¡Pero el barrio está sin agua!
Barrio Caliente es hoguera
Y el fuego es una pantera
Que nos está persiguiendo
En una selva de llamas.
Crepitan guadua y pambil,
Cade, piquigua y rampita.
¡Ay, mi rancho que se quema
Y mi madre que naufraga

En marejadas de llamas!

¡Ay, mi hermanita, mi hermana,
Que nos llama, que nos llama,
Con una voz que se apaga
Por la escalera encendida
Que cayó sobre el cuerpo,
Que la tiene aprisionada
Y no la deja salir!
¡Que la salven a mi hermana,
Que yo pago lo que pidan,
Que si no tengo dinero
Puedo pagar con mi vida!

Mi madre tiene las ropas
Todas, todas, encendidas.
¡Mi madre que ya se quemó!
Más por el bosque de llamas
Como un fantasma abre campo.
¡Que una madre, por sus hijos,
Hasta el fuego lo domina!
Ya la rescató a mi hermana
Del infierno del incendio.
Yo recuperé mi voz,
¡Más que me llenan los ojos
De lágrimas de contento!
-¡Mama -digo, y somos tres
Que rodamos por la calle.

Ahora las llaman saltan
Del trampolín de mi rancho
A la casa del vecino.

Cuando la madre de Pepe
Ve que llevan por la calle
A mi madre y a mi hermana
En camillas militares,
Dice en tono suplicante
Alzando al cielo los brazos:
-¿Por qué se nos quemó, dios mío,
Todo ese Barrio caliente?

En los tiempos que vendrán,
Cuando caigan las barreras
Del odio de los adultos,
Las barreras de colores
De los niños que hundirán
Será cuando sea hombre,
Será cuando tenga hijos,
Será cuando el mundo nuevo
Nazca de todos los puños.
Niños blancos, niños negros,
Niños negros, niños blancos
Mano a mano se unirán,
Corazón con corazón,
Unirán casa con casa
Para la unión de la raza.
Otros serán ya los niños
¡Pero yo estaré presente!



Carlos Alberto Velasco Díaz y Leonor
González Mina, Cali 2007

Seré espiga de maizales,
O gota de agua cayendo
En las pupilas humildes
De marinos y soldados,
Machete de macheteros,
Rayo de sol en los juegos
De los niños del suburbio,
O quizás modesto abono
De la tierra repartida,
¡Pero yo estaré presente!

Negro, negro, renegrado,
Negro hermano del carbón,
Negro de negros nacido,
Negro ayer, mañana y hoy.
Algunos creen insultarme
Gritándome mi color,
Más yo mismo lo pregonó
Con orgullo frente al sol:
Negro he sido, negro soy,
Negro vengo, negro voy,
Negro bien negro nací,
Negro, negro he de vivir
Y como negro morir. (Estupiñán Bass, 1991. P 35)

Este poema sirvió de inspiración al folclorista ecuatoriano Tomás García Pérez lo musicalizara con el nombre de "Negro" y lo incluyeran en el repertorio del primer disco de Leonor González Mina en 1964.

Posteriormente el cantante colombiano, Víctor Lerma Vallejo nacido en Buenaventura, en 1974 hace una fusión de dos temas musicales del primer trabajo discográfico de Leonor y compila la balada que llamó La Mina, agregándole el epígrafe "día y noche yo trabajo metido en el socavón, pero toda la fortuna, se la lleva mi patrón", y frases de la canción afroecuatoriana negro

"negro he sido, negro soy, negro vengo y negro voy, negro ayer, mañana y hoy", grabando en la vecina república del Ecuador.

Productos del proyecto intelectual

Creación del primer programa folklórico de la televisión colombiana: verbo y ritmo de América.

Iniciando la televisión en Colombia, Esteban Cabezas le propuso a Fernando Gómez - presidente de la televisora-, que a raíz de la transmisión de un programa de música andina --bambucos y pasillos-, no se expresaba todo el folclor del país, que era necesario que se visibilizara a las poblaciones afrocolombianas, un programa que mostrara el folclor de las costas, al cual llamó Verbo y ritmo de América, que quiere decir que lo afro está presente en todo el continente.

Este programa lo instó a componer el tema Cumbia y candombe con el objeto de explicar sus orígenes. Tenía todos los sábados como solista a Sonia Bazanta, a la cual bautizó como Totó la Monposina. Por esa época trajo a Fanny Mickey, también presentó a Daniel Santos, Leo Marini, Los Tolimenses, y al gran bolerista colombiano Alberto Granados. En este programa se dio a conocer a todo el país el patacoré, el currulao, el bunde y la juga, e igualmente armó un conjunto con Danielito, la familia Bazanta, los Gaiteros de San Jacinto. Fue un programa en el que recitó poemas de Helcías Martán Góngora (Declaración de amor). Este espacio televisivo duró hasta el año de 1960.

Cumbia y Candombe

La cumbia brilló en Santelmo
en una noche de amor
cuando reinaba en el barrio
África con su tambor

Cumbia y candombe
cumbia y tambor
cumbia de negros
son de pudor

La bailaron tatas negros
alrededor de su hoguera
dibujando sobre el barro
el rumor de las estrellas

Noche de luna en el Plata
noche de cumbia en la arena
la cumbia brilló en Santelmo
pero nació en Cartagena.

La compuso cuando estuvo radicado en Buenos Aires, Argentina, en el barrio Santelmo, habitado por algunos descendientes de africanos, donde nació el candombe. De esta población era el gran músico de tango afroargentino Joaquín Mora, compositor del tango "Margarita Gauthier".

Primer ballet folclórico de Colombia dirigido por Delia Zapata Olivella

Con Delia se conoció Esteban Cabezas a través de su hermano Manuel Zapata Olivella; con él se veían en la juventud comunista, era su médico. Zapata observaba que Esteban promovía el Pacífico y lo integró al ballet de Delia, el cual entonces sólo se dedicaba al folclor del Atlántico.

Delia Zapata Olivella fue la pionera en cuanto a la creación de grupos de danzas autóctonas en Colombia. En 1963 vino a Cali a trabajar con el Instituto Popular de Cultura (IPC); en ese momento se dedicó a investigar las culturas del Pacífico y del norte del Cauca en compañía del maestro nortecaucano Héctor Elías Sandoval, con quien recorrió todas las adoraciones y los bundes del norte del Cauca. A comienzos del año 2001 viajó al África y a los pocos días contrajo paludismo. Regresó directamente a una clínica en Bogotá y falleció el 24 de mayo de 2001. El ballet fue el escenario de encuentro entre Manuel, Delia, Esteban Cabezas y Leonor González Mina -La negra grande de Colombia-, que posibilitó

la producción artística-intelectual para el fortalecimiento de la pedagogía del orgullo racial afrocolombiano.

Conclusión

El proyecto intelectual de los hermanos Zapata Olivella, se diaspórizó por todo el país. Hizo énfasis en las poblaciones con mayor porcentaje de habitantes afros, y logró influenciar ideológicamente a través de muchas estrategias, una de ellas la folclórica, en la cual la música y la danza actuaron como figuras resilientes frente a las diversas problemáticas que históricamente han enfrentado.

Se debe reconocer en Manuel Zapata Olivella y en Esteban Cabezas -dos antropólogos-, el impulso de la primera artista integral que tuvo la república de Colombia, -Leonor González Mina, la negra grande de Colombia-, quien desde sus inicios combinó el teatro, el canto y el baile en el escenario para interpretar en su melodiosa e inigualable voz las luchas socio-raciales de los pobladores afrolatinoamericanos.

El encontrarse estos proyectos intelectuales de Manuel, Delia y Cabezas, permitieron reforzar las bases para establecer una corriente afrocéntrica que reconoce la creatividad de los pueblos afros, en defensa del reconocimiento de las tres etnias que conforman nuestra identidad colombiana, sin detrimento de la pedagogía del orgullo racial que impulsó Natanael Díaz desde los años 40, hecho que lo hace merecedor según Manuel Zapata Olivella al título de precursor de la negritud en Colombia.

Bibliografía

- Cabezas Rher, E. (15 de Enero de 2005). El aporte de Cabezas y Leonor a la afrocolombianidad. (C. A. Velasco Díaz, Entrevistador)
- De Carvalho-Neto, P. (1973). *El folklore de las luchas sociales*. México: Colección mínima.
- Estupiñán Bass, N. (1991). *Esta goleta llamada poesía*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Velasco Díaz, C. A. (2008). *Música y etnoeducación afrocolombiana, una visión desde Leonor González Mina y Esteban Cabezas Rher*. Cali: Artes Gráficas del Valle.

Cuando la danza es vida

El Instituto Popular de Cultura llevó una propuesta con mucho contenido, a través de la danza, a las universidades de Cali, a espacios abiertos como el Bulevar del Río. Una propuesta que hoy se destaca en América Latina.



Por María del Pilar Meza Díaz

El año de 2018 enmarcó también el XVI Festival IPC Danza con Colombia. Un Encuentro Internacional con la Cultura, evento que revistió en este tiempo importancia internacional por la presencia en Santiago Cali de grupos procedentes de Bolivia, El Salvador, Chile, Panamá y Ecuador.

Para esta versión del XVI Festival IPC Danza con Colombia, hicimos una propuesta donde el festival fue espacio de su propia transformación, tema de la charla de la Maestra María Teresa Gómez, quien nos visitó desde Querétaro, México. Ella es directora de la Fundación México Orgullo y Tradición.

Quisimos este año transformarnos, transformar nuestro evento, para aportarle a la ciudad no sólo el espectáculo



■ Grupo Cultural Akahanga de Chile



■ Compañía de Danza y Proyecciones Folclóricas Andrés Valiente de Panamá.



■ Compañía de Danza "Los Pisabarros", de Tocancipá, Cundinamarca.



■ El vestuario del Ballet Folclórico Ñucanchi Allpa de Ecuador, causó gran sensación en la ciudad. En la foto aparecen junto a la directora del IPC, María del Pilar Meza Díaz.

de la danza, sino crear tendencia en torno al desarrollo dancístico y musical, enriquecido con los diferentes grupos que nos visitaron, que trajeron una muestra de lo mejor de sus tradiciones, una nueva propuesta cultural y artística que nos permitió hacer dos homenajes: uno para el grupo de danzas folclóricas "Carmen López" de la Universidad del Valle, en sus 50 años, y honrar también los carnavales del mundo, con la visita del grupo de la Diablada Ferroviaria de Oruro, reconocido como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la Unesco.

Tuvimos el orgullo de tener ese grupo en Santiago de Cali y ello nos permitió la transformación a través de las muestras dancísticas y la exhibición pública en el Bulevar del Río, espacio abierto donde la ciudadanía disfrutó de un desfile donde los Ferroviarios y el Ballet Folclórico Ñucanchi Allpa de Quito, acompañados por la comparsa del Instituto Popular de Cultura, dejaron huella memorable.

Ahí no solo se dispuso la tarima, sino que los bailarines partieron desde la calle octava hasta la Ermita, donde por primera vez se vio un desfile de estas dimensiones. La ciudad recibió esta fiesta como un regalo, y permitió al evento un enriquecimiento, un crecimiento notorio.

Estuvo también ahí Akahanga de Chile, El Colegio Arce Jeriel de El Salvador, Colombia Folclórica, grupo representativo del IPC, la Compañía Integral de Danzas de la Universidad Tecnológica Boliviana, la Compañía de Danzas y Proyecciones Folclóricas, Andrés Valiente de Panamá, Los Pisabarros de Tocancipá, Cundinamarca.

Una gran multitud acompañó estas expresiones del

mundo no sólo en el desfile sino en la tarima central. Esto hace que el festival tome una fuerza muy grande, además con un contenido muy significativo, concepto que expresaron los miembros del Consejo Internacional de Organizadores de Festivales de Folclor y de Artes Tradicionales, CIOFF, entidad que coordina uno de los circuitos más grandes de festivales folclóricos del mundo, presentes en Cali.

Desde hace tres años el Instituto Popular de Cultura, hace parte de CIOFF. Los directivos de esta organización querían estar en Santiago de Cali para mirar qué innovaciones podían captar aquí, para concluir que el evento es de los pocos en América con un concepto claro, orientado al fortalecimiento de las artes populares y tradicionales.

Tuvimos talleres gratuitos en la Biblioteca Departamental "Jorge Garcés Borrero", donde pudimos compartir con los grupos que nos visitaron, los estudiantes de la Escuela de Danzas del Instituto y personas en general que quisieron unirse a estos talleres. Algo muy importante es que el IPC creó el Circuito Universitario Palenque Pedagógico y pudimos tener desfile con los grupos por los campus de la Universidad del Valle y la Universidad Santiago de Cali. Aquí el desfile culminó en la Plazoleta de los Sabios, donde se llevó a cabo la función central. La presencia del folclor del mundo llegó también hasta la Escuela Nacional del Deporte, con una presentación magistral en el coliseo de esta institución. A través de su festival, el IPC tuvo presencia en diferentes espacios de la ciudad, a diferencia de otros años donde sólo lo realizábamos en la Biblioteca Departamental. En este año trascendimos a otros espacios importantes de ciudad, como el Bulevar del Río y estos



Francisco Emerson Castañeda, director Grupo de Danzas Folclóricas "Carmen López" Universidad del Valle.

Judith Alejandra Vidaurre, directora Compañía Integral de Danzas Universidad Tecnológica Boliviana, La Paz, Bolivia.

Javier Pineda, director Ballet Folclórico Ñucanchi Allpa, Quito, Ecuador.



■ Por primera vez Cali vivió un gran desfile folclórico a cielo abierto en el Bulevar del Río. La presencia de grupos internacionales de danza, copó la atención de un público nacional y extranjero.





■ El ritual dancístico del grupo Akahanga de Chile.



■ María Teresa Gómez Saldaña, directora de la Fundación Cultural México y Tradición de Querétaro, junto al niño Julio Alejandro Ramírez Correa.



■ Grupo de Danzas "Carmen López" de la Universidad del Valle en sus 50 años.



■ Ana Paula Amú Chacón, estudiante de la Escuela Infantil y Juvenil de Artes Integradas.

centros de educación superior donde llegamos de manera efectiva a la comunidad académica. Realizamos la noche de gala en la plazoleta de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Esto quiere decir que con los escasos recursos del evento pudimos hacer una labor bastante notoria. Contamos sí con el apoyo del Ministerio de Cultura a través del Plan de Concertación Cultural, el apoyo del Canal Regional Telepacífico, del periódico El País, la Escuela Nacional del Deporte y de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Estos apoyos institucionales son invaluable. Nuestra propuesta además de ser diversa, es una propuesta con contenido; cumplimos con la misión de formar públicos, y como miembros

de CIOFF promovimos las artes populares y tradicionales, no solo de nuestro país, sino de las naciones que nos visitaron, grupos extraordinarios que además vienen con su propio esfuerzo.

El vestuario de la Diablada Ferroviaria de Oruro causó una gratísima impresión en la ciudad, tanto como el exhibido por el grupo Ñucanchi Allpa de Quito y el que trajo la Universidad Tecnológica de Boliviana. La propuesta que trajo el grupo del Colegio Arce Jeriel de El Salvador, es algo de admirar, como la del grupo Andrés Valiente de Panamá y por supuesto la de Colombia Folclórica, con la puesta en escena que llevó al pasado Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, "Dos



Emerson Fandiño del grupo Los Pisabarros de Tocancipá, Cundinamarca.



Mitzzi Muñoz, del grupo Akahanga recibe el reconocimiento por su participación en el XVI Festival Danza con Colombia.



El Coordinador de la Escuela de Danzas del IPC Julio Bermúdez, en compañía de la directora María del Pilar Meza Díaz hacen entrega del reconocimiento a Eduardo Hansell director de la Compañía de Danzas y Proyecciones Folclóricas Andrés Valiente.



Sara Morales, directora de la Diablada Ferroviaria de Oruro, Bolivia.



La directora del Instituto Popular de Cultura, María del Pilar Meza Díaz junto a María Teresa Gómez Saldaña.

marimbas, una historia”, con Mano e’ Currulao. Admirable la jornada de intercambio que pudimos hacer con todos los grupos el 29 de septiembre, en torno a nuestras músicas. Fue un acto de fraternidad, de unión por el arte y la cultura popular, realizado en el Coliseo de la Escuela Nacional del Deporte.

El festival, con la propuesta que tiene, se constituye en uno de los más importantes de Colombia. En palabras de Henry Calderón, directivo de CIOFF, por su propuesta coherente, pedagógica, abierta a otros espacios académicos y de ciudad.

Con respecto al reciente homenaje del IPC a los Carnavales del Mundo, creemos que si Santiago de Cali rescata una feria donde el carnaval sea el eje central, sería un gran acierto, porque sin duda alguna esta ciudad ha crecido en torno a la fiesta popular, teniendo una tradición muy importante en artesanía teatral y animación de objetos; todo el sector oriente como de la zona de ladera exhiben a sus mejores artistas durante el desfile

de Cali Viejo el 28 de diciembre. Tenemos mucho para enriquecer la propuesta carnestoléndica. Si hacemos de la feria de Santiago de Cali un carnaval, el Instituto Popular de Cultura tendría un papel protagónico muy importante.

El pasado mes de octubre durante la Asamblea General de CIOFF - Colombia realizada en Cartagena, el Instituto Popular de Cultura fue escogido como ente asesor de este organismo en Colombia. El grupo representativo Colombia Folclórica quedó entre los cinco finalistas en la convocatoria para la Folcloriada del 2020 en Rusia. En abril de 2019 se hará la selección en Villavicencio. Aspiramos a ser los ganadores; por ahora, estar entre los cinco finalistas, lo recibimos como un gran reconocimiento a nuestra institución. Para el 2019 tendremos un encuentro Internacional de Formadores en Danza, en el marco del VII Encuentro IPC y las Culturas Populares.



La Compañía Integral de Danzas Universidad Tecnológica Boliviana durante su presentación en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.



La danza latinoamericana se dio cita en Cali y realizó una gran fiesta de fraternidad en las instalaciones de la Escuela Nacional del Deporte. En la foto, el grupo de la Escuela Arce Jeriel de El Salvador.

Licencias, asientos de negros y contrabando en la trata esclavista trasatlántica

Un hecho histórico oprobioso para la historia de Colombia

La afrocolombianidad muestra su rostro en la historia de Colombia y se hace presente en tiempos de posconflicto.



Autor: Pedro Hernando González Sevillano. Phd¹.

¹ Docente-Investigador de la Universidad Santiago de Cali, Colombia. Doctor en Investigación Educativa de la Universidad de Sevilla, España; Maestría en Historia Latinoamericana de la Universidad Internacional de Andalucía, España y Magister en Administración Educativa de la Universidad del Valle, Colombia.

Resumen

La llegada de los africanos en condición de sometimiento a la esclavización impuesta por Europa presenta serios contrastes y diferencias marcadas en su génesis, su desarrollo y su comprensión especialmente en lo que se refiere al proceso normativo que sustenta la traída a partir de dos figuras jurídicas: las “licencias” y los “asientos de negros”, mecanismos utilizados por la corona española como sustento legal para justificar el oprobio de la dominación:

Desde la perspectiva religiosa también es posible comprobar el deseo por justificar la iniquidad del proceso esclavista. Ante la injusticia y los vejámenes a que eran sometidos los capturados el padre Alonso de Sandoval consulta a su superior, Luis Brandan, sobre la legalidad del sometimiento a esclavitud de personas libres. La respuesta argumenta la “buena fe” de los mercaderes en los siguientes términos: ... y digo más, que cuando alguien podía excusar de tener mercaderes que llevan estos negros, los llevan de buena fe, muy bien pueden comprar a tales mercaderes sin escrúpulo ninguno, po-

seedor de la “cosa” con buena fe, la puede vender y se le puede comprar.

En este artículo se presentan resultados de una investigación que pretende establecer una relación bilateral de aportes culturales entre América y África a partir del Encuentro de 3 mundos conocido como Descubrimiento y conquista de América. Proyecto generado desde el Centro de Estudios e Investigaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Santiago de Cali, por el Grupo GICPODERI desde la Línea de Investigación “Población y Legislación Afrocolombianas”.

Abstract

The arrival of Africans in a condition of submission to the enslavement imposed by Europe presents serious contrasts and marked differences in its genesis, its development and its understanding, especially in regard to the normative process that underpins the one brought from two legal figures: the “licenses” and the “black seats”, mechanisms used by the Spanish crown as legal



La esclavitud quedó en el pasado. La lucha hoy es por la educación y la inclusión en todos los espacios de la sociedad colombiana.

support to justify the opprobrium of domination:

From the religious perspective it is also possible to verify the desire to justify the iniquity of the slave process. Faced with the injustice and humiliation to which the captured were subjected, Father Alonso de Sandoval consulted his superior, Luis Brandon, on the legality of the submission to slavery of free people. The answer argued the "good faith" of the merchants in the following terms: ... and said more, that when someone could excuse to have merchants who carry these blacks, they wear them in good faith, they can very well buy such unscrupulous merchants none, possessor of the "thing" with good faith, can sell it and can be bought.

In this article we present the results of an investigation that aims to establish a bilateral relationship of cultural contributions between America and Africa from the Meeting of 3 worlds known as Discovery and Conquest of America. Project generated from the Research and Studies Center of the Faculty of Law of the Santiago de Cali University, by the GICPODERI Group from the Research Line "Population and Afro-Colombian Legislation".

PALABRAS CLAVE: Licencias, Asiento de Negros, Contrabando, trata esclavista y comercio transatlántico.

Las Licencias en la Trata Esclavista

En Colombia, la llegada de africanos en condición de esclavizados estuvo ligada a la explotación minera durante los llamados Ciclos del Oro, especialmente en la región suroccidental donde fue muy notoria y temprana la escasez de mano de obra indígena relacionada con el exterminio del grupo nativo por razón de la política esclavista implantada por el invasor europeo y su afán desenfrenado de enriquecimiento rápido y a cualquier precio.

Un efecto producido por el auge del Segundo Ciclo del Oro fue la flexibilización de la política oficial respecto a las "licencias" para la trata de esclavizados en las Indias. En su importante estudio, Colmenares, nos ilustra al respecto: La década siguiente conoció el auge extraordinario de las minas de Cáceres, Zaragoza y Remedios, cuyo descubrimiento atrajo a un flujo extraordinario de esclavos desde las costas de Cartagena. Esta introducción masiva de esclavos coincidió también con cambios en la política de las licencias otorgadas hasta ahora por la Corona para la trata de esclavos en las Indias.

Hasta entonces, la Corona se había reducido a vender licencias individuales para introducir esclavos negros. El abastecimiento de mano de obra esclava no estaba asegurado con regularidad y la presencia de negros africanos en las Indias obedecía a un privilegio azaroso alcanzado por individuos o por los cabildos mediante el pago de un derecho. Gozaron en especial de este privilegio los funcionarios civiles y eclesiásticos, a

quienes se permitía pasar a las Indias uno a dos esclavos para su servicio, aquellos con quienes se había concertado capitulaciones de conquista, las ciudades, las comunidades religiosas y algunos comerciantes (genoveses, portugueses y sevillanos) que podían, en un momento dado, sacar de apuros financieros a la Corona².

El estudio y seguimiento al número de licencias otorgadas por la corona para introducir africanos esclavizados al territorio colombiano es una fuente importante para su cuantificación, pero no del todo confiable por su carácter de "negociables". Un caso representativo es el de Pedro Fernández de Lugo en 1535 a quien se le otorgó una licencia para introducir 100 "piezas" pero el beneficiario en Santo Domingo la cambió por caballos. También fueron beneficiarios de estas licencias Pascual de Andagoya, quien recibió 50 licencias en 1539; Andrés de Valdivia, en la capitulación para la conquista de Antioquia en 1569, fue autorizado para introducir 40. El capitán Cepeda de Ayda obtuvo licencia para introducir 500 esclavizados en su intento por conquistar las minas de esmeraldas de Muzo.

Las licencias eran, a veces, otorgadas a ciudades en particular para que ellas hicieran el repartimiento entre los interesados. Colmenares, hace la siguiente referencia: Ciudades como Cartagena y Santa María de los Remedios (en el Cabo de la Vela) recibieron licencias colectivas —en 1546 y 1565— que debían repartirse entre los vecinos. En Remedios, los esclavos se destinaban a la pesquería de perlas y el reparto de cien licencias correspondía a 33 vecinos. Sin embargo, apenas se sacaron del África 35 esclavos. En Cartagena, los 500 esclavos de las licencias deberían dedicarse por mitades a la agricultura y a la minería. De esto parece que sólo se sacaron del África 226 entre 1569 y 1572. Otras ciudades (Pamplona, Cartago) insistían en obtener dinero prestado de las Cajas reales para comprar negros. Los vecinos de Cartago consiguieron así cuatro mil pesos en 1559, con un plazo de seis años. En el periodo comprendido entre 1530 y 1542 han podido contabilizarse 473 licencias, cuatrocientas de las cuales cupieron a sólo 4 personajes: al adelantado Pedro Fernández de Lugo y a su hijo Alonso Luis, al conquistador Pedro de Heredia y al gobernador de Santa Marta. Las restantes, de uno a diez esclavos, se distribuían entre obispos, clérigos, a oficiales reales y regidores de Cartagena y Santa Marta. De esta clase fue también la licencia otorgada al tesorero de Popayán, Juan de Magaña, en 1576. Sin embargo, 48 piezas de las 54 que se les autorizaron fueron despachadas a la Nueva España³.

Las permanentes y urgentes necesidades de la corona por capital influyeron en forma directa en el número y cantidad de licencias otorgadas. Dice Colmenares: Entre 1530 y 1570, se expidieron sin duda, una gran cantidad de licencias cuyo rastro sería imposible de se-

² COLMENARES, Germán. Historia económica y social de Colombia 1537-1719. Universidad del Valle, Cali, 1997.

³ COLMENARES, Germán. Op. cit

guir. A partir de 1550, por ejemplo, las necesidades apremiantes de la Corona obligaron a otorgar 23 mil licencias para toda América, que se vendieron a ocho ducados cada una. En la década de 1560, el número e importancia vinieron a menos. En las dos décadas siguientes se otorgaron de nuevo licencias cuantiosas que se encuentran citadas en documentos procedentes de Zaragoza. Así, un Juan Francisco de Espinosa recibió autorización el 13 de enero de 1572 para pasar 2.400 esclavos. En 1583, los asentistas que controlaban el mercado africano de Cabo Verde, Guinea y Santo Tomé (Álvaro Méndez Castro y Juan Bautistas Realesca) obtuvieron 4.800 licencias. Estas grandes licencias preceden en pocos años la implantación del sistema de los "asientos"⁴.

Efectivamente, lo que hemos denominado "problema de la cuantificación" es realmente un problema bastante complejo. Los indicadores relacionados con su medición y comprensión no permiten lograr cifras contundentes dada la heterogeneidad de los elementos que lo caracterizan: los espacios geográficos y las condiciones de acceso, la cantidad y calidad de las minas, la presencia o ausencia de población indígena, las condiciones de abastecimiento, la tasa de mortalidad, etc., y tantos otros factores que inciden a la hora de elaborar un censo poblacional. A éstos hay que agregarles el contrabando en la introducción de mano de obra africana que, desde luego, nunca fue cuantificada oficialmente. Se deduce que donde hubo sublevaciones, el número de población esclavizada era abundante, pero ese criterio se desvirtúa por razones prácticas. Díez de Armendáriz en 1575, referencia una sublevación de negros en la costa, pero en realidad se trataba de cuatro negros al mando de un grupo de cuarenta indios. De otra parte, la cuantificación del número de licencias, tampoco es un camino seguro ya que muchas de ellas se otorgaron libre de derechos y, por su carácter negociable, no es extraño que se solicitaron en demasía. Hubo casos donde no se reclamaban las licencias concedidas o, por el contrario, los esclavos autorizados para la Nueva Granada iban a parar a México o al Perú.

Lo que sí parece evidente es que la mano de obra esclavizada alcanzaba precios muy altos y, a pesar de ellos, la demanda era creciente, especialmente las solicitudes que hacían las ciudades. Recuérdese el préstamo de cuatro mil pesos solicitado por Cartago para comprar 20 esclavos y en realidad había solicitado para comprar 1.500. Cáceres, en 1581, a través del cabildo, solicitaba 500 esclavos para repartirlos entre los mineros a crédito. En la gobernación de Popayán, de acuerdo con el Discurso de Auncibay, los habitantes de Cali, Popayán, Almaguer y Pasto, estaban dispuestos a pagar cuatrocientos pesos oro de veinte quilates por cada esclavo. Como puede verse, se trataba de una cifra extraordinaria para la época. Seis años después el procurador de Popayán solici-

En la lucha por los Derechos Civiles se acuñó en los Estados Unidos el lema "lo negro es bello", una defensa estética que cubrió todo el continente.



taba ochocientos más, petición ratificada en 1603 por el gobernador Vasco de Mendoza y Silva y, todavía en 1615, el tesorero Jerónimo de Ubillos y el cabildo de la ciudad reiteraban el pedido. En las cartas enviadas por Vasco de Mendoza decía lo siguiente: ... la necesidad y pobreza de aquesta gobernación y vecinos della, nacida de haber venido los naturales en disminución, es tan grande que temo se ha de venir a acabar dentro de breve tiempo, o por lo menos los lugares de tierra caliente como son Popayán (sic), Cali, Buga, Toro, Cartago, Anserma y Arma, si V. Md., doliéndose de los vecinos della, no los remedia con mandar hacerles merced de dos o tres mil negros al costo y costa que tuvieren puestos en Honda, fiados y a largo plazo.

Lo cierto es que no se puede hablar de un número abundante de población esclavizada. Según los datos

4 COLMENARES, Germán. Op. cit



censales de Popayán durante el siglo XVII la distribución era la siguiente: en 1628 había, al parecer, 250 y en 1659, 313 en las minas. Es posible que el número fuera un poco mayor porque los propietarios se quejaban de que frecuentemente se veían obligados a sacar los esclavos de las minas para dedicarlos a las faenas agrícolas.

Los “Asientos” de Negros

El creciente aumento en la producción de oro y la debilidad de las licencias de importación de esclavizados obligó a la corona a encontrar otro mecanismo para regular la gran demanda de mano de obra. Así surgió

la figura denominada “*asiento de negros*” concebida como un monopolio económico sobre diferentes artículos. Se aplicaba a muy diversos aspectos necesarios para la subsistencia del sistema minero. Podía concederse sobre el abastecimiento de una población, sobre bebidas, artículos de dotación como ropa, herramientas, comida, etc. El más importante fue el asiento de negros, o sea, el monopolio concedido a una empresa o persona para la introducción de esclavos africanos en la América española. La primera concesión de un asiento fue en 1616 a favor de una compañía genovesa, pero quienes verdaderamente usufructuaron el negocio fueron los portugueses hasta 1640. Luego los holandeses lo explotaron hasta 1695 durante el período de los Austrias. En 1701, Felipe V concedió el asiento a la Real Compañía Francesa de Guinea, donde tenía intereses su abuelo, Luis XIV. En este asiento se estipulaba que dicha compañía debía introducir en América unos 42.000 esclavizados durante diez años. Este monopolio fue de corta duración porque el Tratado de Utrecht de 1714 lo traspasó a un monopolio inglés.

La Compañía Inglesa del Mar del Sur –South Sea Company– se encargó del monopolio con el compromiso de introducir 144.000 negros durante treinta años a razón de 4.800 por año. Además, se autoriza a la Compañía a introducir las mercancías necesarias para el sustento de los esclavizados. Los ingleses cometieron muchas irregularidades, generando constantes tensiones con España, aumentando las ya existentes por los territorios de Gibraltar y la Isla Menorca. Estos abusos, junto con otros de carácter comercial, provocaron el conflicto conocido como Guerra de la Oreja de Jenkins en 1739. Solo el tratado de Aguisgrán de 1748 logró renovar el asiento de negros suspendido por tantos conflictos entre España e Inglaterra, pero a los dos años se anuló definitivamente.

En 1765, este asiento de negros fue concedido por Real Cédula a la Compañía Gaditana de Negros. Eduardo Montagut Contreras, continúa diciendo: Entre 1776 y 1770 la Compañía se valió de naves con bandera y tripulación francesa e inglesa para llevar africanos a América. Pero esta empresa no fue un gran negocio, no cumplió con el número estipulado de esclavizados que había de llevar al Nuevo Mundo, acumuló deudas y pesaron mucho los intereses de los préstamos conseguidos para poder subsistir. Se intentó salvar la compañía con el comercio de mercancías, además del de negros, pero, aunque obtuvo apoyos oficiales, no fue posible sostenerla y fue necesario disolverla en 17795.

No es posible pensar que antes de 1580 en la Nueva Granada el negocio minero se hiciera con mano de obra esclavizada en abundancia. La situación cambió

⁵ Eduardo Montagut Contreras, historiador español, Doctor en Historia Moderna y Contemporánea. Miembro del Grupo



cuando Felipe II, unió las coronas de España y Portugal para aprovechar la experiencia en el tráfico negrero desarrollado por Portugal y poder establecer factorías en África ya que, por el Tratado de Tordesillas, España era la única potencia que no podía hacerlo allá. Nicolás del Castillo Mathieu, en *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*, afirma: Durante el asiento portugués que va de 1580 a 1640 (tiempo en que estuvieron unidos España y Portugal) fue el momento de mayor introducción de población negra esclavizada a Nueva Granada. Se cree que durante los Asientos portugueses fueron introducidos alrededor de 169.371 esclavizados procedentes de África, cifra que resulta conservadora si no se cuenta con los estimados del comercio ilícito. Estos esclavizados, en su mayoría, fueron destinados al trabajo en las minas de Antioquia y en los valles cálidos interandinos de los ríos Cauca y Magdalena.

Los Asientos de Negros y el Contrabando

España intentó desde un comienzo implantar el sistema de monopolio para toda la actividad comercial con las Indias, pero carecía de la infraestructura nece-

saria para lograrlo. El comercio de seres humanos era, tal vez, la principal actividad económica desarrollada a partir del siglo XVI con un creciente incremento durante los siglos posteriores. Desafortunadamente, la relación asimétrica entre la oferta, escasa e insuficiente y la demanda, en aumento permanente, generó el fenómeno del contrabando desarrollado por las naciones que se vieron excluidas de la participación comercial. Existe suficiente información sobre piratas, corsarios y bucaneros quienes por cuenta propia o financiada por potencias enemigas atacaban los barcos españoles en el mar o arremetían contra los puertos, arrasaban las ciudades y se apoderaban de todo el botín que fuera posible.

La debilidad del monopolio español era evidente. Los convoyes salían de Sevilla una vez al año, cargados con mercancías y pasajeros y al regreso traían las riquezas producidas en América. En estas condiciones, se tipificaba un comercio restringido e insuficiente cuya consecuencia inmediata fue la intervención de países oferentes por fuera de los cánones legales impuestos por la metrópoli. Un ingrediente importante para el auge que tomó el contrabando fue la participación activa de los funcionarios reales encargados de controlarlo, quienes se lucraban en gran medida de los beneficios ofrecidos por los contrabandistas. La llegada permanente de barcos “sultos” que venían directamente de África era cosa común en los puertos americanos y contaban siempre con el beneplácito de los funcionarios. Las autoridades locales, en la mayoría de los casos, fueron

de Memoria Histórica del PSM-PSOE.

6 Nicolás del Castillo Mathieu, historiador colombiano, nacido en Cartagena. Autor de varios libros sobre Historia de Colombia. Incurrió en el tema de la esclavización de los africanos desde donde hizo importantes aportes.

complacientes con los contrabandistas que introducían esclavos y mercancías. Los gobernadores eran los más activos favorecedores del comercio ilegal a quienes se les unía la gente del común, quienes se sentían afectados en sus finanzas por las restricciones del monopolio. En España y en las Reales Audiencias coloniales había consternación ante la evidencia del comercio ilegal pero los agentes comisionistas expresaban la imposibilidad de combatirlo por la cantidad de individuos que participaban y los jugosos sobornos que recibían.

De todos modos, hubo intentos por parte de la corona, a través de oidores, fiscales y funcionarios reales de controlar el contrabando. Se sabe del caso del presidente González, una vez llegado a Cartagena en 1589, comprobó la llegada de barcos cargados de negros sin licencia alegando que por mal tiempo se vieron obligados a llegar al puerto. El mismo año envió a Zaragoza al factor Rodrigo Pardo para averiguar el número de esclavizados llegados sin pagar el impuesto correspondiente ya que los mineros solo declaraban tener entre 20 y 30 "piezas" ocultando un número mayor con el agravante de que con la sola firma de Alonso de Tapias, contador de Cartagena, se habían falsificado 375 justificaciones y el gobernador, implicado también en el fraude, había autorizado el contrabando de 228 africanos introducidos sin registro. Dice Colmenares que A partir de 1590 se sucedieron en Cartagena varios funcionarios encargados de inquirir sobre el problema del contrabando de negros: el fiscal Villagómez, en 1594; en el mismo año, el doctor Téllez de Erazo; en 1595, Francisco Méndez de Puebla; en 1619, el Licenciado Espino de Cáceres y el visitador Diego de Medina Rosales y el licenciado Fernando de Sarria en 1620 y 1621. Todavía en 1641, el oidor Bernardino de Prado Guevara averiguaba por los fraudes cometidos desde 1622. Todos estos funcionarios denunciaban los mismos ilícitos: navíos sin licencia, complicidad de los funcionarios, intereses creados entre los moradores de los puertos. No hay referencia al tratamiento jurídico adoptado por la corona a través de sus funcionarios ubicados como oidores de las Reales Audiencias en las colonias o por los oficiales de la casa de Contratación de Sevilla.

El hecho de que la corona permitía traer un número adicional de africanos para reemplazar los que morían en la travesía, fue utilizado para ampliar los alcances del contrabando por parte de los comerciantes autorizados. Hubo un navío que registró 100 esclavos y se comprobó que su carga real era de 400; otro que embarcó en África 580, denunció 100 muertos y solo 150 registrados oficialmente. Otro más sacó de Angola 552 de los cuales 130 tenían registro. Pietschman⁷ considera que los funciona-

rios reales de las Indias, incluyendo gobernadores y capitanes generales, eran en realidad agentes comerciales más que funcionarios reales en el sentido moderno. Ello era contrario a la legalización que pretendía la idea de un funcionario independiente e imparcial con la obligación de servir al rey y al "bien común". Los funcionarios en la América española, en el siglo XVII, compartían intereses comunes de avanzar socialmente y, para lograrlo, hacían cualquier clase de alianzas que les permitieran afianzar su posición y lograr sus propósitos, lo cierto es que la corona se hacía partícipe de los procedimientos fraudulentos y toleró que por sus propios procedimientos aumentara la necesidad de transgresión de las normas que ella había impuesto a través de su propia legislación.

Relación Pasado Presente

Mirar en retrospectiva el acontecimiento histórico que dió como resultado el encuentro de tres mundos diferentes quinientos años después, es una tarea encomiable, ardua y necesaria. Partir del hecho de que fue el potencial de riquezas lo que motivó a los europeos a someterse a tantas vicisitudes y a cometer las más viles atrocidades con seres humanos inocentes con tal de alcanzarlas, abre el espacio a interrogantes que merecen respuestas acertadas. El primero de ellos se puede formular en los siguientes términos: ¿Existe alguna relación entre el sometimiento a la esclavización del africano raizal y las condiciones de marginamiento y exclusión en que han vivido y actualmente viven sus descendientes?

El lector tiene la palabra.

Bibliografía

COLMENARES, Germán. *Historia económica y social de Colombia. 1537 – 1719*. Universidad del Valle. Cali, 1997.

COLMENARES, Germán. *Popayán. Una sociedad esclavista. 1680 – 1800*. Universidad del Valle. Cali, 1997.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO. *Sumario de la natural historia de las Indias*. Iberoamericana. Madrid, 2010.

GONZÁLEZ SEVILLANO, Pedro Hernando. *Marginalidad y Exclusión en el Pacífico colombiano*. Universidad de Cali, 2002.

GONZÁLEZ SEVILLANO, Pedro Hernando. *Descubrimiento del Océano Pacífico. Quinientos años después: 1513-2013*. Universidad Santiago de Cali, Apidama Editores, Bogotá, 2017.

MENA GARCÍA, Carmen. *El oro del Darién*. Centro de Estudios Andaluces. Sevilla, 2011.

⁷ Horst Pietschmann, historiador alemán, profesor de Historia de América Latina en el Departamento de Historia de la Universi-

dad de Hamburgo.

Huellas de la memoria:

Los telares de Mampuján como artefactos de comunicación vinculante



Autor: José Gregorio Pérez¹

¹ Magister en comunicación.
Profesor Escuela de Comunicación Social
Estudiante del Doctorado de Filosofía Univalle
Jose.gregorio.perez@correounivalle.edu.co

Resumen

A partir de una experiencia de memoria exponemos un acercamiento de lectura y significación sobre los telares de las mujeres de Mampuján, corregimiento de María La Baja, Bolívar, como artefactos de comunicación vinculante. Partimos del hecho que los telares -como práctica sociocultural- recogen una situación de violencia y terror vivida, padecida, por los habitantes de la vereda Las Brisas y Mampuján, representada en la tela, y de cómo las víctimas-testigo sobrevivientes se apropian de su historia pasada como condición para construir una nueva interlocución con la sociedad, con miras a rehacer sus vidas, proyectar sus esperanzas en el futuro y ser sujetos históricos de verdad y justicia.

Palabras clave: Memoria, violencia, artefacto cognitivo, telar, comunicación vinculante.

Abstract

From experience we present an approach memory reading and significance looms over women Mampuján, village of Maria la Baja, Bolivar, binding communication devices. We assume that looms like sociocultural practice collected a situation of violence and lived terror suffered by the inhabitants of the village of Las Brisas and Mampuján, represented on the web, and how the victim-witness appropriate their survivors past history as a condition to build a new dialogue with the society in order to rebuild their lives, projecting their hopes for the future and be historical subjects of truth and justice.

Key words: Memory, violence, cognitive artifacts, loom, binding communication.

La masacre de Las Brisas y el desplazamiento de Mampuján

“Portamos los rastros del pasado, la conexiones del pasado. Pero nunca de un regreso de tipo directo y literal. El pasado no nos espera allí detrás para que recuperemos nuestras identidades frente a él. Siempre se recuenta, redescubre, reinventa. Tiene que ser narrativizado”. Maurice Halbwach

El 11 de marzo de 2000, a las 5 y 30 de la madrugada, varios camiones con 200 paramilitares del bloque Norte llegaron hasta la vereda Las Brisas del municipio de San Cayetano, departamento de Bolívar. Los vehículos se apostaron a varios metros de las viviendas y de

uno de ellos se bajó Rodrigo Mercado Peluffo, alias ‘Cadena’, jefe del frente Héroes de Los Montes de María, cuya fama se extendió por las sangrientas masacres que dirigió en Chengue, Macayepo y El Salado. Siete habitantes de Mampuján, secuestrados por los paramilitares los habían guiado hasta allí, en medio de amenazas de muerte.

El jefe paramilitar llegó hasta la vereda para supuestamente dismantelar un campamento de las Farc en el sector de El Tamarindo, sobre el que hay una planicie en donde los campesinos comercializaban los productos agrícolas provenientes del corregimiento de Mampuján, que colinda con la vereda. La orden de su comandante Uber Banquéz, alias Juancho Dique, era la de “acabar con toda presencia de las FARC en la zona y asesinar a los que servían de auxiliares”.

Como no encontraron el campamento guerrillero en El Tamarindo, ‘Cadena’ ordenó rodear la zona y sacar a los hombres de sus viviendas. Entonces empezó a acusarlos de apoyar a las Farc y de avisarles sobre su presencia. Los paramilitares procedieron a amarrar a 12 pobladores y a torturarlos. A unos les cortaron las orejas, las manos, y con sierras eléctricas les mutilaron los brazos y piernas, otros fueron amarrados al palo de Tamarindo y con machetes les cortaron el talón de Aquiles “para que no huyeran”. A los que estaban arrodillados en el suelo los golpeaban en la cabeza y el rostro con barretones delante de sus familiares, quienes suplicaban no los mataran.

Cumplido el rito del sacrificio, ‘Cadena’ ordenó salir hacia Mampuján, la orden se escuchó por los radios entregados por oficiales del Batallón de Fusileros No 3 de Infantería de Marina con sede en Malagana. Los cadáveres de las víctimas y sus partes quedaron esparcidos por el pueblo. No contentos con eso varios paramilitares dispararon contra los animales. ‘Cadena’ gritó en medio de los llantos de los habitantes que les daba 24 horas para salir del pueblo, que regresaría y si estaban todavía los mataría a todos. Entonces ordenó a sus hombres quemar las viviendas.

Las familias que presenciaron la masacre ingresaron a sus viviendas y empezaron a empacar sus cosas para iniciar un éxodo hacia los municipios de San Cayetano y San Juan Nepomuceno. Conocida la noticia de la masacre los campesinos de las veredas vecinas, Aguablanca, Arroyohondo, Pelerlugo y Casigüí, decidieron unirse a las familias de Las Brisas y huir. En total 300 personas. Las veredas quedaron vacías.

La avanzada paramilitar comenzó el día anterior a las 5 de la tarde cuando ‘Cadena’ y sus hombres llegaron hasta Mampuján, rodearon el pueblo y ordenaron a las familias reunirse en la plaza.

Vaya para la plaza –le dijo uno de los uniformados a



una de las mujeres, empujándola con su arma-, nosotros venimos a matarlos a todos, aquí no van a quedar ni los perros. Nosotros somos los que estuvimos en El Salado. Vamos a violar mujeres delante de todos y a mochar cabezas para jugar fútbol, como hicimos allá.²

Mientras los pobladores corrían hacia la plaza varios paramilitares empezaron a saquear sus viviendas y la única tienda del pueblo. Cargaban en los camiones sacos de arroz, frijol, bolsas con verduras y pan. El miedo se apoderó de los pobladores. Los paramilitares exhibían sus armas de fuego y machetes mientras ‘Cadena’ se limpiaba con el sudor que corría por su rostro con la pañoleta que portaba alrededor del cuello. Se paró frente a las filas de hombres y mujeres que había ordenado. Cuando seguía a los pobladores con su mirada sonó el teléfono celular que cargaba en el bolsillo del uniforme camuflado y se alejó unos metros. Varias mujeres le escucharon decir que los tenía reunidos y “estaban listos para matarlos”. Algunas de ellas se pusieron a llorar. Minutos después regresó a donde estaban todos.

Me dieron la orden de que en este pueblo no le haga daño a nadie porque ustedes son inocentes. Les doy hasta las 8 de la mañana para que se marchen de aquí. No quiero ver a nadie aquí (...) todo el mundo para sus casas, mañana después de mediodía no quiero ver a nadie en el pueblo, porque si encuentro a alguien, a ese sí lo vamos a matar.³

El jefe paramilitar observó a las familias correr hacia las viviendas para empacar maletas con ropa y demás pertenencias y a otras abrir las puertas de los corrales

para sacar a los animales. La incursión armada de dos días, por parte del Bloque Norte, provocó el desplazamiento de 1.500 personas de Mampuján y Las Brisas, la muerte de 12 campesinos, y 4 desaparecidos. Ambos pueblos fueron incendiados. La diáspora campesina fue narrada durante las audiencias de Justicia y Paz en abril de 2010 en Barranquilla, cuando Juancho Dique y Diego Vecino, los jefes paramilitares de alias ‘Cadena’, dieron cara a sus víctimas para pedirles perdón. Allí confesaron que la orden de atacar Las Brisas y Mampuján “provino de la oficina de inteligencia de la base de la Infantería de Marina de Malagana”.

Iniciados los procesos de reparación a las víctimas por la Fiscalía, 15 mujeres de Mampuján, sobrevivientes del desplazamiento, aprendieron la técnica conocida como Quilt, que consiste en coser tela sobre tela con colchas de retazos y representaron la masacre de Las Brisas y el desplazamiento de las 180 familias del corregimiento y las veredas cercanas. Los telares de Mampuján se convirtieron en un artefacto de memoria alternativa, con miras a una comunicación vinculante.

Reunidas, alrededor de su experiencia violenta y sus recuerdos, las mujeres ‘imprimen’ en la tela, con la aguja y el hilo, lo que más las afectó de la violencia paramilitar para poder sanar las heridas que les dejó la guerra. Recordando y tejiendo reconstruyen una memoria silenciada por años.

Violencia- Memoria-Comunicación

En el conflicto colombiano, la violencia de los grupos armados es inseparable de los territorios, de las áreas geográficas de las poblaciones donde imponen sus estrategias, sus tácticas, sus enunciaciones. Hablar de violencia aquí es vincular ejercicios de fuerza desmedida, desplegada por un actor o actores, contra personas en estado de indefensión causándoles sufrimiento, dolor y

2 Unidad de Fiscalías para la Justicia y La Paz (2013). Mujeres que no parieron para la Guerra. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, pp. 19-21.

3 Ibíd. p. 22.

la muerte.

La violencia opera en espacios físicos que son lugares públicos y espacios vividos -la plaza, la escuela, la cancha de fútbol, el establo, el matadero, el salón comunal, el atrio de la iglesia, por eso podemos decir que la violencia es geográfica y territorial. Opera en un territorio que lo ocupa un grupo social determinado, con identidad propia como población, y desarrolla actividades socio-económicas, políticas y culturales. Por ocupar ese territorio, los habitantes reciben el nombre que los vincula con la zona: Mampuján, Mampujeños.

De la violencia armada quedan huellas, marcas, impresiones que permanecen en la mente y los cuerpos de los habitantes que la padecieron. Abordaremos el concepto de memoria como el acto y proceso de evocación de algo que ha sucedido, que se encuentra en el área de los recuerdos de la víctima y sale a la luz pública, se expresa, se narra, se hace visible. Traer a la memoria es volver a sacar de las profundidades del recuerdo una experiencia que dejó una huella en la vida de los individuos, que marcó su subjetividad individual y su pertenencia colectiva. Una memoria del recuerdo como función y fuerza opuesta al olvido.

Las víctimas en Colombia, más allá de una política pública, gubernativa, y jurídica de "Memoria, Verdad, Justicia y Reparación", están abriendo un espacio con miras a resistir las invisibilizaciones de su experiencia dramática, interpretaciones, negacionismos, marginaciones, silencios impuestos por mecanismos de poder, regímenes de saber, y sectores sociales que no resultaron afectados por la violencia ni el conflicto armado.

Memoria ligada al pasado, a unos acontecimientos que se sitúan en un espacio y en un tiempo determinado, que de algún modo se traen al presente y que por la víctima adquiere un carácter de validez. Se trata de una memoria de sufrimientos y traumas desencadenados en la mente y los cuerpos de los sujetos, con consecuencias dramáticas y destructivas para su individualidad y su pertenencia en el tejido social.

La memoria aquí es la de la víctima-testigo que sobrevivió a un ejercicio de violencia y barbarie, con sus estrategias y tácticas simbólicas, que dismantelaron y erradicaron las prácticas comunicativas en la vida cotidiana de los pobladores de decenas de municipios, corregimientos, veredas, inspecciones, distribuidos a lo largo y ancho del país. Violencia y barbarie que se expresó en masacres, torturas, desplazamientos, desapariciones forzadas, abusos y esclavitud sexual.

En muchas regiones azotadas por la violencia, la memoria está ligada también a artefactos que son ubicados en este trabajo como depositarios físicos, como presencias materiales en un lugar determinado, inscritos en la experiencia de vida de algunos, de muchos, de todos los pobladores. En este sentido, son artefactos de

conocimiento que "dicen algo" de alguien, remiten a acciones y decisiones que 'otro' -el victimario- tomó sobre sus vidas, y "habla" de quienes fueron emplazados, unos para sufrir torturas y ser asesinados y otros para padecer prácticas de represión y terror, sometimiento, agresiones físicas, humillaciones y torturas.

Si los telares dicen algo, narran experiencias, extienden una malla de significados sobre su superficie, son elaborados con miras a comunicar. Son un vehículo, un canal de memoria individual y colectiva que al ser observado por los demás reciben capas de significados públicos y sentidos individuales. Para la memoria individual de las víctimas-testigo sobrevivientes constituye también un recipiente físico para no olvidar, artefactos cognitivos de reconstrucción de episodios que marcaron sus vidas.

En su superficie se plasma una memoria alternativa, emergente desde local, periférica, no agónica, que ha logrado persistir en el tiempo resignificándose y sirviendo de eje de resistencia frente a la fijación de una memoria del victimario, que niega lo que provocó, de una memoria institucional y gubernativa que la excluyó, tanto en el espacio social público como a nivel de contenidos. Los telares refuerzan y ratifican la capacidad de



acción y de contestación de sus tejedoras contra el silencio obligado y el olvido.

Los telares de Mampuján son artefactos que comunican, que narran algo de unas experiencias dolorosas. Son una práctica de comunicación de desvío como estrategia de protesta pública frente a las memorias oficiales, de archivos y testimonios judiciales, y superar su victimidad. Como escenario narrativo son huella de una producción simbólica con miras a adquirir un rol significativo en la constitución de identidad política y cultural de las víctimas de la guerra. Lo que aparece, lo que se visibiliza en su superficie de hilados y bordados, que se entrecruza de manera regular en toda la longitud de la tela, juega un papel central y específico, en tanto que las mujeres que los tejen -sujetos hablantes y narrativos- guardan relación con los usos de la memoria.

El telar: artefacto de memoria-testimonio y comunicación

Hablar de comunicación es hablar de interacción con otros. En ella, los sujetos expresan lo que piensan, el sentido de sus acciones y se relacionan en el colectivo social. La comunicación la ejerce un sujeto con capacidad de discurso y de acción que se expresa a través del lenguaje (saber-decir). Si a través del lenguaje los seres humanos aprehenden la realidad de formas distintas, quiere decir que el lenguaje contiene una dimensión pragmática: el hacer. La mayor parte de las expresiones lingüísticas se orientan a hacer con miras a la producción de un sentido.

Las acciones en términos de Eliseo Verón (1987) contienen una materialidad del sentido en las interacciones de los sujetos. Es decir, toda producción de sentido, comportamientos, palabras, gestos, creaciones artísticas, productos culturales, lleva tras de sí un carácter social: el sentido de toda acción -saber-hacer por el lenguaje- es elaborado y atribuido a partir de un contexto social en el que están inmersos los sujetos productores y es estructurado en unas prácticas narrativas.

El lenguaje visual del telar contiene realidades, están fijadas en él y siguiendo a Verón, "solo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante".⁴ El telar es un escenario discursivo -gráfico- dado que circula en las interacciones de los sujetos, es en ellas donde se producen los sentidos que implican realidades. Es el lugar trascendental donde la víctima-testigo sobreviviente y el otro se reconocen como integrantes de un grupo social. El discurso explícito del telar hunde sus raíces en un acontecimiento significativo.

Verón afirma que los discursos sociales, como marcos de relaciones, están vinculados a condiciones de



producción y a condiciones de reconocimiento (recepción). Hay unos procesos de producción que anteceden al discurso y son condición para que se transmita el sentido incluido en él. El telar, concebido por sus creadoras como canal de interacción con el otro, constituye un escenario significativo en el que se despliegan sentidos transmitidos en los trazos de los hilos, que pueden ser o no compartidos, pero que están listos para circular en el ámbito social.

Cuando las tejedoras de Mampuján -como víctimas-testigo sobrevivientes- ponen en juego el sentido otorgado a su experiencia de dolor y desplazamiento, lo vivido y lo padecido, que quieren transmitir, exponer en el juego de interacciones con el otro, los demás apelan al hecho de la capacidad de entendimiento entre sujetos capaces de lenguaje (saber-decir, saber-de sentido) y acción (saber-transmitir, saber-hacer), mediante discursos (actos de habla) y relatos (actos de escritura), cuyo contexto es el mundo de la cotidianidad de interpretaciones que se buscan compartir y dar a conocer, a partir de la experiencia del dolor.

En ese escenario de comunicación -que es el telar-, como interacción donde se ponen de presente sentidos de reflexión y sentidos de acción, las mujeres de Mampuján y Las Brisas reconocen que la pretensión de validez de lo que narran, de su discurso gráfico, puede ser sometida a la crítica, al desacuerdo, a la oposición. Sin embargo, al referirse con su artefacto material a una experiencia de vida dolorosa y traumática desafían al otro en su recepción (reconocimiento), a asumir y adoptar una postura, una respuesta, una decisión respecto a esa experiencia de vida.

El telar como narración de una memoria hace concurrir individualidades que enlazan el ayer con el presente, ausencia y presencia, presente de la víctima-testigo sobreviviente que abandona momentáneamente su lu-

⁴ Verón Eliseo, *La Semiosis Social*. México: Gedisa, p. 100.



gar en el aquí y en el ahora para volver atrás en busca de acontecimientos traumáticos personificados en ella, pasado que emerge en la tela para recuperar las voces desplazadas en tanto hablas ausentadas por la violencia paramilitar. Como artefacto visual, el telar no trata de reproducir los padecimientos de las víctimas con el objeto de incorporarlos como experiencia transferible, sino conservar la memoria de sus rostros que surgen en la superficie de la tela y la fuerza de su vivencia para traerlas a un presente que resignifique no solo su ausencia, sino también para que sus seres queridos no sigan sumidos en el dolor de sus recuerdos.

El telar es un artefacto de memoria-testimonio, un escenario narrativo que expresa una resistencia frente al silencio y el olvido. Como instrumento de comunicación, el telar es una estructura de transición para recuperar la memoria y hacerla patente a los otros, según Pilar Calveiro (2008):

Estructura de transición y de posible articulación entre la memoria y la historia, el testimonio es interpretación de lo que el testigo vio, experimentó, capaz de apegarse a ello más allá de la semejanza, más allá de la 'huella'; es representación, opaca mezcla del recuerdo y de la ficción en la reconstrucción del pasado.⁵

El telar es un artefacto cognitivo que desafía la indiferencia porque comunica. Desde su concepción, se busca plasmar una historia de vida, dolorosa, padecida, se busca transmitir emociones, sentimientos, algo que se quiere hacer salir de lo más profundo de los recuerdos para que refleje bien lo que se ha vivido. Desde el color escogido del fondo de la tela hasta el bordado

de las montañas, las casas, los árboles, los animales, las características del paisaje, las personas con sus gestos, sus rostros, los diálogos trazados con las agujas, las tejedoras de Mampuján van diseñando una práctica para comunicar.

Como artefacto cognitivo, el telar define una práctica comunicativa del dolor y del recuerdo dentro del patrimonio simbólico de la comunidad de Mampuján. Wilson (1999) asegura que todo artefacto cognitivo está ligado a sistemas socioculturales que organizan las prácticas en las cuales son usados:

La utilidad de un artefacto cognitivo depende de otros procesos que crean las condiciones y explotan las consecuencias de su uso en actividades culturalmente elaboradas, soluciones parciales a problemas frecuentes a menudo se cristalizan en prácticas, en conocimiento, en artefactos materiales y en arreglos sociales.⁶

Como escenario de comunicación, el telar tiene es superficie de inscripción, de registro, de archivo, que permite interpretaciones y significaciones variadas para colectivizar lo sucedido, sacándolo del ámbito privado de los familiares de las víctimas, haciéndolo objeto de conocimiento de todos.

Si en la elaboración del telar, como artefacto de memoria-testimonio, hay un propósito comunicativo, el resultado es una historia tejida para que lo representado de lo que ocurrió no quede en el olvido y contrarreste la impunidad que rodea la máquina de guerra empleada por el victimario, descrita y manifiesta en la tela. Las mujeres de Mampuján, con los telares forjan la decisión de pasar del trauma y el duelo por las víctimas a ser gestoras del cambio de su entorno biocultural, individual, familiar y colectivo.

Vezetti (1998) explica que la memoria de las víctimas, donde está inscrita la experiencia violenta, cualesquiera sean sus vehículos de transmisión, es la lucha por la superación del olvido, la inercia, el acostumbamiento, la indiferencia.

El telar como práctica de comunicación vinculante

Con su relieve, sus figuras, los colores de las viviendas, de los árboles, la posición de las víctimas y verdugos, el tamaño de las imágenes, los diálogos, el telar de Mampuján constituye una práctica de comunicación. Las Brisas y el propio corregimiento emergen en la tela como un ámbito en los que circulan variedad de discursos e interpretaciones sobre eventos donde confluyen sistemas de dominación, poder armado y violencia. El

⁵ Calveiro, Pilar (2008). La memoria como futuro. *Actuel Marx. Intervenciones* No 6. México.

⁶ Wilson, R. et al. (1999). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, The MIT Press.



propósito es oponer un escenario de resistencia a la versión homogénea del victimario, oposición expresada de manera implícita con la narración oral de lo padecido -antes de bordar- por las víctimas-testigo y explícita, al ser impresa en la tela, toda la carga de sentidos y significaciones otorgados al terror paramilitar para ser narrados y transmitidos.

El telar es un escenario de lucha entre contendientes desnivelados y posicionados históricamente, es un enfrentamiento por el poder de la enunciación y la significación. En esa lucha, las víctimas-testigo sobrevivientes ponen en juego las competencias comunicativas y el capital socio-cultural que tienen para actuar sobre su drama y su tragedia y dar vida a una memoria que permaneció oculta por muchos años y que se reactivó cuando el victimario dejó de ejercer una posición dominante y de coacción. Desde esta perspectiva, el telar es una escritura para comunicar una experiencia que trasciende la oralidad y se plasma como una estructura hablante, escritura que reproduce el flujo sonoro de la palabra, mediante dibujos e imágenes. Desde la víctima-testigo sobreviviente, la tela se convierte en una condición de posibilidad de expresar una experiencia dramática -la masacre y el desplazamiento- que afectó a todos, y demuestra la posibilidad de ser-comunicada a otros, a los demás, a los que no las padecieron.

Sus imágenes dramáticas bordadas se inscriben dentro de la consideración que es un medio de expresión de aquel (la víctima-testigo) que puede proferir un contenido, lo puede decir, lo puede expresar, para aquel-otro que lo puede recibir, lo puede leer, lo puede interpretar y puede decir algo de él. Ambos sujetos están vinculados por una experiencia expresada en el telar como mensaje, que des-oculta a quien lo dirige como al que está de referente de comprensión: el otro. El telar inaugura un modelo de comunicación vinculante.

En el telar cada fragmento de realidad bordado y registrado en su superficie material, el sujeto padecido busca reconocerse y ser identificado por el otro social e individualmente, quiere no ser más invisible, porque la violencia en las imágenes revela una subjetividad que ha sido negada, despreciada, no reconocida por los victimarios. Por eso el telar expresa de una manera real como las víctimas de Las Brisas y Mampuján han sido objeto de negación de su subjetividad y ellas la recuperan a través de lo representado por el bordado. De esta manera, el telar 'habla', comunica, representa el 'antisujeto', el que des-subjetiviza al otro, a su víctima, y lo hace objeto de su crueldad, de su inhumanidad.

El telar constituye una operación colectiva (muestra lo que le ocurrió a la comunidad) para reconstruir su subjetividad destruida por la violencia y el desplazamiento, pero también es la lucha por reconstruir desde las ruinas un nuevo sentido de lo colectivo. A través de la tela y los bordados, las subjetividades se apropian de su historia pasada -dan el paso de lo invisible a la visibilidad- como condición para construir una nueva interlocución entre todos, darle apertura a nuevas relaciones, para resituirlas en su nuevo espacio -el de antes desde donde se infligió violencia- pero con un nuevo sentido.

Desde la representación de lo vivido, de lo sufrido, de lo padecido, la víctima-testigo sobreviviente busca -con el telar- evitar que se construya una representación de su condición de otro fija e inmodificable, estigmatizada por el victimario como "auxiliador de la guerrilla", sobre quien despliega y dinamiza unas estrategias de silenciamiento y violencia. Desconocer su condición de sujeto sometido al terror es seguir legitimando el mundo simbólico del verdugo, el mundo de 'otros' que destruyen, mutilan desaparecen, matan, amenazan, desterritorializan.

El telar de Mampuján manifiesta que la violencia

ejercida por los verdugos no les ha quitado a sus víctimas la capacidad de respuesta para invertir el orden que impusieron a sangre y fuego durante mucho tiempo, y para salir de ese estado de impotencia inicial. Las víctimas dan el primer paso para que sean reconocidas en su condición de ciudadanos, sujeto individual y colectivo, que la violencia les arrebató -"son desplazados, sobrevivientes"-, pero que están decididas a recuperar.

Con el telar, la víctima-testigo sobreviviente de la masacre de Las Brisas y el desplazamiento de Mampuján y demás veredas, manifiesta que está ahí presente, visible para todos, des-ocultada. Esa manera de comunicar su presencia le otorga el derecho de ser vista, acogida y escuchada. Su visibilidad le da la oportunidad de una interlocución con los demás estableciendo una comunicación vinculante. Las imágenes del telar no paralizan a la víctima sino que la dinamizan y la hacen patente como proyecto individual y colectivo. Esa comunicación vinculante dinamizada por el telar permite que la víctima-testigo se convierta en protagonista, artífice de su nuevo presente y dinamice su futuro colectivo e intersubjetivo en un campo amplio de nuevas y múltiples relaciones.

Esa comunicación vinculante que se dinamiza desde el telar, que emana de la negación de lo subjetivo, permite insistir en la lucha por la reconquista de su subjetividad dinámica y creadora de ser histórico que la violencia no le arrebató ni eliminó; permite el arraigo de su existencia y de su espacio social común que le servía de base y fundamento de identidad social. Desde esa comunicación, hay transparencia por parte de la víctima-testigo sobreviviente. En el telar no le aumenta ni le quita a su experiencia de vida. Está ahí para su lectura, para que el otro lo observe para vincular una comunicación intersubjetiva.

La víctima-testigo muestra su realidad, su drama más allá de un mero intercambio de significados -superando un mero análisis lingüístico- para instalarse en otro plano en el que las personas comprometen su existencia en una comunicación vinculante. En esa relación bidireccional mostrar-observar, como factor dinámico de comunicación, sujeto-víctima y el otro-observador se encuentran en un horizonte de humanización y de diálogo comprometido, a fin de estimular, promover una solidaridad efectiva y actuante. El telar, como práctica comunicativa abre la posibilidad al diálogo, lo motiva, lo posibilita, lo confirma. Lo bordado en su materialidad permite el entendimiento de los interlocutores para un intercambio de sentidos y significaciones. En esta dinámica, tanto sujeto-víctima como el otro solidario trascienden los significados y salen del telar para el encuentro. De esta manera, el telar cumple su tarea de ser una práctica de comunicación vinculante. No solo agencia una memoria alternativa, emergente, silenciada, sino que invita a la acción solidaria.

El telar: memoria para sanar las heridas de la guerra

Como artefacto de memoria que contribuye a elaborar el duelo de las víctimas-testigo sobrevivientes, tanto en el plano individual como colectivo, los telares de Mampuján permiten expresar las emociones del dolor y duelo que provocó la masacre de Las Brisas, el desplazamiento de sus habitantes y la destrucción de los dos pueblos. En su calidad de práctica colectiva de testimonio, durante su elaboración y bordado se reconoce lo injusto de la intervención de los paramilitares del bloque Norte, los victimarios que provocaron dolor y sufrimiento, pero también se busca hacer pedagogía sobre la experiencia traumática para que no vuelva a ocurrir jamás.

El telar, como práctica comunicativa vinculante, dinamiza acciones -desde las víctimas testigo- para curar, para sanar las heridas, canalizar los duelos que aún perviven en cada individuo y en su tejido social. Las manos de Juana Alicia Ruíz, integrante de la iniciativa "Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz" de Mampuján, bordan y expresan en la tela el duelo por sus seres queridos, reflexionando sobre la violencia padecida, pero con el propósito de reconstruir los lazos afectivos, familiares, de vecindad, y curar, entre todas, las heridas que la guerra les dejó.

Cuando estamos en grupo, compartimos historias, vivencias y sentimientos, mientras una va dibujando en un papel los hechos más sobresalientes de la violencia, las demás oramos, leemos la Biblia, sobre todo el libro del Éxodo, escogemos los versículos que hablen del



desplazamiento del pueblo de Israel. En ese momento hay confianza, llanto, rabia, desahogo, liberación, perdón, de esta manera se van exorcizando los duelos.⁷

Como artefacto de comunicación vinculante, el telar es también una memoria terapéutica, un instrumento de sanación personal y social. Juana Ruíz asegura que, aunque el recordar le causaba daño, con las otras mujeres decidieron afrontar sus fantasmas, plasmados en la tela representando el dolor y el sufrimiento vividos durante ese 10 y 11 de marzo de 2000, y sacarlos de su interior para estar en paz y ser capaces de perdonar.

Mostramos los dibujos hechos en papel y todas empezamos a opinar sobre el paisaje, los árboles, los ríos, las personas, si hay que dibujar lo ocurrido en la noche o el día, si hay que usar el camuflado o la ropa de civil, el color de la piel, se le dan los gestos a sus rostros. Cosemos todas las características para que el telar refleje muy bien lo que se ha vivido y se llene de historia.

Alexandra Valdés Tijeras, otra de las integrantes del colectivo "Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz", asegura:

De estas reuniones queda una obra de arte, a través de la cual hacemos catarsis de nuestros dolores, construimos la memoria de nuestro pueblo, y entramos al duelo que es lo que nos ayuda a superar el trauma.⁸

Juana Ruíz dice:

Hemos descubierto a vecinas que han sufrido la pérdida de su esposo, su hijo, su hermano, y lo han superado. Ellas han perdonado, sanado su corazón, y hoy nos ayudan a otras a superar los traumas.

El testimonio depositado en la tela hace posible generar una conciencia pública sobre el sufrimiento y fortalecer la capacidad de perdonar con miras a una reconciliación como tarea de todos, el rechazo al uso de la violencia para vengarse del victimario, y dinamizar procesos de curación, de sanación, de los malos recuerdos que dejó la violencia.

Como práctica socio-comunicativa de una memoria terapéutica de desvío, el testimonio de la víctima-testigo sobreviviente, bordado en la tela, agencia procesos para lograr que los verdugos, cuando los observen, pidan perdón y sus víctimas no se queden estacionadas en deseos de venganza, resignación, odio, dolor o aprehensas en sus vivencias emocionales. En el telar de Mampuján lo narrativo, como imágenes, trasciende la historia individual afectada por actos de violencia desmedida, para involucrar la memoria colectiva donde están presentes todos los que la padecieron (masacre-desplazamiento) con sus diferencias, similitudes, contradicciones y también oposiciones.

Alexandra Valdés dice que iniciar el proceso de re-

construcción de lo que pasó fue duro al principio, porque el desplazamiento deja huellas en la vida de los que lo padecen, que nadie quiere contar ni compartir su experiencia:

Al principio, las reuniones entre todas nos parecían una perdedera de tiempo, porque cada una pensaba que su historia era más importante que la de las otras. El desplazamiento provoca cambios en la personalidad de quienes lo sufren y sobre todo saber que durante ese trance se pierden seres queridos. Pero en la medida en tratábamos de llegar a un acuerdo dijimos que podíamos ponerle hilo a esto y sería una tarea colectiva, de todas. Teníamos mucho que contar. Hubo lágrimas, recuerdos dolorosos, abrazos, compresión y ya después ratos para reírnos y bajar al río para despejarnos antes de tejer.

El telar, como testimonio para superar el duelo permite que las víctimas sean sujetos de construcción de memoria colectiva para el acceso dinámico a la verdad, la justicia y la reconciliación. La tarea es comprender -como acto primero- su propia experiencia de víctima y hacer comprender cómo se puede llegar a desencadenar por otros sujetos situaciones de violencia extrema que parecen inverosímiles e indemostrables, pero que sucedieron.

Como acto segundo, las mujeres tejen para poder superar y dominar esa experiencia traumática demoleadora. No solo es vivencialmente y emocionalmente una situación límite difícil de soportar, sino también un peso que se carga y que hace daño, que lastima y somete la autonomía personal. Gabriel López, quien no salió de Mampuján pero se escondió en Las Brisas, dice que los telares son una forma de lucha para evitar que se imponga la verdad del victimario y la impunidad con sus versiones:

Una de mis hermanas es tejedora. El telar, o tapiz como lo llamamos acá, es un medio para reconstruir nuestra memoria de lo que pasó, un medio de protesta para combatir la impunidad y poder recordar sin rabia, sin odio. Porque los resentimientos que quedan son muy grandes.⁹

Tejer se convierte en una práctica para sobrevivir, para regresar a la vida, para sanar y también para apaciguar la memoria y no postergar más los recuerdos del ejercicio de la violencia impuesta. Tejer para su recuperación sicosocial e histórica, para vivir sin miedo, para expresar su experiencia dolorosa, reducir sus temores y ser más libres para construir su futuro de vida.

Tejer no tanto para enumerar los horrores y sufrimientos padecidos sino para superarlos, trascendiendo el carácter incommunicable de la experiencia dramática, eso que Jorge Semprún llama, desde su experiencia como

7 Entrevista a Julia Alicia Ruíz

8 Entrevista a Alexandra Valdés Tijeras, desplazada de Mampuján

9 Entrevista a Gabriel López.



víctima sobreviviente del campo de concentración nazi de Buchenwald, la verdad esencial de la experiencia:

Me imagino que habrá testimonios en abundancia. Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia (...) y luego habrá documentos (...) más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras eruditas (...) todo se dirá, se contará en ellas (...) todo será verdad. Salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicompreensiva que sea.¹⁰

El telar es el artefacto testimonial de la memoria de unas víctimas que se rebelan contra la negación o minimización del verdugo de su violencia desconcertante y sin sentido, para dejar de ser la víctima adolorida y humillada y mostrarse como el sujeto histórico redimido de sus dolores y decidido a exigir justicia y reparación integral para la reconciliación. El telar, como práctica testimonial de una memoria terapéutica, contradice la memoria del victimario que acomoda sus acciones para aminorar su culpa, mediante la confesión de sus crímenes en las audiencias públicas de los Tribunales de Justicia y Paz.

Además de curar y sanar sus heridas, evocadas por sus recuerdos, las mujeres de Las Brisas y Mampuján tejen con fuerza descriptiva y capacidad para penetrar en el drama interior de la masacre y el desplazamiento, borrando las márgenes opacas entre víctimas y verdugos. En los colores del bordado ambos actores se identifican, ninguno se mimetiza en el otro, cada uno está definido. Los victimarios poseen un rango esencial: son una maquinaria ignominiosa de muerte, un engranaje que domina, somete y destruye. En el telar -a diferencia de otros lugares donde colaboradores nativos se fusiona-

ron con los victimarios, víctimas y verdugos son bien distintos, se pueden diferenciar.

El telar como práctica de todos, de una memoria de lo sucedido, restablece la solidaridad, recupera el sentido comunitario de recordar, posibilita la conciencia de una experiencia dramática compartida que se desea sanar. Solo desde aquí es posible comprender este artefacto de comunicación vinculante y de desvío, como un acto de recuperación de la dignidad y la humanidad sometidas, según Rogiris López:

Volvimos a ser nosotras para recordar, para no olvidar, para sanar, para cerrar nuestras heridas, para vivir y no estar sometidas a nada ni a nadie. Curamos nuestras heridas para no temerles a nuestros verdugos del pasado ahora en el presente.¹¹

En el telar, la distancia del evento ocurrido como evento cercano, próximo, tiene en cuenta -sin proponérselo las mujeres- el momento como víctimas y la temporalidad de su memoria. Las imágenes bordadas en la tela son una escritura que les permite tomar distancia de la experiencia traumática, sin negarla o reprimirla, sino recordarla para curarse desde ella. Lo que se recuerda y lo que se reconoce en ese recuerdo son elementos configuradores de una misma trayectoria de vida: se parte de la muerte, del horror, para ir la vida, a la liberación como sujetos y comunidad. La masacre y el desplazamiento -especialmente para quienes sobrevivieron a ellos- dejaron un recuerdo, pero en el telar la muerte se inscribe en un futuro de vida, de renacimiento. La vida se inscribe de nuevo como realidad liberada de cualquier tipo de sometimiento y violencia.

Los telares de Mampuján rompen con la visión clínico-sicológica de la memoria y el olvido asociada al trauma y su tratamiento. La tela bordada es también

¹⁰ Semprún, Jorge. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores, p.141.

¹¹ Entrevista a Rogiris López

una exaltación a la vida, a la del testigo sobreviviente, al logro de volver a pensar en el futuro, en la realización, la reconstrucción de los proyectos individuales y colectivos. En el telar se pasa de una memoria traumática a una memoria fundacional para renacer, para liberarse de los recuerdos de lo inenarrable, para no-morir más. Se pasa de una memoria de la represión y sometimiento a una memoria gratificante que tiene unas prácticas culturales de sanación y remedio. Julia Alicia Ruíz lo expresa de manera muy gráfica.

Nuestras reuniones empiezan muchas veces en el río o en el arroyo, con un masaje con aceite o barro volcánico para fortalecer los vínculos, dar espacio a la ternura y relajar tensiones. Cantamos, hacemos rondas y juegos. Luego estamos listas para poder recordar y tejer tranquilas, sin rabia, ni miedos.

El telar se inscribe -dentro de la cotidianidad de las víctimas de Las Brisas y Mampuján- en una cadena simbólica de sentidos -para curar, para sanar los dolores del cuerpo y los que permanecen en el alma, y también para tener presente la historia de las dos comunidades-. La dimensión subjetiva se dibuja, se teje, se borda en colectivo para expresarse y visibilizarse como sujetos históricos más allá de su victimidad.

Las mujeres de Las Brisas y Mampuján no reproducen la ambigüedad de su condición de víctimas, son víctimas pero no están a merced de los victimarios que las ocultan y minimizan el daño que les causaron. El telar, como práctica socio-comunicativa del testimonio que sana, tiene su origen en un quehacer colectivo. Las mujeres, como testigos válidos, confiables, toman su propia voz, sin intermediarios, superando los coloquios interpretativos.

IV. El telar de Mampuján: más allá de la victimidad

Como portadoras y hacedoras (saber-hacer) de una memoria reconstruida para sanar, las mujeres y sus telares se sobrepusieron, en primer lugar, al hecho de morir, como estaban expuestas, y, en segundo lugar, a olvidar y ocultar lo que les ocurrió, luego de la masacre en Las Brisas y el desplazamiento en Mampuján. Sin embargo, su memoria rica en expresiones y quehaceres culturales está expuesta a ser subsumida por una mitológica 'Gorgona' discursiva en la que convergen todos los tratamientos para su situación que Acevedo Arango (2012) denomina dispositivos operacionales: "judiciales, histórico-memóricos, psicosociales, religiosos y mediáticos; así como las ideas y requisitos para su atención, la implementación de métodos para el duelo o para fomentar el deber de la memoria, las tecnologías de verdad, perdón y reconciliación y su representación en los me-

dios de información".¹² A todo esto el autor lo llama la episteme de la victimidad. La memoria de la víctima, su experiencia dramática, su lucha por comunicarla, a través de artefactos materiales, para ser reconocida como sujeto histórico de verdad y justicia, es atravesada por esa plataforma de "discursos y prácticas que construyen, inventan, politizan, posicionan y proyectan tipos de víctimas en los cargos del poder y del saber".¹³

Los telares son la expresión de una memoria que quiere curar, que busca una salida terapéutica, más allá de las memorias oficiales, académicas, gubernativas, legales, que tuvieron su boom en Colombia entre el 2005 y el 2013, desacomodando las voces, presencia e historicidad de las víctimas, articulando sus prácticas alternativas, emergentes, espontáneas, bajo la mirada e interpretaciones de los profesionales y académicos de la antropología, sociología, politología y sicología. Acevedo Arango sostiene que en el país, el régimen de saber y poder que se estableció entre las memorias alternativas de las víctimas, crea un divorcio entre el concepto de memoria que tienen los académicos y la memoria coordinada por los funcionarios, desde las políticas públicas de Verdad, Justicia y Reparación. La memoria de las víctimas se silencia e invisibiliza:

De la tensión productiva entre intelectuales, académicos, funcionarios, gerentes sociales y legisladores, se produce el canon de la memoria, en el que se promueven una especie de plantilla global para hacer de la memoria una de las estrategias de reparación y justicia de las víctimas.¹⁴

Por eso el telar es la expresión de los modos y prácticas en que las víctimas conciben la memoria de su experiencia, de lo sucedido, superando, trascendiendo su victimidad. Las representaciones bordadas sobre la superficie de la tela son la antítesis del olvido, el espacio de lo indecible, de lo inenarrable, en donde la imagen lucha por evitar ser 'interpretada' por otro tipo de memoria -profesional y dominante- que resalta su incapacidad de explicar lo que sucedió y lo representado, desconociendo su potencial de comunicación.

Frente a eso, Rogiris López asegura:

Tejemos para contar lo que más nos afectó y de lo que queremos curarnos, a través del tapiz plasmamos nuestros duelos, para que sirva de ejemplo de superación de los traumas a otros que hayan vivido la violencia

12 Acevedo Arango, Oscar Fernando. (2012) Geografías de la Memoria. Posiciones de las víctimas en Colombia en el período de justicia transicional (2005-2010). 1ª Ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, p. 41.

13 Ibid. p. 41.

14 Ibid. p. 46.

como nosotras. No pretendemos dar lecciones a nadie, es nuestra propia experiencia, pero que puede ayudar a otros a sobrellevar sus recuerdos, sus dolores, sus angustias y superarlas. Convivir con nuestros recuerdos pero de otra manera, de una manera que no sigan haciendo daño. No seguir siendo víctimas.

El telar es todo lo contrario a la amnesia que paraliza cualquier proyecto de compartir -desde y con las víctimas- lo que se vivió y a lo que se sobrevivió también. Es la victoria sobre la memoria parcial y profiláctica de los verdugos que, en las audiencias y en los juicios penales por sus crímenes, traen el olvido epílogo de sus acciones, para hacerlo una estrategia y poder evadir sus responsabilidades por las violaciones a los Derechos Humanos.

El telar de Mampuján es el resultado de un conjunto de relaciones colectivas en las que se da el recuerdo de lo vivido para trascenderlo, para desplazar ese énfasis en la victimidad que recorre la 'memoria' ilustrada y omnipresente de los estudios académicos, que buscan explicar lo que sucedió para agenciarlo en políticas y consignarlo en informes especializados.

Alexandra Valdés asegura:

Nuestro interés por tejer no obedece a que nos sigan reconociéndonos como víctimas, somos víctimas, pero cuando bordamos compartimos experiencias positivas, expresamos nuestros sueños, nuestras ilusiones de seguir adelante en la vida y eso permite ir más allá. Queremos que se nos considere como sujetos de perdón y reconciliación porque ya lo hemos hecho, hemos perdonado a nuestros verdugos, nos hemos reconciliado con ellos y con nosotras mismas. Solo así tejer cumple con su objetivo de dejar de considerarnos víctimas de la violencia y víctimas de nuestros recuerdos pasados.

Solo eso, nada más.

Conclusiones

En este trabajo logramos vincular dos elementos de carácter conceptual para analizar, desde la comunicación, como las víctimas-testigo sobrevivientes del conflicto se apropian de su experiencia trágica y la narran para lograr visibilidad y reconocimiento como sujetos históricos y de cambio en la sociedad colombiana. Al presentar los telares de Mampuján como la práctica de una comunicación vinculante, escenario generador de diálogo y reconocimiento individual y colectivo, y artefacto para sanar y curar las heridas de la guerra, planteamos que -desde las víctimas- hay poder y posibilidades de hacer memoria de otro modo para dinamizar solidaridad en una lucha común contra la amnesia de un país como Colombia, que no ha sabido reconocerse en las atrocidades de la guerra. A partir de los trabajos materiales de las tejedoras de Mampuján -como experiencia narrativa- mostramos que hay unas memorias alternas

del conflicto, emergentes ligadas a lugares y artefactos, que luchan por visibilizar sus experiencias individuales, familiares y colectivas frente a las memorias oficiales, gubernativas, y académicas que, por criterios de selección emblemática, permanecen silenciadas, invisibles, no reconocidas. Memorias de víctimas-testigo sobrevivientes que están a la espera de ser escuchadas y reconocidas, más allá de sus ámbitos locales, como sujetos de transformación social y cultural en el país. Memorias no discursivas que, a través de unas prácticas culturales, buscan sanar las heridas de la guerra, superar sus traumas y disipar sus recuerdos dolorosos para seguir viviendo, seguir construyendo un futuro mejor entre todos. Tener memoria para dejar de ser víctimas.

Bibliografía

- Acevedo Arango, Oscar Fernando. (2012) Geografías de la Memoria. Posiciones de las víctimas en Colombia en el periodo de justicia transicional (2005-2010). 1ª Ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Agamben, G., (2000). Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Sacer III. Morena cuspinera Antonio (trad.). Valencia: Pretextos.
- Baudrillard, J. (1968). El sistema de los objetos. México: Siglo XXI.
- Blair Trujillo, E. (2002). Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública. Bogotá, Estudios Políticos No 21.
- Forcini, Ana (2012). Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura. Madrid: Ediciones de Iberoamericana.
- Habermas, J. (1987). Teoría de la Acción Comunicativa: Volumen I. Racionalidad de la acción y racionalización social. Madrid: Taurus
- Halbwach, Maurice (2004). La memoria colectiva. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Jelin, E., y Langland, V., compiladoras (2003). Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Memorias de la represión. Volumen 5. Madrid: Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (2004). La memoria, la historia y el olvido. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Unidad de Fiscalías para la Justicia y La Paz (2013). Mujeres que no parieron para la Guerra: participación de líderes en el proceso de Justicia y Paz. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia
- Todorov, Tzvetan, (2000). Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós.
- Schaff, A. (1967). Lenguaje y conocimiento. México: Grijalbo.
- Verón E. (1987). La semiosis social. México: Gedisa.
- Vezetti, Hugo (1998). Variaciones sobre la memoria social. En: Revista de Crítica Cultural No 17. Santiago de Chile.

El Código Changó Los misterios del Muntu

Manuel Zapata Olivella fue todo un personaje de la intelectualidad colombiana. Aquí junto al poeta León de Greff.



Por Darío Henao Restrepo¹

Resumen

El horizonte intelectual de Manuel Zapata Olivella revela un rico proceso de búsquedas, de lecturas y relaciones con otros artistas y pensadores del mundo afro en el siglo XX. Estos materiales son imprescindibles para el acercamiento a una obra de las dimensiones de *Changó, el gran putas*, para penetrar en las claves y los contextos que ella misma proporciona, esto es, el *código Changó* como su poética de representación hilvanada a partir de una estructura de sentimiento que envuelve su cosmovisión y estrategia de interpretación histórica, de organización de la trama para recrear el épico periplo de la diáspora africana en las Américas.

Palabras claves: Manuel Zapata Olivella, el Muntu, Changó, diáspora africana, inexistencia de negros en la obra de García Márquez.

¹ Profesor Titular de Literatura Colombiana y Latinoamericana
Director del Centro Virtual Isaacs Universidad del Vale

Abstract

With Arnolfo Palacios (Cértégui, Chocó, 1924), Manuel Zapata Olivella (Santa Cruz de Lorica, Córdoba, 1920), make up the most important writers about african heritage in Colombia. Zapata wrote “Changó, el gran putas”, novel where give the keys concern sacred african pantheon. This autor going to deep research lookind for the seed, the epiphany and symbols inside the slavery. Manuel Zapata Olivella was critic about the Macondo World without africans.

Key Words : Manuel Zapata Olivella, the Muntu concept, african diaspora, Macondo without african heritage.

La ambición panafricanista de Manuel Zapata Olivella se corresponde con su tiempo, se nutre de todos los movimientos negros en las Américas y en África, y de sus poderosas manifestaciones en el campo social, político, cultural y artístico.

El propio Zapata ofrece las pautas de su propio código en su ensayo “La negredumbre en García Márquez” (Zapata, 2012: pp. 175-181), donde por primera vez hace un análisis de *Cien años de soledad* desde el punto de vista de la cosmovisión yoruba y bantú, con los mismos conceptos –sombra, kulonda, muntu y lo que él mismo llama negredumbre– sobre los cuales se erige la configuración de *Changó*. De la lectura de Zapata emerge, implícitamente, el contraste entre el código de representación de *Cien años de soledad* y el código de *Changó*. Vamos al texto de Zapata.

Nominando caprichosamente las cosas –un poco a lo Adán– llamo negredumbre a la herencia biológica que nos ha llegado del mestizaje entre lo “indio” y lo “negro”, entre lo “blanco” y lo “negro”, ese revoltillo africano tantas veces mezclado en el crisol de América.

Lo mismo podría decirse de la vertiente europea, la blanquedumbre, el cordón más retorcido de nuestra placenta. Y desde luego, con mayor propiedad de la indiadumbre, primigenia vena en nuestro sincretismo.

Cuando menciono la negredumbre me refiero a esa sombra oculta de que hablan los filósofos yorubas y bantúes, viva en el ritmo, en la palabra que palmo en las invocaciones a los muertos. Sentimiento africano que ilumina nuestra mirada más profunda, la herida más dolorosa, la risa más desafiante. (Zapata, 2011:176)

Se evidencia en la visión de Zapata la conexión con el concepto de inconsciente colectivo de Carl Jung que alude a la parte de la psique que retiene y transmite la herencia psicológica común de la humanidad, la memoria colectiva que moldea las diversas culturas y

civilizaciones. A esta idea llegó Zapata a través de sus maestros, el antropólogo Rogerio Velásquez y el psicoanalista Francisco Socarrás, (Caicedo, 2013:304), con la cual argumenta la presencia de la negritud en Macondo, o mejor, la forma *sui generis* como su amigo la recrea:

Es claro que Gabo desde mucho antes de iniciar su navegación sabía que no era el primer marino en surcar las aguas de Macondo. Y sobre todo, no ignoraba al gran capitán Alejo Carpentier. Sus novelas *Ecué-Yamba-O* [1931], *El Reino de este Mundo* [1949] y *El Siglo de las Luces* [1962], demarcaban ampliamente la presencia de la negritud en el Caribe y las Antillas. Además, en esas corrientes sobrenadaban muchas otras botellas con cuadernos de bitácora: Lezama Lima, Jacques Roumain, Néstor Caro, Rogelio Sinán y otros más que habían rumbeado al son de los tambores de la poesía negrista antillana.

Creador, visionario, cartógrafo de los litorales, Gabo prefirió encallar su galeote en las empantanadas ciénagas de Macondo. Y lo primero que se propuso, dios creador, fue eludir los horizontes de la negritud. No era el primero en tomar decisiones de esta índole. Cada autor, en su momento y en su realidad, escogió caprichosamente a los personajes que podían subir, abordo de su barco. Quiero mencionar un solo antecedente por estar más cargado de coincidencias: Jorge Isaacs y su “María”. (Zapata, 2011:178). (Las cursivas son nuestras).

La estrategia de García Márquez, según Zapata, puede compararse con la de Jorge Isaacs en su novela *María*, donde no representó a los indios para concentrarse en los esclavos de la hacienda colonial y el mundo social a su alrededor.

A la inversa de Isaacs, el creador de Macondo prefiere quedarse con sus pocos guajiros, turcos y árabes, pero sobre todo, con los presuntos “blancos” que ocultan su sangre pigmentada. Extraordinario observador y superior novelista, Gabo nos describirá en la casta de los Buendía, el prototipo de quienes pretenden ignorar que sus abuelos conquistadores, de hábitos polígamos y sin mujeres europeas, debieron amancebarse con amerindias y africanas por varios siglos en el Caribe y resto del continente. He aquí la originalidad de Gabo, mostrarnos la negredumbre sin “negros”. (Zapata, 2011:179) (Las cursivas son nuestras).

Zapata sustenta esa “negredumbre sin negros” en el sustrato africano que sobrevive en el inconsciente colectivo del Caribe colombiano. Veamos en extenso sus argumentos:

Desde las primeras páginas de *Cien Años de Soledad*

hasta la última, se advierten los trazos inconscientes de la africanía:

Del incesto como concepción central de la novela. La mitología yoruba se origina en el mito de Yemayá fecundada por su hijo Orungán, de donde nacieron en un solo parto, siete días después de muerta, los catorce grandes orichas. La novela se inicia con el temor al incesto de los primos José Arcadio y Úrsula, maldición que se desenvuelve a todo lo largo de sus descendientes y culmina al nacer el último de los Buendía con su temida cola de cerdo. En igual forma, los hijos de Yemayá y Orungán se enredan en una serie de incestos y odios. Uno de ellos, Changó, la gran deidad de la fecundación y la guerra, se casa con su hermana Oba y convierte en concubinas a sus hermanas menores Oyá y Oshún. Rememoremos las concepciones religiosas de los yorubas y bantúes por las cuales

los vivos están perpetuamente ligados a sus muertos para hallar sus entronques con las apariciones del difunto Prudencio Aguilar, su pacto de honor con José Arcadio Buendía y la ulterior persecución del muerto más allá de la Guajira; las repetidas visitas de ultratumba de Melquíades; la presencia silenciosa del fantasma de José Arcadio; los ruidos ocasionados por los restos de los padres de Rebeca Ulloa; el duelo entre Francisco El Hombre y el diablo que nos hace recordar la leyenda del pacto entre Peralta y el Señor, surgida en otra área de la mulatería colombiana. Interpretación mágica de animales, objetos metálicos y fuerzas de la naturaleza: pescaditos de oro, imán, brújulas, puñados de tierra, lupas, palmas fúnebres, espejos, insomnios, aguaceros, mariposas, etc. Ya hemos visto que en la filosofía africana el hombre está inmerso física y espiritualmente al mundo que lo rodea y del cual se sirve. Cabe anotar que este tipo de ligazón animista con el universo nada tiene en común con la brujería y la alquimia europeas: máquina de la memoria, sahumerios mercuriales, Santa Sofía de la Piedad, la piedra filosofal o el elixir de la eterna juventud, herencias de la blan-

La amistad de Manuel Zapata Olivella con el premio Nobel colombiano, fue proverbial.



quedumbre que también campea en *Cien Años de Soledad*. Los personajes de Gabo constantemente consultan la voluntad de los muertos y médicos invisibles a través de cartas, visitas y oraciones. Pilar Ternera, Aureliano, Rebeca, Úrsula y hasta el incrédulo José Arcadio Buendía acuden a estas prácticas. A ellas habría que sumar las levitaciones del padre Nicanor Reyna, también compartidas por los hechiceros africanos.

Supervalía del sexo en el varón y la mujer. Nada tan ligado al culto fálico de Legba como la monstruosidad viril de los Buendía y la inagotable libido de una mulata “adolescente” capaz de saciar a sesenta y cuatro hombres en una sola noche.

Podría igualmente adelantarse un examen de los vocablos bantúes utilizados en el castellano del Caribe y las Antillas del cual tampoco puede sustraerse Gabo: Macondo, malanga, marimonda, ñame, etc. Sin embargo, el influjo del africano en el lenguaje no debe buscarse solamente en el aporte de vocablos sino en las connotaciones dadas a las palabras españolas y al libre juego de sus creaciones literarias. (ZAPATA, 2011:179-181).



De acuerdo con esta interpretación, en García Márquez opera lo que Zapata denomina “vivencia inconsciente de la negredumbre”, visión con la cual distingue una tradición escritural en la literatura colombiana:

Desde luego que el autor de Macondo no anda solo en esta vivencia inconsciente de la negredumbre. Lo acompañan los costeños Héctor Rojas Herazo, Alberto Sierra, Germán Espinosa, Alberto Duque, así como otros grandes novelistas y poetas del interior: Jorge Isaacs, Tomás Carrasquilla, Eduardo Carranza, Pedro Gómez Valderrama y tantos otros. Menos Jorge Artel, Arnoldo Palacios, Helcias Martán Góngora, Hugo Salazar Valdés, Otto Morales Benítez y unos cuantos más que pertenecemos al bando de la cimarronería de las negritudes. (Zapata, 2011:179-181)

Este posicionamiento de la *negredumbre* abre el camino para analizar las estrategias de representación mito-poética de matriz africana en *Changó*, su recrea-

ción del periplo completo de la diáspora africana; desde la salida de África hasta su llegada a los diversos lugares de las Américas, con sus luchas por la libertad durante trescientos cincuenta años, luchas que en *Changó* pasan por la exitosa revolución haitiana, el papel de los negros en la guerras de independencia, terminando con los movimientos por los derechos civiles de los afroamericanos en los años 60s. Esta perspectiva promovió una ruptura radical en la representación de la *negredumbre* en la novela colombiana. Frente a la dominante tradición hispánico-católica, excluyente e invisibilizadora de esas voces, memorias e historias, Zapata retoma el sendero abierto por Jorge Isaacs con la historia de Nay y Sinar en *María* (1867). Con clara conciencia de la configuración triétnica de la nación colombiana, en contravía al etnocentrismo imperante, Zapata se atreve a hablar desde otro “lugar de la cultura”, en este caso, desde los aportes de las culturas de origen africano y las culturas amerindias. En su libro, *El Hombre Colombiano* (1974), Zapata hace una extensa investigación sobre la conformación socio-racial colombiana.

Esta alteración del escenario de enunciación, introdujo la definitiva ruptura con la fuerte tradición discursiva hegemónica y sentó las bases para la comprensión de Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, condición reconocida en la Constitución de 1991. A partir de una cosmovisión afro-americana Zapata configura, desde lo más profundo de la memoria y la historia, la de los sujetos esclavizados, un código de representación: el *código Changó*. Este es el código buscado y elaborado por Zapata durante más de veinte años para configurar su interpretación poética de la historia de los negros en las Américas. Esto implicó replanteamientos en el ideario nacional y en la memoria histórica, provocando el cuestionamiento de los discursos dominantes, rompiendo con los viejos paradigmas y abriendo campo para nuevas formas –más críticas e inclusivas– de representación de la nación colombiana. Y, es claro, rompiendo las fronteras nacionales para elaborar una novela en sintonía con todos los movimientos del continente y con la propia África. Sin duda, la obra se inserta en un momento histórico en el cual serán producidas, negociadas y confrontadas las prácticas de la memoria y el olvido. En el punto de encuentro de varios mundos y submundos, se confronta la existencia conflictiva de diversas formas de memoria y de sus representaciones históricas. Se convierte así en un escenario de lucha contra la imposición de relatos que falsifican el pasado y las contribuciones de los esclavizados.

Para rescatar el legado de África y el pasado esclavo en *Changó*, Zapata recurre a la noción de *negre-*



Manuel estuvo siempre muy preocupado por la historia afrocolombiana. Esta foto en Bogotá con el autor de "Las Estrellas son Negras", Arnoldo Palacios.

dumbre —esa permanencia en el inconsciente colectivo —con la cual hace su lectura de *Cien años de soledad*. El código de representación en *Changó* surge entonces de poetizar la *negredumbre* y su marca más profunda en las Américas: la religiosidad. Además, el proceso de la diáspora, ampliamente estudiado por Zapata, está asociado a otros asuntos —memoria, libertad, resistencia, trietnicidad y tradición oral—, muchas veces tratados en sus ensayos y a los cuales recurriremos en este trabajo.

Changó cuenta con una recepción en la cual falta mucho por analizar e interpretar, con aquello que ella misma ofrece como poética y cosmovisión, junto con los contextos sugeridos de las realidades afroamericanas —un arco que va desde la travesía en los navíos negreros hasta las luchas de Malcom X— que Zapata pesquisó durante toda su vida. La novela teje la historia de la diáspora a las Américas bajo el registro del realismo mítico, forma de representación que surge de la dimensión religiosa, metafísica, ontológica percibida e interpretada poéticamente en la escritura de *Changó*. Según Zapata:

Las concepciones míticas son válidas en la literatura

para interpretar el mundo actual, por eso digo que mi literatura no es realismo mágico, sino realismo mítico. Esto quiere decir que convierto la realidad en una concepción idealista mítica, para proporcionar una memoria a los pueblos, al tiempo de que no olvidaran lo que fueron, y para que procuren ser algo diferente de lo que

hoy son: eso es una actitud mítica. En este punto —el elemento imaginario, mítico, de lo que acostumbramos considerar como real—, en *Changó* estoy manoseando la historia, partiendo de lo que el hombre hizo, de lo que el hombre es, y de lo que puede ser, es cuando propongo mis concepciones míticas. No estoy partiendo exclusivamente de un mundo fabulado que no tiene que ver con la historia ni con la realidad social, porque entonces caería en la subjetividad mítica, como la propuesta por Hesíodo y Homero. *Estoy manoseando en forma mítica los elementos históricos como una tradición*. Denomino este procedimiento usado en *Changó* realismo mítico: parto de los personajes vivos, que son reales y los estoy mitificando. (Mina, 2006: pp. 174-175) (*Las cursivas son nuestras*).

Zapata mantuvo una relación profunda con las

religiones de matriz africana: – la santería cubana, el candomblé brasileño y el vodú haitiano. Él mismo era hijo de Changó. Conoció y admiró autores que también se ocuparon del asunto, como Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*), Jorge Amado (*A tenda dos milagres*), Abdías do Nascimento (*Teatro experimental do negro*). A lo largo de su vida se interesó por conocer acerca de los rituales africanos en el continente, y de todas las filosofías de vida que los africanos esclavizados trajeron al Nuevo Mundo. Basta leer el “Cuaderno de Bitácora”, escrito con el fin de ayudar a los lectores en la comprensión de *Changó*, para tener una idea del universo de las culturas africanas y de la historia de los pueblos africanos que llegaron a las Américas. Zapata rescata los mitos yorubas, las representaciones colectivas que se alimentan de la fuerza de estas tradiciones, que al tiempo poseen mecanismos de operación lógica, ante todo, de lógica mítica, para aprehender la realidad. Exactamente como los ritos que, además de eso, están ligados a los mitos, constituyendo así métodos de uso de la propia realidad. Estos son los mecanismos de pensamiento, de las operaciones de comportamiento humano y, finalmente, de los intercambios sociales, muy por el contrario del mundo moderno, en el cual es necesario invertir el orden de los elementos. Asimismo, fortalece, principalmente, un método que enriquece la tradición realista en la literatura latinoamericana: el realismo mítico. Este se concretiza en *Changó* como una gran ceremonia simbólica de candomblé, santería o vodú, un eterno presente donde se repite el pasado en el futuro; todos los acontecimientos de la vida humana se conjugan como el destino prefigurado en la Tablas de Ifá, fijado por los orichas (los dioses del santoral Yoruba) y traducidos en odús, el sistema adivinatorio yoruba. El proceso de la creación metaforiza en los personajes las características de la psicología de las divinidades.

El destino de los personajes en *Changó* está tutelado por los dioses. De Odumare, creador del Universo, fuente de luz y oscuridad, semilla de vida y muerte, provienen todos los dioses del panteón africano, que como los de otras cosmogonías, cada uno simboliza uno o varios aspectos de la vida y son protectores de los seres humanos. En *Changó*, el gran putas aparecen ejerciendo sus roles sobre el destino de los africanos que llegaron a América. En primer lugar, Obatalá, oricha de la creatividad, la claridad, la justicia y la sabiduría; Odu-dúa, primera mujer mortal, oricha de la Tierra, esposa de Obatalá, con quien procreó a Aganyú y Yemayá; Aganyú, primer hombre mortal, quien con Yemayá dio a luz a Orungán, quien viola a su madre, Yemayá, la diosa de las aguas. De esta relación incestuosa nacen los catorce orichas sagrados: Changó, espíritu de la guerra y el trueno, del fuego y de los tambores; Oyá, patrona de la justicia que ayuda a fortalecer la memoria; Oba, esposa de

Changó, protectora de los mineros; Oshún, oricha del amor y del oro, concubina de Changó; Dada, oricha de la vida, protectora de los vientres fecundos, vigilante de los partos; Olokún, hermafrodita, armoniza el matriarcado y el patriarcado que rigen las costumbres de los ancestros; Ochosí, oricha de las flechas y los arcos, ayuda a los cazadores a acechar el venado, vencer al tigre y huir de las serpientes; Oke, orisha de las alturas y las montañas; Orún, oricha del sol; Ochú, diosa de las trampas del amor y concubina de Changó; Ayé-Shaluga, oricha de la buena suerte; Oko, oricha de la siembra y de la cosecha; Chankpana, amo de los insectos, de la protección, lava las heridas de los enfermos; Olosa, protectora de los pescadores, anuncia las tormentas y sequías.

Todo este santoral africano aparece en el poema épico que desde un comienzo prefigura el destino de los esclavos africanos en América. Será la kora, especie de arpa de los juglares yorubas, la que acompañará el canto que va a narrar Ngafúa, quien invocando la voz de su padre Kissi-Kama y todos sus ancestros y los orichas sagrados tiene la misión de cantar el exilio del Muntu.

Otros conceptos de las religiones yoruba y bantú sustentan la visión de mundo en *Changó*. El primero, las dos sombras que todo ser vivo posee:

Una visible, la que sigue nuestros pasos cuando andamos a contraluz –guardiana permanente de los ancestros – y, otra invisible, perdida en la sangre, luz que ilumina la vida de los hijos aun por nacer. Eso somos. Rastro visible y efervescente de la sangre oculta. (Zapata, 2011:175).

El segundo, el de kulonda, con el cual se explica la génesis del hombre como fruto de un acuerdo previo entre un ancestro y el nuevo descendiente:

El primero es donante y protector de la kulonda, siemiente sembrada en el vientre de la madre generadora de la vida, de la inteligencia y de la palabra. A su vez, el protegido velará por la preservación de su existencia, para enriquecerla con la sabiduría, con sus hazañas, las artes y una prole numerosa, con lo que el ancestro asciende en la sociedad jerárquica de los muertos. Toda contravención de esa ley, acarreará al trasgresor a la pérdida de la sombra protectora y las honras y distinción de difunto. (Zapata, 2011:175).

Y, finalmente, Zapata hace uso del concepto Muntu (hombre):

[...] el concepto muntu (hombre) alude no apenas a los vivos, sino también a los muertos, íntimamente ligados a los animales, árboles y estrellas. En esta concepción del muntu, el hombre no es el rey de la creación, sino

una simiente que se nutre de la ceiba de la vida y de la muerte. (Zapata, 2011:175).

Con estos conceptos se arma el universo mítico de *Changó*, en profunda relación con las religiones de origen africano. El culto a los antepasados, a los muertos, la consulta de las Tablas de Ifá, el papel de los orichas y loas, la relación de todos los seres vivos en la naturaleza y la personificación de los dioses en seres humanos están presentes en la trama de la novela. Las religiones de origen yoruba – el candomblé, la santería e el vodú – se caracterizan tanto por la práctica del oráculo como por sus rituales de transe o posesión; con rituales muy ricos y extraordinariamente bellos, con música y danzas sagradas, estas prácticas religiosas han sido coherentemente incorporadas a la novela.

En *Changó* se poetiza el llamado de los dioses en las ceremonias rituales y en los actos de posesión, cuando descienden al espíritu de los iniciados, montan en sus caballos. La relación entre los orichas, los santos y los espíritus de los ancestros y los hombres ordena la realidad de la ficción, bajo el mando del oricha del fuego y la justicia con el que se titula la novela. Podríamos afirmar que la noción de *negredumbre*, en la cual navega como poderosa y profunda corriente la metafísica africana, configura una concepción de la historia latinoamericana estrechamente vinculada a la diáspora negra y a la esclavitud, ambas rescatadas de la propia reflexión ensayística de Zapata Olivella, así como la recuperación de la tradición religiosa de matriz africana tan profundamente estudiada por el novelista; ambas fuentes se entrelazan en la elaboración de una concepción mito-poética y específicamente en la concepción artística de *Changó*.

Considerando el carácter afro-americano de la novela, se abren posibilidades de análisis, integración y comparación con otros textos literarios relevantes en el dominio de la cultura afro - caribeña, norteamericana, colombiana, brasilera y africana de la segunda mitad del siglo XX -, contribuyendo a una visión más orgánica de las llamadas literaturas afroamericanas, y destacando, de manera puntual, una tradición en la cual se inscribe *Changó*. Asimismo, es preciso acompañar el desenvolvimiento intelectual de Zapata Olivella en entrevistas, textos autobiográficos y otros materiales, que ofrecen una fundamentación diacrónica del proceso de formación y maduración de su visión de mundo y la configuración de su poética literaria. Es imperativo recurrir al contrapunto entre la obra ficcional y la producción ensayística de Zapata para la comprensión de la narrativa, sobre todo en lo concerniente a la propuesta mito-poética de *Changó*.

Además, resulta necesario leer y analizar las fuentes del pensamiento de Zapata: W.E.B. Du Bois, Las

almas de la gente negra (1903); Jean Price-Mars, Así habla l'Oncle (1929); C.R.L. James, Los jacobinos negros (1938); Placide Temples, Bantu Philosophy (1945); Cheikh Anta Diop, Naciones negras y cultura (1954); J. Olumide Lucas, The religion of Yorubas (1956); Frantz Fanon, Pele branca máscaras negras (1952) y Los condenados de la tierra (1963); Léopold Sédar Senghor, Libertad, negritud y humanismo (1970); Lydia Cabrera, El monte (1975); Roger Bastide, Las Américas negras (1969); Jhan Janheinz, Muntu: las culturas neoafricanas (1970); Fernando Ortiz, Hampa afrocubana. Los negros brujos (1960). También Histoire de l'Áfrique noire (1972) de Ki-Zerbo, y la monumental História Geral da África (1996), publicada en 8 volúmenes por la UNESCO, y de consulta obligatoria, junto con los libros del africanista brasileiro Alberto da Costa e Silva, A enxada e a lança (1996), A manilha e o limbambo (2002) e Um rio chamado Atlântico (2011), textos fundamentales para la comprensión del vasto y complejo universo creado por Zapata en *Changó*, el gran putas. Volvamos a la novela.

La historia de Nagó - "el trágico viaje del Muntu/ al continente exilio de *Changó*"- será un canto reparador bajo la sombra de los ancestros, un canto «para que el nuevo Muntu americano/ renazca del dolor/sepa reír en la angustia/ tornar en juego las cenizas/ en chispa-sol las cadenas de *Changó*»². Ngafúa es la voz omnisciente que entre los vivos y los muertos, el pasado, el presente y el futuro, va a recordar una historia que ha estado bajo la protección de los dioses a quienes siempre invoca. Todo esto en consonancia con el principio filosófico del muntu, cuyo plural es bantú, que rige la trama poética de la novela.

La partida del continente africano se debe a la maldición de *Changó*, relatada en el poema por Ngafúa, a consecuencia de haber caído en desgracia por haber combatido a sus hermanos —Orún, Ochosí, Oke, Olokún y Oko—. Esto desató la ira de Orunla, dueño de las Tablas de Ifá y señor de la vida y la muerte, y de Omo-Oba, el primero y único hombre inmortal proscrito por Odumare a vivir sepultado en los volcanes, quienes arrojan a *Changó* de la Oyo imperial y coronan al noble Gbonka. Todos los soberbios que se alzaron contra

Changó van a ser condenados al destierro en otros mundos lejos de África. Ngafúa en sueños oye la maldición de *Changó* que condena a los que lo expulsaron a ser objetos de la avaricia de las lobas blancas, «¡(...) mercaderes de los hombres,/ violadoras de mujeres/ tu raza/ tu pueblo/ tu lengua/ ¡destruirán!/ ¡Las tribus dispersas/ rotatu familia/ separadas las madres de tus

² Manuel Zapata Olivella. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Biblioteca Afrocolombiana, 2010, prólogo de Darío Henao Restrepo, pág. 63. Cada que citemos la novela lo haremos por la edición con la abreviatura *Changó* seguida de la página.



El profesor de la Universidad del Valle y director del Centro Virtual Isaacs, Darío Henao, hace entrega del doctorado Honoris Causa a Manuel Zapata Olivella. A la derecha el escritor Oscar Collazos, quien también recibió el reconocimiento.

hijos/ aborrecidos/ malditos tus Orichas/ hasta sus nombres/ ¡olvidarán!» (Changó: 62). Todos estos sacrificios a consecuencia de la maldición de Changó se van

a redimir en América según los designios de este escuchados por Ngafúa. Fecundada por el muntu la nueva tierra parirá un niño, «hijo negro/ hijo blanco/ hijo indio/ mitad tierra/ mitad árbol/mitad leña/ mitad fuego/ por sí mismo/ redimido» (Changó: 67). Para completar, el esperanzador destino de los hijos de Changó en el nuevo continente será la libertad. Rompiendo las cadenas de la esclavitud «¡Los esclavos rebeldes/ esclavos fugitivos,/ hijos de Orichas vengadores/ en América nacidos/ lavarán la terrible/ la ciega/ maldición de Changó!» (Changó: 69). Será Changó quien les dará su fuerza espiritual a los esclavos para renacer en el nuevo continente.

Sea en los Estados Unidos, en las diversas islas de Caribe, en el Brasil, Colombia o Perú, los africanos van a jugar un papel decisivo en los destinos de estas naciones porque sus luchas libertarias se conjugaron con las de Independencia en el siglo XIX.

El muntu americano va a ser simbolizado por este hijo de Sosa Illamba quien muere al darle a luz en el barco negrero. Nagó es el escogido navegante, «capitán en el exilio/ de los condenados de Changó» (Changó: p. 9-10). Antes de tocar tierra en el nuevo continente se

produce la rebelión de los esclavos que provocará que el barco sea incendiado por los blancos y se hunda con toda la tripulación. De la aguas de la muerte, desangrada al tener a Nagó, Sosa Illamba le entrega el niño a Ngafúa para salvarlo del naufragio, como la semilla de la innumerable familia del muntu que se esparcirá por América. Esta visión alegórica se cierra con una premonición:

Como estaba escrito, al tercer día, divisamos las distantes
costas. Entre la algarabía de los pericos las mujeres indias
esperaban al muntu en la playa para amamantarlo con su leche.
Suavemente humedezco su cuerpo con saliva para atezarle la
cuerda de sus huesos. Y suelto, nadó solo, en busca del nuevo
destino que le había trazado Changó (Changó, p. 91).

Un destino que los negros van a enfrentar con muy poco o nada de lo que pudieron traer consigo. Las circunstancias los van a llevar a mezclarse con blancos e indígenas en un rico proceso de transculturación y mestizaje.

zaje en el que su acento aparece de diversas maneras en la vida material y espiritual del continente. En este aspecto, antes de escribir la novela, desde los años cuarenta, Zapata fue un estudioso y promotor de las expresiones híbridas que se gestaron en nuestras culturas populares y la debida valoración y reconocimiento de los aportes de sus diversas vertientes. En muchos episodios de la novela aparecen sugeridos estos procesos de hibridación racial y cultural.

En *Changó, el gran putas*, para dar cuenta del acento afro, además de la filosofía y la noción del tiempo, se incorporan muchos elementos de la literatura tradicional africana proverbios, juegos de palabras, adivinanzas, trabalenguas, cantos, cuentos de hadas y canciones— que a pesar de su notable influjo permanecen invisibilizados en el mundo occidental. Lo que hace Zapata es traerlos de nuevo a escena, así aún sean extraños para muchos. El logro es sustancial, nada menos que la recuperación de un gran trayecto de memoria colectiva. Rema siglos arriba para pasearnos por el trasteo desalmado de millones de negros hacia las geografías de la explotación y de la muerte. Con la protección de Ochún, Orún, Obatalá, Yemayá y Changó la novela hace el recorrido del muntu americano. Principio, como ya dijimos, que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro. De ahí que se contengan cinco siglos de historia a través de momentos y escenarios diversos.

El viaje del horror, la travesía del Atlántico, en un barco negrero en el que nacerá Nagó, quizá una de las más logradas recreaciones de la literatura afroamericana sobre lo que pasó en esas bodegas de la infamia. La rebeldía, la resistencia y la solidaridad malunga se expresan con gran profundidad dramática y fuerza poética. Al mismo tiempo que se cuentan las miserias vividas, se muestra una vigorosa espiritualidad a toda prueba y dispuesta a lo que sea para alcanzar la libertad. En el relato de Ngáfúa se entremezcla el de los blancos con el significativo título «Libro de derrota», que indica simbólicamente

que no podrán detener las luchas libertarias de los esclavos.

La historia de Cartagena de Indias, narrada por Domingo Falupo (nombre cristiano de Benkos Biohó), al cual Pedro Claver utilizó como traductor (lenguaraz) en su misión evangelizadora para contrarrestar las brutalidades de la esclavitud y contra las cuales se

organiza la resistencia liderada por el propio Benkos Biohó. En la convivencia y aprendizaje de Domingo con Claver va a mostrarse el gran conflicto espiritual entre africanos y españoles, pues los conocimientos para la cura de enfermedades, rituales religiosos y los cantos de los esclavos, con su inseparable tambor, serán perseguidos

y demonizados por el Tribunal de la Santa Inquisición. Como le enseña uno de sus ancestros:

Los africanos no tendremos más padres espirituales
que los
blancos. Tratarán de matar nuestra magara, pintándonos el alma
con sus miedos, sus rencores y pecados. Y cuando nos
veamos en
un espejo con la piel negra, no nos quedarán dudas de
que somos
los hijos de Satán, pues, según predicán, el Dios blanco
hace a sus
criaturas a su imagen y semejanza (Changó : p. 114).

La rebelión organizada por Benkos en compañía de María Angola se urde en medio de las persecuciones del Tribunal del Santo Oficio, al que finalmente es sometido Benkos por la traición de Sacabuche. Al igual que muchos otros, sus respuestas ante las imputaciones de

la Inquisición son de férrea y altiva defensa de sus creencias y alegato contra la inhumanidad de la esclavitud. Pupo Moncholo cuenta lo que Benkos le dice a uno de sus ancestros que lo visita: «No moriré por apóstata, sino por glorificar a Changó y a mis orichas». Y ante los argumentos de Claver para que se arrepienta contesta seguro: «Te equivocas, mi infatigable perseguidor, la única eternidad está en el muntu». Benkos es velado en Palenque como gran líder de las luchas por la libertad.

(Changó: p. 163).

La rebelión de los vodús, la tercera parte de la novela, se ocupa de la historia de Haití y su pionera revolución, tan importante para la independencia en el continente. Como lo hiciera el novelista cubano Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, Zapata vuelve a incursionar sobre esta historia que desentrañará bajo la sombra protectora de los dioses africanos. Quienes invocan a los personajes de la historia haitiana son los orichas, que llaman a Bouckman, Toussaint L' Ouverture, Makandal, Dessalines y el rey Henri Cristophe, para ir mostrando los móviles de sus acciones y todo el universo de tensiones e intrigas entre franceses, criollos y negros en la joven nación. Changó anuncia con anticipación: «Cristophe, será tu gloria y tu sepultura» (Changó: 192).

A seguir, la dos últimas partes de libro relatan las luchas independentistas lideradas por Simón Bolívar (alimentado para la libertad por una nodriza negra, Hipólita); el periplo de José Prudencio Padilla mandado a fusilar por Bolívar; las pugnas del Aleijadinho en el ámbito de Minas Gerais en el Brasil; las luchas de José María Morelos en México y la larga historia de los afroamericanos en Estados Unidos: su esclavitud, las persecuciones

de que fueron víctimas por parte de grupos como el Ku Klux Klan, hasta las luchas de hombres como Malcolm X y Martin Luther King. Se entremezclan con todos estos personajes históricos varios de ficción que juegan un papel central como Nagó, Sosa Illamba, Domingo Falupo, Kanuri mai, Agne Brown. Uno llegado en el barco negro y otros nacidos en América inspirados y protegidos por las deidades africanas. Por ejemplo, Sosa Illamba, quien viene embarazada en el barco de Nagó, no es otra cosa que la hija de Yemayá en América. El propio Nagó está representando a Changó. Cada vez que se explica el destino de los vivos se recurre a los dioses que los están inspirando.

Para organizar esta gran epopeya y darle forma novelesca al inmenso fresco que cubre quinientos años de historia, Zapata recurre a lo que el mismo denominó realismo mítico, una forma de interpretar los hechos históricos a través de la imaginación y del mito. Mediante la combinación de las realidades históricas con la mitología africana, la novela consigue rescatar y reconstruir la memoria de los pueblos afroamericanos. Cometido que consigue con una estructura que está dividida en cinco partes: 1. «Los orígenes», en la que

está referida la mitología africana que acompañará a los africanos al nuevo continente; 2. «El muntu americano», en el que se relata todo el periodo esclavista, con sus sufrimientos, resistencia y levantamientos. Aquí se cuentan las luchas de héroes históricos para la raza

negra como Benkos Biohó, François Mackandal y Nat Turner, todos ellos escogidos por los dioses tute-

lares para las luchas libertarias; 3. «La rebelión de los vodús», parte en la que se cuenta la primera revolución negra de América, acaecida en Haití, con personajes históricos

como Mackandal, Toussaint L' Ouverture, Bouckman, Dessalines y el famoso rey Henri Christophe, primer emperador negro en América; 4. «La sangre encontrada», dedicada a las luchas independentistas y el aporte de los negros, con héroes como Simón Bolívar, José Prudencio Padilla, Antonio Maceo, Aleijadino, Bouckman y José María Morelos; y 5. «Los ancestros combatientes», en la que se narra las luchas de los negros en los Estados Unidos y sus líderes como Nat Turner, Agne Brown y Malcolm X y Martin Luther King. Sin abandonar nunca lo histórico, la novela ordena y destaca unos acontecimientos y

unos personajes que siempre están animados por sus dioses y sus ancestros.

Como hemos visto, la metafísica africana, como Zapata denominaba la cosmovisión yoruba y bantú, constituyó el eje central de interpretación en la historia de la diáspora africana en las Américas propuesta en *Changó*; asimismo, da sentido a todos los eventos históricos de la epopeya de los negros en el continente americano. Lo épico se conjuga con una filosofía y un protocolo de representación de matriz religiosa africana; allí reside el código Changó; su comprensión exige profundizar en la dimensión ritual de las ceremonias del candomblé brasileiro, de la santería cubana y del vodú haitiano. Cultos conocidos por Zapata, apropiados y entrelazados en la lógica poética de la novela. De esos rituales proviene el código Changó de representación.



Médico, etnólogo, antropólogo, investigador apasionado de la diáspora africana, Manuel Zapata Olivella dejó honda huella en el pensamiento colombiano.

Bibliografía

CAICEDO ORTIZ, José Antonio. *A mano alzada. Memoria escrita de la diáspora intelectual afrocolombiana*. Popayán: Zamaza, 2013.

HENAO RESTREPO, Darío. "África está aquí. No lleagué ahora mismo". In: (BURGOS, 2010: pp. 341-361).

_____. "El mundo de Nay y Ester". Cali: Poligramas. n. 23: junio, 2005.

_____. "La diáspora poética en Manuel Zapata Olivella". In: (MINA, 2015: pp. 226-249).

_____. "La marca de África: el negro en la novela colombiana". In: *Miradas Oblicuas*. Cali: Programa editorial Univalle, pp. 177-192, 2015a.

_____. "Los hijos de Changó, la epopeya de la negritud en América". (Prólogo). In: ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Biblioteca Afrocolombiana, pp. 11-29, 2010.

_____. Manuel Zapata Olivella habla del Pacífico". In: Revista Pacífico Sur # 1. Cali: Facultad de Humanidades de Univalle, 2002, pp 5-8.

MINA ARAGÓN, William (org.). *Manuel Zapata Olivella: un legado intercultural*. Congreso en Homenaje a Zapata Olivella: Entrecruzamiento de saberes. Popayán: Editorial UniCauca, 2015.

_____. *El pensamiento afro: Más allá de Oriente y Occidente*. Ensayo interdisciplinario del legado afro a la civilización. Cali: Autor, 2006.

_____. *Manuel Zapata Olivella: Pensador Humanista*. Cali: Artes Gráficas de Valle, 2006.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *China, 6 a.m.* Bogotá: Ediciones S.L.B., 1955a.

_____. "María: testimonio vigente del romanticismo americano". Bogotá: Revista Letras Nacionales, n° 14, 1966, pp. 15-44.

_____. *Africanidad, indianidad, multiculturalidad*. Cali: Facultad de Humanidades de Univalle, 2012b.

_____. *Cuentos de muerte y libertad*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1961.

_____. *Chambacú, corral de negros*. Edição, introdução, notas, comentários e apêndice de José Luis Díaz-Granados. Bogotá: Rei-Andes, 1990b.

_____. *Chambacú, corral de negros*. La Habana: Casa de las Américas, 1963a.

_____. *Changó, ce sacre dius*. Paris: Editions Mi-
roirs, 1991, tradução de Dorita Piquero de Nouhaud.

_____. *Changó, el gran putas*. Bogotá, Rei-Andes, 1992.

_____. *Changó, el gran putas*. Bogotá: La Oveja

Negra, 1983, 1ª edição.

_____. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Biblioteca Afrocolombiana, 2010, prólogo de Darío Henao Restrepo.

_____. *Changó, The Baddeswtt Dude*. Texas: Texas University Press, 2007, tradução de Jonathan Tittler e introdução de William Luis Lubbock.

_____. *Deslumbramientos*. Cali: Facultad de Humanidades de Univalle, 2012a.

_____. *Detrás del rostro*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1963.

_____. *El árbol brujo de la libertad*. Buenaventura: Universidad del Pacífico, 2002a.

_____. *El árbol brujo de la libertad*. Cali: Artes Gráficas, 2002.

_____. *El árbol brujo de la libertad*. Cali: Facultad de Humanidades de Univalle, 2012.

_____. *El folclor en los puertos colombianos*. Bogotá: Fundación Colombiana de investigaciones folclóricas, 1974a.

_____. *El fusilamiento del diablo*. Bogotá: Plaza y Janés, 1986.

_____. *El hombre colombiano*. Bogotá: Antares, 1974.

_____. *En Chimá nace un santo*. Barcelona: Seix Barral, 1963b.

_____. *Fábulas de Tamalameque*. Bogotá: Editorial Rei-Andes, 1990a.

_____. *He visto la noche*. Medellín: Editorial Beldout 1974, [1949].

_____. Hemingway, el cazador de la muerte. Bogotá: Arango, 1993.

_____. *Hotel de vagabundos*. Bogotá: Ediciones Espiral, 1955.

_____. *La calle 10*. Bogotá: Casa de la Cultura, 1960.

_____. *La Rebelión de los genes*. Bogotá: Altamira, 1997.

_____. Manuel *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza y Janés, 1989.

_____. Levántate mulato: por mi raza hablará mi espíritu. Bogotá: Rei-Andes, 1990.

_____. Léve-toi, Mulâtre. L'esprit parlera á travers ma race. París: Editorial Payot, 1987a.

_____. *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: MinCultura, 2010a, textos es-
colhidos por Alfonso Múnera.

_____. Nuestra voz. Aportes del habla popular latinoamericana al idioma español. Bogotá: ECOE Ediciones, 1987.

_____. *Pasión vagabunda*. Bogotá: MinCultura,

2000 [1949].

_____. Tradición oral y conducta en Córdoba. Bogotá: INCORA, 1972.

_____. *Tierra mojada*. Bogotá: Ediciones Santafé, [1947].

_____. ¿Quién le dio el fusil a Oswald? Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1967.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *China, 6 a.m.* Bogotá: Ediciones S.L.B., 1955a.

_____. "María: testimonio vigente del romanticismo americano". Bogotá: Revista Letras Nacionales, n° 14, 1966, pp. 15-44.

_____. *Africanidad, indianidad, multiculturalidad*. Cali: Facultad de Humanidades de Univalle, 2012b.

_____. *Cuentos de muerte y libertad*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1961.

_____. *Chambacú, corral de negros*. Edição, introdução, notas, comentários e apêndice de José Luis Díaz-Granados. Bogotá: Rei-Andes, 1990b.

_____. *Chambacú, corral de negros*. La Habana: Casa de las Américas, 1963a.

_____. *Changó, ce sacre dius*. Paris: Editions Miroirs, 1991, tradução de Dorita Piquero de Nouhaud.

_____. *Changó, el gran putas*. Bogotá, Rei-Andes, 1992.

_____. *Changó, el gran putas*. Bogotá: La Oveja Negra, 1983, 1ª edição.

_____. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Biblioteca Afrocolombiana, 2010, prólogo de Darío Henao Restrepo.

_____. *Changó, The Baddest Dude*. Texas: Texas University Press, 2007, tradução de Jonathan Tittler e introdução de William Luis Lubbock.

_____. *Deslumbramientos*. Cali: Facultad de Humanidades de Univalle, 2012a.

_____. *Detrás del rostro*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1963.

_____. *El árbol brujo de la libertad*. Buenaventura: Universidad del Pacífico, 2002a.

_____. *El árbol brujo de la libertad*. Cali: Artes Gráficas, 2002.

_____. *El árbol brujo de la libertad*. Cali: Facultad

de Humanidades de Univalle, 2012.

_____. *El folclor en los puertos colombianos*. Bogotá: Fundación Colombiana de investigaciones folclóricas, 1974a.

_____. *El fusilamiento del diablo*. Bogotá: Plaza y Janés, 1986.

_____. *El hombre colombiano*. Bogotá: Antares, 1974.

_____. *En Chimá nace un santo*. Barcelona: Seix Barral, 1963b.

_____. *Fábulas de Tamalameque*. Bogotá: Editorial Rei-Andes, 1990a.

_____. *He visto la noche*. Medellín: Editorial Boudout 1974, [1949].

_____. Hemingway, el cazador de la muerte. Bogotá: Arango, 1993.

_____. *Hotel de vagabundos*. Bogotá: Ediciones Espiral, 1955.

_____. *La calle 10*. Bogotá: Casa de la Cultura, 1960.

_____. *La Rebelión de los genes*. Bogotá: Altamira, 1997.

_____. Manuel *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza y Janés, 1989.

_____. Levántate mulato: por mi raza hablará mi espíritu. Bogotá: Rei-Andes, 1990.

_____. Léve-toi, Mulâtre. L'esprit parlera á travers ma race. París: Editorial Payot, 1987a.

_____. *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: MinCultura, 2010a, textos es-

colhidos por Alfonso Múnera.

_____. Nuestra voz. Aportes del habla popular latinoamericana al idioma español. Bogotá: ECOE Ediciones, 1987.

_____. *Pasión vagabunda*. Bogotá: MinCultura, 2000 [1949].

_____. Tradición oral y conducta en Córdoba. Bogotá: INCORA, 1972.

_____. *Tierra mojada*. Bogotá: Ediciones Santafé, [1947].

_____. ¿Quién le dio el fusil a Oswald? Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1967.

El Instituto Popular de Cultura, a través del DIF, Departamento de Investigaciones Folclóricas, tuvo un papel fundacional dentro de los estudios de raza y región en Colombia.



Investigación folclórica, raza y región

Sobre una excursión a Guapí (1963)

por Jorge Aparicio

Resumen

A finales de 1963, un grupo de investigadores del Instituto Popular de Cultura de Cali y de la Universidad Nacional de Bogotá realizaron una expedición conjunta a Guapí, una región ubicada en el Pacífico caucano, con población negra, mestiza e indígena. Su propósito era recolectar diversas manifestaciones musicales y de baile, así como tradiciones y prácticas consideradas “folklóricas” que, al parecer, en medio de intensos procesos de cambios sociales y culturales, corrían el riesgo de transformarse o desaparecer. Durante los días que estuvo el grupo en esta región, se hicieron diversas grabaciones magnetofónicas y filmicas, entrevistaron a los pobladores, describieron las tradiciones propias de las fiestas decembrinas, así como algunos hábitos cotidianos. Este artículo tiene como objetivo describir y analizar aspectos generales de esa expedición, tratando por este camino de señalar el sistema de concepciones sobre la investigación folclórica en la que esta estaba inscrita, así como los propósitos explícitos e implícitos que la rodearon.

Palabras clave: Guapí, Folclor, tradición, raza, región, Instituto Popular de Cultura, Delia Zapata Olivella, Octavio Marulanda.

Abstract

At the end of 1963, a group of researchers from the Popular Institute of Culture of Cali and the National University of Bogotá made a joint expedition to Guapí, a region located in the Cauca Pacific, with a black, mestizo and indigenous population. Its purpose was to collect various musical and dance manifestations, as well as traditions and practices considered “folkloric” that, apparently, amid intense processes of social and cultural changes, ran the risk of transforming or disappearing. During the days that the group was in this region, they made several recordings and films, interviewed the villagers, described the traditions of the holiday season, as well as some daily habits. This article aims to describe and analyze general aspects of this expedition, trying by this way to point out the system of conceptions about folklore research in which it was registered, as well as the explicit and implicit purposes that surrounded it.

Keywords: Guapí, Folclor, History, tradition, race, region, Popular Culture Institute, Delia Zapata Olivella, Octavio Marulanda.

Introducción

En enero de 1961, se creó el Departamento de Investigaciones Folklóricas¹ —en adelante DIF— como una dependencia del Instituto Popular de Cultura de Cali —en adelante IPC—. Su principal objetivo fue la “recuperación, estímulo y desarrollo de la cultura autóctona del país, como parte integrante del patrimonio espiritual de la nación, y como elemento indispensable de la fisonomía que debe distinguirnos ante los pueblos de América y el mundo” (Chaves, 1984, p. 71).

Fundado y dirigido por los investigadores y folclorólogos Luis Carlos Espinosa y Octavio Marulanda Morales, el DIF se dedicó principalmente a la realización de exploraciones folklóricas y artísticas, a la clasificación y recopilación de bienes culturales, a la formación de estudiosos y expertos y, por supuesto, a la divulgación de sus resultados. Como parte de lo que se consideraba la dimensión investigativa, los miembros y aliados de esta dependencia encaminaron sus acciones a la ejecución de excursiones o trabajos de campo, de misiones de intercambio académico con otras instituciones, la creación de una biblioteca especializada para dicha dependencia, y el intercambio de materiales, documentos, muestras y trabajos con otras instituciones mediante la modalidad de trueque (Chaves, 1984, p. 71).

Durante la década de 1960, el Departamento de Investigación Folclórica del IPC realizó dos exploraciones relacionadas con la identificación y recolección de tradiciones que se consideraban “folklóricas”. La primera de estas fue ejecutada en 1962 por los entonces profesores Luis Carlos Espinosa y Enrique Buenaventura, en la que recogieron costumbres de sociedades indígenas de Silvia, Calderas, Guambia y Tierradentro, y entre las “agrupaciones de color” de Robles (Marulanda, 1964b, p. 7). La segunda se hizo un año más tarde, por los profesores Delia Zapata Olivella, Luis Carlos Espinosa, Octavio Ma-

¹ Cuando en este artículo aparecen las palabras *folklore*, *folklor* o *folklórico* es porque así están en las fuentes utilizadas. De resto, optamos por usar el término *folclor*, que es la que avala la real Academia de la Lengua Española actualmente.

Marulanda y Rafael Arboleda, quienes recorrieron la zona de Guapí buscando y grabando músicas y bailes tradicionales propias de las sociedades negras e indígenas de esta región.

En este artículo nos encargamos de aproximarnos a esta última expedición, cuyo principal propósito fue la "recopilación de manifestaciones musicales (etnomusicológicas y organográficas), coreográficas, antropológicas y obtención de documentos de investigación sociológica", y "recolección de instrumentos musicales y objetos de artesanía popular y folclórica", así como la "dialectología" de las sociedades de Guapí (Espinosa y Marulanda, 1963). Antes, durante y después de dicha expedición se produjeron una serie de materiales con propósitos muy diversos, que incluyen cartas, artículos, pequeños informes, fotografías, fichas, grabaciones magnetofónicas y audiovisuales, entre otros. Dichos materiales hoy constituyen un valioso corpus documental que reposa en el Centro de Investigaciones del IPC y pueden servir para estudios en diferentes campos disciplinarios.

Aunque tanto la expedición como sus hallazgos han sido mencionados y usados por algunos investigadores desde hace más de 50 años (List, 1966; Marulanda, 1973; Garzón Céspedes, 1978; Marulanda, 1984; Motta González, 2005; Birenbaum Quintero, 2009; Barbosa Rojas y Sinisterra Ossa, 2015), hasta ahora no hay un trabajo que señale elementos de contexto que permitan entender su realización, y que muestre aspectos básicos de la organización, la ejecución y los resultados de dicha experiencia. Este breve artículo intenta contribuir en este campo.

Preparativos y viaje

Como han señalado algunos investigadores (Márquez Yáñez, 1963; Bermúdez, 2012; Miñana Blasco, 2000), ya desde finales de la década de 1950 se advierte un interés por parte de ciertos académicos por la observación de ciertas prácticas y tradiciones de las regiones basándose en las tendencias recientes de la musicología y el folclor, que incluyen trabajo de campo, grabaciones magnetofónicas y audiovisuales, estudios dialectales, transcripciones musicales y análisis coreográficos. La creación del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales (CEDEFIM) del Conservatorio Nacional de Música, así como los trabajos de indagación adelantados por Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea en Chocó (Pardo Tovar, 1960; Pardo Tovar y Pinzón Urrea, 1961), dan cuenta de este interés. También se debe mencionar los trabajos del antropólogo y folclorólogo chocoano Rogelio Velázquez, quien durante las décadas de 1950 y 1960 realizó estudios sobre tradiciones orales, fiestas,

instrumentos y vestuario de las sociedades negras del Pacífico, especialmente de su región natal². Algunas fuentes permiten constatar que, entrada la década de 1960, Guapí ya era una región conocida entre algunos investigadores por la riqueza de "poesía popular", musical y coreográfica (Castrillón Arboleda, 1947; Merizalde, 1952; Velázquez, 1959), aunque se trataba de una región alejada, de difícil acceso y con diversos problemas para indagar las tradiciones del "pueblo".

Un antecedente importante para la consumación de la excursión a Guapí parece ser la Primera Mesa Redonda sobre el Folklor, adelantada el domingo 23 de junio de 1963 en el marco del III Festival Nacional de Arte en Cali. En dicha congregación, se reunieron importantes figuras relacionados con la investigación musicológica y folclórica del país: el entonces director del CEDEFIM, Andrés Pardo Tovar; el folclorista español radicado en Cartagena, Luis Miguel de Zulategui; Jesús Pinzón Urrea y Luis Carlos Espinosa, musicólogo y "organólogo" del CEDEFIM, respectivamente; el escritor Manuel Zapata Olivella; y el dramaturgo Enrique Buenaventura -a quien Marulanda no duda en llamar "el iniciador de las inquietudes antropológicas en Cali" (Marulanda, 1964a)-, entre otros. Según Marulanda, los asistentes parecieron estar de acuerdo en dejar "claramente establecida la necesidad de rescatar el folclor nacional casi en plan de emergencia, antes de que desaparezcan en forma definitiva algunas de sus manifestaciones, cuya extinción es inminente" (Marulanda, 1964a). Más allá de esto, la Mesa resultó importante pues al parecer ahí se socializó la propuesta de hacer la excursión a Guapí y los miembros del CEDEFIM ofrecieron su apoyo, que más tarde se concreta en una comunicación oficial. En un libro publicado años más adelante, se menciona que el CEDEFIM "colaboró con equipos, fondos y personal técnico" para dicha excursión (Bermúdez Silva y Abadía, 1966, p. 5). No hay que pasar por alto que en ese momento, Enrique Buenaventura, dramaturgo cercano al IPC, era "miembro honorario" del CEDEFIM -junto a Luis Carlos Espinosa y Sergio Elías Ortiz-.

Con estos antecedentes, la propuesta de realizar una expedición folclórica a Guapí entre el CEDEFIM y el IPC de Cali fue sometida, semanas más tarde, a la llamada Comisión Consultiva del Departamento de Investigaciones Folclóricas del IPC que, en ese momento, estaba conformada por el médico de origen francés Ives Chatain, el músico Luis Carlos Figueroa, el dramaturgo Enrique Buenaventura, el camarógrafo Juan B. Campo y el profesor Octavio Marulanda (Marulanda, 1964a). Dicha propuesta contó con el beneplácito de la directora general del IPC, la música Maruja Renjifo Salcedo. De

² Una parte importante de los trabajos de Velázquez están compilados en Velázquez (2010).



“Danza de los Negritos” (Guapi, 1963) Las músicas del Pacífico colombiano, sus gentes, usos y costumbres, están plasmados en el Centro de Documentación del Instituto Popular de Cultura.

hecho, al parecer la Dirección del IPC comisionó a Octavio Marulanda para ir a Guapí -al parecer en la tercera semana de noviembre de 1963- con el ánimo concretar algunos aspectos logísticos, tales como el desplazamiento por tierra y mar, y el hospedaje. (Renjifo Salcedo, 1963). Según Marulanda, el costo total de la excursión ascendió a \$ 25.000 pesos.

La comisión partió por vía férrea de Cali a Buenaventura, donde llegó el 19 de diciembre de 1963. De allí zarparon a Guapí durante la noche en una embarcación de madera propiedad de la familia Martán y llegaron al

día siguiente en horas de la mañana (Marulanda, 1963; Arboleda, 2018). No es fortuito, por supuesto, que el viaje se hiciera en diciembre, pues este era el mes en el que parecían aflorar diversas prácticas y tradiciones culturales propias de la región, lo que sugiere a su vez que los investigadores ya tenían conocimiento previo de estas dinámicas.

En el equipo que hizo parte de la comisión había un experto por cada uno de los campos que se quería indagar. Quien haría el análisis de las cuestiones musicales sería Luis Carlos Espinosa, entonces profesor del

Conservatorio Nacional en Bogotá y miembro del CE-DEFIM. Del estudio de los bailes y otras manifestaciones dancísticas se encargaría Delia Zapata Olivella, una coreógrafa y folclorista de 37 años, que tenía experiencia en indagaciones de prácticas populares, y que se había integrado semanas antes como profesora de baile del IPC.

El equipo también estuvo conformado por un “grupo de técnicos auxiliares en fotografía, grabación e investigación antropológica” (Marulanda, 1964a). El registro audiovisual de los hallazgos y la creación de un documental se le comisionó a Juan B. Ocampo, un camarógrafo que había trabajado en la película *La gran obsesión* de 1954, y a su asistente (no conocemos el nombre). Las grabaciones de los sonidos, músicas y entrevistas se le encargaron al Rafael Arboleda, entonces un joven profesor de solfeo y Jefe de Transcripción del DIF del IPC; Jorge Sánchez ayudó a manejar la planta eléctrica necesaria en un municipio que carecía de energía. Para orientarse en Guapí, contaron con la ayuda de un guía llamado Juan Diez (Arboleda, 2018). También colaboraron la esposa y algunos hijos de Octavio Marulanda.

A la cabeza de este equipo estaba Octavio Marulanda, un manizalita de 42 años, conocedor de la grafología forense, con experiencia como actor y director de teatro, encargado de la sección de Teatro del IPC y uno de los promotores del DIF -del que asumiría la dirección en junio de 1964- (Marulanda y Palacios, 2008). Aparte de comandar el equipo durante los días de la expedición, Marulanda entrevistó a algunos pobladores y se encargó del análisis de las expresiones teatrales populares, del lenguaje y de las artesanías.

El equipo humano recurrió a un equipo técnico y tecnológico moderno necesario para realizar el registro sonoro y audiovisual de las expresiones tradicionales. Llevaron consigo filmadoras manuales, el magnetófono portátil -la llamada “grabadora Nagra”-, decenas de rollos de cinta magnetofónica, de cinta-film (película de 16 mm Kodachrome), cámaras fotográficas, un equipo de iluminación portátil, linternas, una planta eléctrica y decenas pilas de corriente “Eveready”.

Las difíciles condiciones geográficas, económicas y sociales de la región parece que fueron el pan de cada día. Como se señaló anteriormente, debieron hacer sus grabaciones llevando una planta eléctrica, “porque aquí no hay luz, ni esperanza de tenerla. Ya sabes que Guapí no existe para el gobierno central...” (Marulanda, 1963). De igual manera, parece que algunos gastos imprevistos hicieron que el presupuesto se agotara antes de terminar la excursión, por lo que en telegramas y cartas solicitaron rollos de cinta magnetofónica y de filmación (Marulanda, 1963).

Asimismo, en el que es probablemente el primer in-

forme de la excursión presentado por Octavio Marulanda a las directivas del IPC, el autor recalca nuevamente el grado de aislamiento de esta zona y sus efectos en el proceso de indagación: “De todos es sabida las situaciones de abandono en que se encuentran las agrupaciones que habitan nuestra Costa del Pacífico. Hasta ellas no alcanza a llegar el abrazo acogedor de la patria, a la cual, entre otras cosas, poco mencionan, porque casi no la sienten” (Marulanda, 1964a).

Para los investigadores, en Guapí se notaba una evidente división social y racial, desde luego no rígida, entre dos tipos de poblaciones: por un lado, las personas negras que habitaban en la zona urbana y en los pueblos y veredas cercanas al río; y por el otro, los “indios” de la “tribu de los Cholos” que vivían en los bosques de la zona, de la que se decía que eran “aborígenes” y estaban “a punto de desaparecer” (Marulanda, 1964a). Dichas sociedades, aunque mantenían ciertas relaciones mercantiles, artesanales y sociales, no se mezclaban, pues cada una de ellas mantenía sus propias formas de organización social, lenguajes, prácticas y tradiciones culturales. El río Guapí servía precisamente como elemento geográfico que separaba estas dos poblaciones.

En este orden de ideas, los investigadores tenían el reto de estudiar una población negra y mestiza bastante extendida, y una población indígena que ellos consideraban reducida y enigmática. La cuestión de la *raza* parece adquirir una *importancia implícita* para la exploración folclórica, de acuerdo a la documentación consultada: Octavio Marulanda menciona los “grupos negroides” y “comunidades negras”. Por su parte, Luis Carlos Espinosa no tiene problema en referirse a la “música negra” y la “música indígena de los indios Cholos”; mientras que Delia Zapata habla de “gentes de color” (Marulanda, 1964a). No obstante, es claro que el tema de la raza adquiere para los investigadores una relevancia al tratarse de la población mayoritaria de la *región*.

Dicho sea de paso, la cuestión regional resulta clave para entender el propio impulso de la excursión. Los hallazgos y los análisis en los campos de la música, los bailes, el habla popular, las artesanías y las costumbres de la misma contribuirían a la afirmación de los valores culturales de las “auténticas expresiones populares”, de las que se creía que tanto el gobierno como el resto de los colombianos tenían muy poco conocimiento debido a la escasa difusión e investigación.

Propósitos y hallazgos

Como puede advertirse en algunos documentos, el propósito que pareció animar esta fue un interés por dar cuenta, indagar y, especialmente, registrar una serie de prácticas que estaban en peligro de perderse, deteriorarse o transformarse en esos momentos. “Poco a poco

—menciona Marulanda (1963)— el contacto con las gentes nos ha ido dejando al descubierto un curioso caso de decadencia cultural: en el pueblo las tradiciones se han desintegrado: pero en las orillas del río Guapí y en las zonas interiores, el folklore se mantiene aún palpitante”. Por otra parte, en un artículo publicado en el primer número de la revista institucional, *Hojas de la Cultura*, en mayo de 1964, el mismo Marulanda señalaba que “El propósito inicial es emprender una permanente labor de recopilación, análisis, publicación e integración de las manifestaciones folklóricas del país, con un criterio de defensa y conservación de las mismas, ante el inminente peligro de la extinción de muchos de sus rasgos actuales” (Marulanda, 1965).

Durante los días que permanecieron en la región, ellos grabaron canciones y bailes, tomaron fotos, hicieron entrevistas, encuestas y descripciones, registraron apuntes, llenaron listados, registraron videos. Recorrieron la zona urbana de Guapí, de casas de madera y caminos empedrados, pero también se embarcaron a zonas ubicadas en medio de manglares y bosques húmedos, tales como Saija, Temuey, Chamón, Sansón, Guajuí, Timbiquí y Limones. A su entender, la lejanía que estos caseríos y veredas hacía que sus expresiones folklóricas fueran más auténticas y tradicionales, aunque, desde luego, con el riesgo inminente de su olvido.

Músicas, géneros e instrumentos. En una carta que Octavio Marulanda le envía a Maruja Renjifo en navidad de 1963 desde Guapí, se puede leer su entusiasmo por los hallazgos encontrados hasta entonces:

Las calles, a pesar de la lluvia, están atestadas de ritmos que estallan por todos los rincones del pueblo (...) El folklore se esconde bajo una gruesa capa de circunstancias imprevistas, que solo se despejan con paciencia y buen criterio. Hemos acumulado mucho material de interés, pero la riqueza subyacente en el alma de estas gentes nos impele a trabajar cada día con más interés (Marulanda, 1963).

En efecto, las diferentes músicas y ritmos de la región fueron una de las manifestaciones que los investigadores encontraron más fascinantes. En su informe, Luis Carlos Espinosa —comisionado para el análisis de esta dimensión— señaló algunos de los hallazgos y características de estas expresiones tanto para las sociedades indígenas como negras. Sobre la “música negra”, el musicólogo encontró y describió los siguientes “géneros”: *alabados* o “*alabaos*”, a los que caracterizó como un canto colectivo de timo reposado, propio de los rituales fúnebres, por lo que en ellos se “vierte la nostalgia de la raza”, y se pueden comparar con los “spirituals” de los negros del sur de Estados Unidos (Marulanda, 1964a); *las canciones del boga*, que dividió en dos: de circuns-

tancia y de trabajo, basadas en coplas, algunas de las cuales “tienen elevado sentido lírico, expresada con su delicada musicalidad” (Marulanda, 1964a); y *los arrullos*, especiales de la época decembrina, que abarcan diversos ritmos y géneros de danzas y músicas (bambuco, juga, currulao, bunde, etc.), por lo que sus “características formales están por estudiar” (Marulanda, 1964a). También observó un curioso fenómeno de asimilación de formas musicales “origen blanco de otras épocas”, tales como el llamado “bosto”, la polka brincadita, el valse y el pasillo.

Por su parte, sobre las músicas de los “indios cholos”, Espinosa, aunque no detalló mucho, llamó la atención sobre el hecho de que el material recolectado —que aludía a “temas de índole mágica y de exaltación de los antepasados” era valioso por “su pureza primitiva, libre de contaminación e influencias extrañas a una tradición seguramente remota” (Marulanda, 1964).

Los investigadores encontraron variedad de instrumentos musicales, con enorme protagonismo de la percusión: marimbas, cununos, guasás, cajas (o redoblante), flautas y maracas. Ellos lograron dar con la familia Torres, cuyos miembros se dedicaban a la fabricación de instrumentos tradicionales del currulao. De ellos destacaban la figura y la labor de Leonte Torres, el “abuelo” de 75 años, de quien se dice que, en ese momento, “toca toda clase de instrumentos”, con predilección de la flauta metálica. Los otros miembros de la familia Torres eran los hijos de Leonte: Basilio, de 30 años, cuyo trabajo era ser tallador y que tocaba el redoblante; Demetrio, de 42 años, aserrador y agricultor, y quien también se desempeñaba como bombero (tocador de bombo) y bailarín; José, en ese momento de 40 años, quien se desempeñaba como marimbero, cununero y bombero, y también como carpintero y constructor de instrumentos. También se menciona al “nieto de Leonte”, Gerardo, de 26 años, aserrador, bombero y también constructor de instrumentos³. Aparte, se señalan como “cantantes invitadas” a Eusebia Hurtado, Santos Vallecilla y Ricardo Caicedo. De ellos se dice que ninguno sabe leer ni escribir.

La familia Torres se había configurado como un núcleo social poseedor de la tradición generacional y de un tipo de saber para la construcción, afinación y circulación de instrumentos como las marimbas, cununos y guasás, aunque su repertorio no se reducía al currulao, pues en el informe se dice que los “ritmos” grabados con la familia Torres incluyeron pasillo, rumba, bosto, polka brincadita, bambuco, bambuco paseado, bambuco currulao, juga cruzada y careada (Marulanda y Zapata

3 Curiosamente, aunque se trata de la familia del actualmente reconocido músico y marimbero José Antonio Torres Solís, más conocido como “Gualajo”, él no aparece en los registros de la excursión, pese a que en ese momento debía tener alrededor de 24 años, y era hijo de José y nieto de Leonte.

Olivella, 1963). De igual manera, la impresión que dejan otros documentos de la expedición es que algunos habitantes de Guapi tocaban instrumentos tradicionales (especialmente el guasá y el bombo) como una actividad que, bien sea por afición o pasatiempo, se alternaba con ocupaciones “permanentes”, como la de aserrador, carpintero, oficios domésticos y agricultura.

Coreografías, festividades y teatro. El estudio de bailes y danzas le correspondió principalmente a Delia Zapata Olivella, quien ya había realizado trabajos similares en la costa caribe y Chocó. En su informe, ella clasificó esta variedad de bailes, a partir de sus rasgos, sus pasos y “aportes colectivos” (¿?) en cuatro grandes campos. El primero es el del *bambuco viejo* y *currulao* que, aunque similares en algunos elementos, se diferencian por el uso de instrumentos; el segundo es el *arrullo*, que abarca a su vez los ritmos del arrullo, la rumba y tres tipos diferentes de juga (la cruzada, la “cariada” y la “bundeada”); el tercero es el llamado *bunde*, “uno de los ritmos definidos y hermosos de la región”; el cuarto grupo lo componen tres ritmos; el bosto –“un rimo casi olvidado y que solo fue posible hallarlo por la colaboración de los viejos que aún lo recuerdan”-; la *polka brincadita* y el *pasillo*.

Por su parte, también hallaron prácticas ligadas a danzas y músicas propias de ciertas festividades y rituales de la región, en la que se destaca la apropiación festiva del espacio público, y el uso de vestuarios y elementos que cambiaban o modificaban el aspecto o condición de los participantes para no ser reconocidos o adquirir una determinada identidad. Una de ellas es la de los *matachines*, que consistía en que algunas personas de la región se disfrazaban (con el ánimo de que no los “reconocieran”) y usaban lazos y rejos para intentar “fustear” (golpear) a las personas que encontraban a su paso. Por su parte, en la llamada *danza de los “Negritos”*, “gentes de color” se pintaban sus cuerpos de color negro “con betún o «negro de humo»” y salían a las calles a bailar y tocar bombos y guasás. También se menciona “El hojarasquín del Monte”, una especie de celebración en homenaje a la naturaleza, en la que los practicantes se disfrazan inspirados en el árbol “Pacora”

Cada 7 de diciembre la población de Guapi en la Costa caucana, realiza la denominada Balsada, en homenaje a la Purísima, la Virgen Patrona de esta comunidad. En esta barcaza que desfila por el centro del río va la imagen acompañada de marimbas, bombos y guasás.



y recorrían las calles al ritmo del bombo mientras bailaban en forma circular.

Una de las tradiciones que más llamó la atención de los investigadores fue el de las llamadas *balsadas*. Se trata de una festividad para celebrar la fiesta de la Virgen de la Inmaculada Concepción, en la que unas especies de embarcaciones con grupos de músicos y bailarines recorren el río Guapí hasta llegar al pueblo. Marulanda lo expresó de la siguiente manera:

El fenómeno más espectacular y hermoso lo constituyen las “balsadas”. Las hemos venido observando desde la recolección de la madera. Se forma una “minga” de vecinos que trabaja fervorosamente en la fabricación de los adornos. Sobre un planchón de canoas bien ama-



rradas y con elementos vegetales, surge el monumento al Niño Dios, que es llevado en una “cuna” hasta el pueblo, en medio de faroles, luces y fuegos de pólvora. Dentro de la balsada el pueblo canta, baile y se acompaña de instrumentos que no cesan de lanzar sus ritmos al río. Luego se juntan a la llegada y hacen una procesión conmovedora. Desgraciadamente, hoy 24 [de diciembre], ha llovido mucho y todo se ha trastornado; pero el entusiasmo de la gente es invencible (Marulanda, 1963)

Por su parte, Marulanda, quien tenía a su cargo de los cursos de Historia del Teatro y Lectura Dramatizada en el IPC, analizó las actividades de un grupo de teatro en Guapí, dirigido por el carpintero y pintor Domingo

Obregón Perlaza, conformado por personas de la región que “actuaban” de manera empírica, sin mayor formación teatral. Dicho conjunto representó el “cuadro” de los “esclavos” llamado “La Mina”⁴, una puesta en escena en la que se relata la historia de una cuadrilla de esclavos que, ante la muerte de uno de los suyos y cansados de los maltratos del capataz, deciden unirse y revelarse ante él para darle un entierro digno al difunto. En su informe, Marulanda lo expresa así:

Al final, en vista de nadie quiere trabajar y de las ofertas del “Capataz” son rechazadas, con la expresión de que “Aunque mi amo me mate a la mina no voy”, los “esclavos” entierran a su muerto y el “patrón y el capataz” manifiestan su derrota. El destile final es un cálido y emocionante cántico de alegría, con aire de liberación (1964a).

Por otra parte, Marulanda también se refirió a que, por testimonios de habitantes de Timbiquí y Santa María, en dichos poblados –a los que según parece no fueron– subsistía un tipo particular de expresión teatral propio de la Semana Santa, que caracteriza como “restos del Teatro Misionero, realizado por los sacerdotes españoles, al estilo de los Auto Sacramentales”, que se distinguen por sus “vestuarios, ambiente medioeval, actuación atildada y grandes evocaciones poéticas” (Marulanda, 1964a).

El habla popular y las artesanías.

Siguiendo una ya tradicional dimensión de los estudios folclóricos en América Latina, durante la excursión a Guapí los investigadores prestaron particular interés por indagar aspectos relacionados con el “hablar popular”, el refranero, la llamada “poesía vernácula” y los romances tradicionales, entre otros. Consideraron que sus habitantes habían logrado acumular con el tiempo un tipo de “dialecto” que expresaba rasgos de “transculturación”, en la que además se podían advertir curiosas y pintorescas onomatopeyas, palabras adaptadas y expresiones musicales. Para Marulanda era

⁴ Para una caracterización mayor de esta obra teatral, se puede leer Marulanda (1972).

evidente la distancia entre la cultura letrada y la cultura oral popular, pues predominaba “un gusto sonoro en las palabras, sin más guía que el instinto, las cuales van siendo acomodadas a la tendencia fonética, sin ningún cuidado ni por la gramática ni por la sintaxis” (Marulanda, 1964a).

Un personaje que llamó poderosamente la atención de los investigadores fue Pastor Castillo, un viejo pescador y vendedor que habitaba en las selvas al otro lado de la Guapí urbana. Pese a que no sabía leer ni escribir, tenía una asombrosa capacidad para crear composiciones que podrían considerarse poéticas, caracterizadas por la rima, el silabeo y la consonancia. En un artículo publicado en *Hojas de la cultura* en 1965, Marulanda refería la perplejidad que le producía Castillo luego de señalar una de sus composiciones:

Ojos como el día radiante
grandes como una alborada
dadme una sola mirada
ojos negros y brillantes

¿Aun suponiendo que alguien le hubiera enseñado los recursos elementales de la consonancia o el silabeo, por qué se ha incorporado en su alma esta forma delicada de expresar su admiración por unos ojos negros? Solo un minuto de espera concentrada bastó para que nos recitara otra estrofa. Y aunque fueran coplas aprendidas en el trasegar de su oficio de pescador, esta décima tiene un perfil cálido y tierno, a la vez que denuncia una sensibilidad particular (Marulanda, 1965, p. 5)

Los integrantes de la comisión también se detuvieron en la descripción de la decoración de las viviendas y la elaboración de artesanías. En el aspecto arquitectónico, enfatizaron la creatividad de los habitantes, de diferentes capas sociales, para el uso de adornos, barandales y acabados que hacían llamativos los balcones y entradas. Así mismo, se entrevistaron con los campesinos que hacían sombreros y canastas con elementos naturales. Sobre este aspecto, vale la pena detenernos en un aparte de la carta que Marulanda le envía a la directora del IPC, pues evidencia la compra de mercancías y de regalos como tácticas empleadas por los investigadores para obtener los acercamientos a los informantes:

El viernes tenemos una importante encuesta antropológica con las campesinas fabricantes de los sombreros de hoja y de yaré. Por otra parte, frente al pueblo hemos hallado una pe-

queña familia de indios cholos que vinieron a curiosear las fiestas. Te advierto que les hemos hecho gastos en “regalos” y “ropa” y los tenemos en la mano. Es bastante probable que logremos grabación de textos en su idioma y el canto de la “magina”, misteriosas oraciones rituales acostumbradas por ellos en sus celebraciones selváticas. También nos enseñaran a HACER CANASTAS DE FIBRA.

Ya no tenemos dónde meter los sombreros y las canastas que hemos comprado (Marulanda, 1963, mayúsculas del original).

No hay que pasar por alto que igualmente se entrevistaron con Eduardo Marín Caicedo, entonces un médico



que estaba haciendo su año rural en Guapí y que tenía conocimiento de la relación que habían desarrollado los pobladores entre un sistema de curaciones y remedios basado en creencias populares y tradicionales y los avances de la medicina científica (Arboleda, 2018).

Resultados

La comisión regresó a Cali el 3 de enero de 1964. Después de realizar la expedición, para Marulanda y seguramente para el resto del equipo, era evidente que existía “en verdad, una cultura propia en aquellos lugares, cuyo relieve no es posible fijar todavía, a causa del alejamiento que sufre y el constante proceso de desinte-

gración a que está sometida” (Marulanda, 1964b, p. 7).

Cabe mencionar que los hallazgos de la excursión servirían para avanzar en diversos proyectos que se adelantaban en ese momento. Por un lado, como insumo para la creación de un Museo Folclórico en Cali, el cual tendría como objetivo servir “de medio de información, que clasifique y divulgue en forma permanente las manifestaciones de todo tipo emanadas de las distintas regiones del país” (Marulanda, 1964a). Por otro lado, para la ampliación de futuros estudios, “para que nuestro folklor sea llevado a grupos de canto, a las corales, a las escuelas, colegios y centros de cultura y el mundo entero, con el debido respeto a su esencia y al contenido, pero con un concepto moderno de buen gusto en el tratamiento de sus formas” (Marulanda, 1964a). Así mismo, se buscó “la creación de un puesto permanente de investigación folklórica a orillas del río Guapí”, señalándose que para dicho objetivo el “vecino Leonte Torres regaló un precioso lote” (Marulanda, 1964a).

No obstante, hasta ahora no sabemos si los anteriores objetivos lograron cumplirse a cabalidad. Más allá de lo anterior, se puede inferir que la excursión serviría para darle un lugar en el ámbito nacional al DIF en términos de la indagación folclórica. Al parecer, Octavio Marulanda quería consolidar esta dependencia el ámbito internacional, situándolo en el mismo nivel del CEDEFIM⁵. Así mismo, la expedición contribuiría a fortalecer los procesos formativos de los profesores del IPC que participaron en el mismo; Octavio Marulanda, Delia Zapata Olivella y Luis Carlos Espinoza nutrirían, con los hallazgos encontrados, sus propios intereses investigativos, proyectos personales y de los cursos/talleres a su cargo.

Uno de los resultados de la expedición fue el “documental cinematográfico” titulado *Guapí: ritmo y balsada*, dirigido por el camarágrafo Juan B. Ocampo. Según lo atestigua un artículo de *Hojas de la Cultura*, su montaje fue hecho por Octavio Marulanda, con guion y narraciones de Andrés Pardo Tovar, y dirección musical de Luis Carlos Espinoza, y contó con la colaboración de los laboratorios de la Radiodifusora Nacional de Bogotá (Marulanda, 1964b, p. 7). Esta producción, por supuesto, muestra

5 Tal como señalan Sinisterra Ossa y Barbosa Rojas (2015), “El IPC, desde su lugar como institución cultural en Cali, se interesó por divulgar, difundir y compartir sus investigaciones folclóricas con otros centros a nivel nacional como internacional, y a su vez, solicitar diferentes tipos de materiales, apoyo y sugerencias relacionadas con diferentes aspectos del folclor” (p. 133).



escenas cotidianas de la vida de los gaupireños como, por ejemplo, la construcción de balsadas, la fiesta de los matachines, las formas de vida de los indios “cholos” y, por supuesto, la construcción de instrumentos musicales y las músicas y bailes asociados a la marimba, de la familia Torres.

Según parece, uno de los proyectos era la publicación de uno o varios libros en el que se analizaran los hallazgos de esta región -similares a los que había publicado el CEDEFIM después de sus excursiones al Chocó-, para facilitar su difusión en el país. Sin embargo, tal publicación nunca se concretó, sin que se sepamos a ciencia cierta los motivos⁶. Por su parte, Jesús Bermúdez Silva y Guillermo Abadía Morales, miembros del CEDEFIM, publicaron años más tarde un pequeño informe, titulado *Algunos cantos nativos, tradicionales de la región de Guapi, Cauca* -basado en la cinta magnetofónica No. 4 de la excursión-, que se concentró especialmente en las formas musicales y los rasgos socioculturales generales de los indios “Cholos”. Así mismo, de dicha excursión salieron algunos artículos académicos publicados en la revista institucional *Hojas de la cultura* (números 1, 2, 9 y 24).

A manera de conclusión

La excursión realizada a Guapí por miembros del IPC y del CEDEFIM en 1963 debe entenderse como parte de un interés más amplio que caracterizó la investigación folclórica en las décadas de 1960 y 1970. Dicho interés se basó en la idea de indagar lo que se consideraban “manifestaciones folklóricas puras” en sociedades que estaban alejadas tanto geográfica como culturalmente de procesos de modernización acelerados.

En este sentido, Gaupí -una región ubicada en medio de zonas boscosas y fluviales de la costa Pacífica del Cauca, al occidente del país, con ciertas dificultades para su acceso-, parecía una especie de paraíso para la indagación de prácticas populares. Con una población principalmente afrodescendiente, pero también con sociedades indígenas, se podían advertir diversas prácticas y tradiciones que simbolizaban las herencias y mestizajes, ligadas a festividades.

La investigación folclórica se asumió ante todo como una tarea de descubrimiento, recolección, registro,

designación y clasificación de una serie de prácticas y tradiciones realizadas por el “pueblo”. Así mismo, esta excursión puso a trabajar mano a mano a expertos de diferentes procedencias geográficas y trayectorias profesionales, aunque todos con cierta experiencia en la recolección de expresiones folclóricas. Dicho sea de paso, la experiencia parece mostrar un gran esfuerzo por el orden y la división del trabajo que dependió de los conocimientos de quienes fueron.

Aunque la *cuestión racial* -o *étnica*, para usar un término más bien reciente- no se menciona con regularidad en la documentación, sin duda el hecho de que la mayoría de la sociedad fuera “negra” y una pequeña proporción “mestiza” e “indígena”, fue un aspecto clave para avanzar en la investigación folclórica. Se partía del hecho de que estas sociedades poseían, por vivir en una región aislada y por heredar tradiciones culturales ancestrales, una serie de costumbres, rituales y conductas populares compartida por los miembros de la sociedad, principalmente de carácter oral, lugareño y típico.

Por lo demás, el propósito manifiesto que animó la excursión de estos expertos a Guapí fue dar cuenta, indagar y, especialmente, registrar una serie de prácticas que, según ellos, estaban en peligro de perderse, deteriorarse o transformarse. Ahora bien, aunque dicha excursión se planteó diversos objetivos -cuyos alcances reales hoy desconocemos-, lo que parece cierto es que la misma se pensó para darle mayor visibilidad a escala nacional e internacional al IPC, al DIF y a quien sería uno de sus principales promotores, el folclorista Octavio Marulanda, quien después de la excursión asumió la dirección del DIF. También contribuyó a enriquecer tanto los intereses profesionales de los investigadores como los talleres que impartían tanto en el IPC como en el DIF.

Desde luego, podría preguntarse no por las alusiones y descripciones explícitas de los informes entregados por los integrantes de la comisión, sino por sus omisiones y formas mismas de recolección y registro. Quizá motivados por el propio espíritu que impulsó la excursión, ellos evitaron referirse los procesos de cambio social, cultural, económicos y tecnológicos que exhibían las sociedades estudiadas, y que tal vez tendrían mucho que ver con los factores de cambio que tanto parecían amenazar las prácticas ancestrales. Procesos que aluden a relevos generacionales, a cambios en las formas de producción y circulación de bienes y mercancías, a la existencia de saberes letrados y académicos, a la incursión de medios de comunicación modernos (radio, discos, etc.) y a incipientes procesos de “urbanización” (que se acelerarán a partir del incendio ocurrido cuatro años después de la excursión).

⁶ Valga señalar que en 2001, María Cristina Jiménez y Rocío Idárraga, funcionarias del Instituto Popular de Cultura, encomendaron a la antropóloga Nancy Motta Glírico González, profesora adscrita del Departamento de Historia de la Universidad del Valle, la tarea de sistematizar, organizar y analizar el archivo con las notas y grabaciones de las tradiciones orales de las sociedades del Pacífico que había adelantado en la década de 1960 el IPC, entre las que estaban los hallazgos de la excursión de 1963. Fruto de dicha tarea fue la publicación del libro *Gramática ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífico* (2005).

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

BERMÚDEZ SILVA, J. y ABADÍA, G. (1966) *Algunos cantos nativos, tradicionales de la región de Guapi, Cauca*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional. Imprenta Nacional.

CASTRILLÓN ARBOLEDA, D. (1947) La verdad es lo popular. En *Revista de Folklore*. No 1, pp. 79-87.

ESPINOSA, L. C. y MARULANDA, O. (1963) "Proyecto de excursión a Guapi", noviembre 2 de 1963, en Centro de investigación y documentación del IPC. Carpeta: Expedición de Guapi.

LIST, G. (1966) Ethnomusicology in Colombia. *Ethnomusicology*, 10 (1), pp. 70-76

MÁRQUEZ YÁÑEZ, F. (1963) "Algunos antecedentes sobre los estudios folclóricos en Colombia", en *Revista colombiana del folklore*, segunda época, No. 8.

MARULANDA, O. (1963) "Carta de Octavio Marulanda a Maruja Renfijo Salcedo", Guapi, Centro de investigación y documentación del IPC. Carpeta: Expedición de Guapi.

MARULANDA, O. (1964a). "Primeros comentarios a la excursión de investigación folklórica realizada a la región de Guapi – (Cauca), Centro de investigación y documentación del IPC, Cali. Carpeta: Expedición de Guapi.

MARULANDA, O. (1964b). Investigación folklórica. *Páginas de cultura*. No. 1. Cali.

MARULANDA, O. (1965) Pastor Castillo, rimador extraño. *Páginas de Cultura*. 9, pp. 1,5.

MERIZALDE, B. (1952) Los habitantes del Patía. En *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*. Num. 1. Vol. 5.

PARDO TOVAR, A. (1960a). Experiencias de una excursión folklórica. En: *Revista Colombiana de Folclor*. Bogotá: ICAN, vol. 2, No. 4, p. 127-135.

PARDO TOVAR, A. (1960b). *Los cantares tradicionales del Baudó*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Cedefim.

PARDO TOVAR, A. y PINZÓN URREA, J. (1961) *Ritmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá: Universidad nacional de Colombia / Cedefim, 1961.

PARDO TOVAR, A. "Proyecciones sociológicas del folklore musical", Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de febrero de 1963. Trabajos presentados, Washington: Unión Panamericana, 1965.

RENJIFO SALCEDO, M. (1963). Carta de Maruja Renfijo a Octavio Marulanda. Centro de investigación y documentación del IPC.

VELÁSQUEZ, R. (1959) Cuentos de la raza negra. En *Revista Colombiana de Folclor*, No. 3, pp. 1-21.

ZAPATA OLIVELLA, D. (1964) Danza y Folklore y Primeros comentarios a los bailes de Guapí. En *Páginas de Cultura*, No. 1, Instituto Popular de Cultura, Cali, 1965, pp. 1,4.

Entrevista citada

ARBOLEDA, Rafael (2018) Entrevistado por el autor. Cali.

Fuentes secundarias

BARBOSA ROJAS, J.F. y SINISTERRA OSSA, L. N. (2015) *Los procesos de modernización y la creación del Instituto Popular de Cultura (IPC): una aproximación a la formación artístico-cultural en Cali, 1947-1971* (Tesis de peragrado de Licenciatura en Historia). Universidad del Valle, Cali.

BERMÚDEZ, E. (2012). Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia. En *Ensayos. Historia y teoría del arte*, núm. 24, pp. 114-133.

BIRENBAUM QUINTERO, M. (2009) Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad. En Mauricio PARDO ROJAS (Editor académico) *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 192-216). Bogotá, Colombia: Editorial Universidad del Rosario.

CHAVES, M. F. (1984) *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Cali, Colombia: Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali.

MARULANDA, O. (1973) Dos manifestaciones del teatro folklórico en Colombia. *Páginas de Cultura*, 24, pp. 2-10.

MARULANDA, O. (1973) *Folklore y cultura general*. Colombia: Instituto Popular de Cultura de Cali.

MARULANDA, O. (1984) *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Colombia: Artestudio Editores.

MARULANDA, J. y PALACIOS, A. (2008) Testimonio de vida del maestro Octavio Marulanda. *Páginas de la cultura* (Segunda época). 1 (1), pp. 72-82.

MIÑANA BLASCO, C. (2000) Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. En: *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N° 11, pp. 36-49.

MOTTA GONZÁLEZ, N. (2005) *Gramática ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífica*. Cali, Colombia; Editorial Universidad del Valle.

VELÁZQUEZ, R (2010) *Ensayos escogidos. Recopilación y prólogo de Germán Patiño*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

IPC, un 2018 en alas del arte y la cultura

Como cada año el Instituto Popular de Cultura hace presencia en los principales eventos y circuitos folclóricos de la región y el país. Sevilla nos abrazó con su 23 Festival Bandola, al igual que Cartagena de Indias con su gran evento de mayo, el 30 Festival Folclórico Nacional “Colombia Canta en Cartagena”, el siempre grato encuentro en Ginebra, Valle, Festival Mono Nuñez, el 3 Festival Internacional de Teatro de Cali, con la presencia del grupo Embeleko Teatro, nuestro grupo representativo, y la gran fiesta internacional de la Danza, donde nuestra institución fue anfitriona de excepcionales compañías con mucha tradición en Bolivia, Ecuador, Panamá, Chile, EL Salvador, así como de grupos que llegaron de otras regiones del país.

La apoteosis se nos dio también con la apertura y cierre de cada año en el Festival Petronio Álvarez, al poner en escena Mano e Currulao, dos Marimbas una Historia, y el poema Malinga, el cual requirió del aporte de todas las escuelas.



El maestro Edgar Gallego, siempre concentrado en la dirección de la orquesta representativa del IPC, la misma que ya se presentó con éxito en México. La gráfica registra un momento en el Festival Mono Nuñez de Ginebra.



El Festival Bandola de Sevilla en sus 23 años, convocó este 2018 algo de lo mejor de nuestra música colombiana. Pudimos estar ahí con nuestra Chirimía que hace homenaje a la música del Pacífico. En la foto la directora del Instituto Popular de Cultura, María del Pilar Meza Díaz, rodeada por algunos de los músicos participantes.



Mayo nos recibió en Cartagena de Indias, con un festival en el que también pudimos brillar junto a otros grupos de la república. Nuestra chirimía dirigida por el maestro Cesar Flasminio Aguilar, puso un punto muy alto en la escena caribeña. En la foto, el maestro Diego Obregón Montaña.



■ En el III Festival Internacional de Orquestas de Guitarras, convocado por la Escuela Superior de Arte, el Instituto Popular de Cultura tuvo exitosa representación. Esta exhibición de instrumentos de cuerda se dió en el teatro Jorge Issacs durante la noche de gala el pasado 22 de agosto. La ciudad pudo apreciar a más de cien destacados guitarristas en escena.



■ Jhon Bayron Quintero Valencia del grupo Embeleko Teatro, en la puesta en escena del poema Malinga en el Bulevar del Rio.



La ciudad vibró nuevamente con el espectáculo *Mano e' Currulao*, el cual trae en su inicio el preludio poético que canta al nacimiento del currulao en la voz de María del Pilar Meza Díaz, directora del IPC. Visitantes nacionales y extranjeros se recrearon nuevamente con esta gran puesta en escena.



La danza es en el IPC un ritual desde los tiempos en que grandes maestros llegaron aquí para abrir un derrotero. Nuestro grupo representativo tendrá por siempre la huella de Lorenzo Miranda y Delia Zapata Olivella.





■ El grupo representativo de teatro del IPC, Embeleko, dirigido por Lida Fernanda Cardona llevó a las tablas la obra “Nuestra Señora de las Nubes”, con la dirección artística de Karol Cardona. Esta escena, dentro del Festival Internacional de Teatro de Cali, sala concertada “Salamandra”. Desde la dramaturgia, nuestra institución hace novedosas propuestas.



■ III Festival Internacional de Orquestas de Guitarras. Una gran serenata para la capital del Valle del Cauca.

En las voces de los ancestros

Memoria, saberes y la devolución de un archivo sonoro y fotográfico sobre prácticas musicales de afrocolombianos en Dominguito, Cauca

Rafael Arboleda grabando a Jesús Lasso, Marcial Mina y Luciano Ulabarry.



Por Paloma Palau Valderrama¹

Resumen:

En 2018 gestioné la entrega de copias de los registros documentales hechos por el Instituto Popular de Cultura (IPC)² en la década de 1970 sobre las prácticas musicales de afros en el poblado de Dominguito, Cauca, en el suroccidente de Colombia, a los representantes de esta comunidad, el Consejo Comunitario CURPAQ, como parte de mi investigación doctoral en etnomusicología. A partir de este proceso, reflexiono sobre la resignificación del archivo sonoro y fotográfico creado desde el paradigma folclorista y las percepciones sobre él de herederos de las prácticas musicales, en la empresa de etnomusicología colaborativa y dialógica que llevo a cabo. Señalo la relevancia de apoyar los procesos de memoria colectivos sobre los saberes musicales, y que el propósito de este tipo de difusión interna y externa a las comunidades puede ir más allá de una visibilización de manifestaciones y patrimonios culturales,

¹ Candidata a doctora en Música en el área de Etnomusicología/Musicología en la UFRGS con apoyo de la Beca CAPES/PROEX (Brasil), maestra en sociología (Beca PEC-PG/CNPq, Brasil), especialista en educación musical y musicóloga (Universidad del Valle, Colombia).

² Agradezco la disposición del Centro de Documentación del Instituto Popular de Cultura para posibilitar la consulta de los materiales y apoyar el proceso de entrega de copias, en particular a Nelson Mera, Claudia Zubieta y Fabián Bolaños.

para apoyar la antigua y urgente lucha de la población afrocolombiana, de la defensa de sus derechos por una ciudadanía plena.

Palabras claves Memoria, archivo sonoro, Violines Caucanos, música nortecaucana.

Abstract

Part of my ethnomusicology doctoral studies, was documents about afro music at Dominguito, Cauca, papers created by IPC (Instituto Popular de Cultura), on 70'S. I give this documents to the Community Council. Since, this experience, I thinking about new values from this cultural heritage, inside the memory process and looking for support for this afrocolombians resistance symbols.

Key Words Memory, Musical heritage, caucans violins, north Cauca music.

Fugas o jugas, torbellinos, bambucos, salves y arrullos son músicas locales de la población afro del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca en Colombia que se fundamentan en vívidos saberes compartidos. Tales prácticas se vinculan a la cosmología de un catolicismo propio de la gente negra, en las fiestas de *Adoración al Niño Dios*, y en los últimos años a festivales y eventos públicos sobre la afrocolombianidad, y celebraciones particulares. Son un complejo de saberes incorporados, colectivos e individuales, que envuelve canto, interpretación instrumental, baile y literatura oral. Se trata de acustemologías, epistemologías sonoras o formas del experimentar y conocer el mundo mediante prácticas sonoro musicales (Feld, 1996) que han resistido a la modernidad, reinventándose y conviviendo con músicas masificadas en las fiestas religiosas. Recientemente, la instrumentación de cuerdas, percusión y voces denominada "Violines Caucanos" por el Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez (Petronio) a partir de la propuesta del líder e intelectual Velasco (2018) ha ganado reconocimiento nacional a partir de ese escenario. Otro tipo de instrumentación, son pequeñas bandas de vientos o papayeras que circulan por toda la región, sobre las cuales indagué anteriormente (Palau, 2010). Aunque la memoria de tales saberes se basa principalmente en su experiencia, la preocupación por conservar, registrar, describir y analizar la memoria de tales saberes locales por diferentes actores ha venido aumentando en los últimos años. Conjuntos de grabaciones sonoras, fotografías, documentos audiovisuales, descripciones de las letras musicales, entre otras formas de documentación y memoria.

El archivo sonoro y fotográfico pionero de tales prácticas musicales afrocolombianas, fue registrado por investigadores del Instituto Popular de Cultura desde el enfoque de los *estudios del folclor*, en la década de 1970 en Dominguito, vereda del municipio Santander de Quilichao, Cauca, entre otros poblados de la región³. En mi indagación sobre los saberes sonoro-musicales afro de la región, tal acervo fue de relevancia para conocer los antecedentes investigativos. Quise ir más allá y gestionar la entrega de copias de esa documentación a los representantes de la comunidad de Dominguito con el objetivo de enriquecer la memoria que les pertenece y colaborar con la densidad histórica de sus prácticas. La audición y observación de pobladores sobre estos materiales activó narrativas sobre recuerdos de la experiencia de las prácticas musicales que, como señala Shelemay (2006) se revelaron tanto subjetivas como colectivas, dotando de nuevos significados los registros. De acuerdo con García (2012) un archivo sonoro es un proceso inacabado en el que participan múltiples actores, sujeto a intervenciones y atravesado por cierta estética e ideología. Parto de esta concepción para pensar sobre las resignificaciones del archivo sonoro en el proceso de devolución simbólica a representantes de esta comunidad desde una perspectiva de etnomusicología colaborativa y dialógica. Contextualizaré mi experiencia en Dominguito y algunos actores relevantes en el proceso, para luego comentar aspectos de la construcción del archivo fotográfico y audiovisual mencionado.

Aires de Dominguito y caminos de fugas en un "territorio ancestral"

Desde 2015 inicié una etnografía en la región, que me llevó a Dominguito donde conocí al grupo musical Aires de Dominguito, que se considera un grupo de "Violines Caucanos". Es integrado en su mayoría por miembros de una familia, don Walter Lasso es su director, violinista, compositor y cantor, y doña Ana Lucía Caracas es la cantora principal y marquera. También lo integran tres nietos: Derian, Eduardo y Juan Sebastián; dos hijas: Martha y María, y su compadre, don Saulo Palacios. El grupo decide consolidarse en el año 2002 como la Chirimía Familiar Lasso Caracas luego de participar de unos talleres de creación con la fundación AmbientArte, donde hubo músicos y docentes como Luis Carlos Ochoa y Jesús Antonio Mosquera, tiplista y docente del IPC (Mosquera, 2008). A partir de esa época tiene una interacción permanente con los músicos del IPC, siendo que varios han hecho parte del grupo. Hoy, Jean Paul Giraldo y Yamid Abdías, egresados de la institución lo integran. Recien-

³ También en Quinamayó (Jamundí), Juan Ignacio (Puerto Tejada) y Villa Rica.

temente, ingresó Elizabeth Campo, egresada del Taller Integral de Músicas Caucanas y Colombianas (TIMCCA) de la Fundación Colombina, que dirige Ochoa. También a partir de esa época inician una participación intensa en festivales y eventos en toda la región, siendo ganadores de segundo y tercer lugar en el concurso del Petronio varias veces, y en 2018 logrando el primer lugar.

Sin embargo, el grupo nace de una experiencia más antigua y profunda: la práctica afrocatólica de músicas y bailes que varias generaciones han vivido, y la organización de la fiesta de Adoraciones al Niño Dios que realiza doña Ana desde hace varias décadas; fiestas que realiza la población afrodescendiente en toda la región, donde también toca el grupo. Se trata de un ritual que hunde sus raíces en la evangelización católica en las haciendas esclavistas de la región durante la colonia y pasa por un proceso de apropiación y resignificación de la gente negra (Atencio y Castellanos, 1983). La fiesta de Adoración al Niño Dios, también es conocida con el nombre del ritmo musical que más suena en ella, las fugas. En ella se “adora al Niño Dios”, es decir, se cantan y bailan las músicas locales, algunos niños se visten de los personajes religiosos: pastorcitos, San José y la Virgen María, dos adultos hacen el baile de la mula y el buey y se recitan versos y loas en homenaje al Niño Dios. Doña Ana aclara que ella además hace la Adoración de los Reyes Magos en la misma ocasión, donde tres adultos representan a los Reyes Magos, bailan recitan loas.

Tanto las fiestas, como la música, como el festival Petronio han comenzado a entenderse como “patrimonio cultural inmaterial”. Algunos culminando un proceso de patrimonialización, otros, experimentando sus efectos. Más allá de una manifestación “en riesgo” que ha de salvaguardarse desde la visión de un estado multicultural que “protege” al tiempo que limita, patrimonio en las voces de la gente negra que vive el canto y baile de las fugas y torbellinos, es la valorización de sus vidas como sujetos colectivos de derechos y prácticas cul-

rales particulares. Así, en Dominguito percibí que, también como en otros poblados donde he estado como en Buenos Aires y en Santa Rosa en Caloto, los saberes musicales locales se conciben en estrecha relación con procesos de fortalecimiento comunitario y étnico⁴. De modo varios músicos están vinculados a organizaciones culturales y políticas. Unas de ellas, los Consejos Comunitarios, buscan una mayor autonomía administrativa y política sobre los territorios habitados por población rural afrodescendiente y surgen a partir de la Ley 70 de 1993. Don Walter ha estado involucrado desde muy joven en procesos comunitarios y es fundador del Consejo Comunitario de la Cuenca del Río Páez Quinamayó (CURPAQ) creado en 2004 y que hoy agrupa a diecisiete veredas cercanas, entre ellas Dominguito y La Capilla.

Luego de presenciar la fiesta de Adoración organizada por doña en 2017, continué acompañando al grupo y a la familia en distintas presentaciones, ensayos realizando un poco de gestión y compartiendo momentos que nos hicieron más cercanos. Un día de presentación musical y de baile de gran fervor cerca a Dominguito don Walter me dijo: “yo quiero que nuestro folclor, las fugas, sea conocido en todos los ámbitos a nivel departamental, nacional e internacional”. Entendí la relevancia de la práctica musical no solo como una forma de dar a conocer una expresión sonora, sino también como vinculado a toda una cosmología religiosa y a un trabajo por el

4 Así sucede en la Palomera (Buenos Aires), donde doña Graciela Larrahondo y sus hijas, algunas de las cuales, adelantan el proyecto Escuela Audiovisual Renacer y Memoria de la Asociación Municipal de Mujeres de Buenos Aires para “contar las historias de sus mayores”. Ver: <https://vimeo.com/292869585>; también en Santa Rosa (Caloto), compartí con la Papayera Quilichao y la familia Balanta, organizadora de las Adoraciones, donde hay un proceso vinculado al consejo comunitario.

5 En el norte del Cauca a diferencia del Pacífico, los territorios no fueron titulados de modo colectivo, no obstante, en la última década han surgido nuevos consejos comunitarios que buscan fortalecer el movimiento afrocolombiano.





Doña Ana, durante su Adoración al Niño Dios
Don Walter mostrando el violín que construyó

bienestar y dignidad de la gente negra de DomingUILlo y de la región. De modo que, el liderazgo comunitario y musical de don Walter articula la experiencia de Aires de DomingUILlo y el ejercicio político del consejo comunitario, a saberes sonoro-musicales de la gente negra de DomingUILlo y la región. Así, consideré que el conocimiento de los materiales documentales registrados por el IPC por las personas de DomingUILlo sería relevante para adensar la memoria sobre sus prácticas sonoras, religiosas y musicales y para aportar a un proceso político de largo aliento que viene siendo tejido por la comunidad, como CURPAQ.

Entre varias acciones, emprendí la gestión de devolución simbólica de tal documentación hecha en DomingUILlo por el IPC décadas antes. Primero había solicitado acceso a las grabaciones y fotografías con el objetivo de alimentar mi estado del arte sobre el tema. Luego le pregunté a don Walter, conociendo su posición de líder comunitario, si tales documentos serían de interés para la comunidad o para CURPAQ. La respuesta fue un "¡claro!" rotundo, y seguidamente, él me invitó a una reunión de CURPAQ para exponer la idea. En la sede del consejo ya podía prever la respuesta afirmativa; un gran cartel con el título completo de CURPAQ estaba encima de las fotografías de los dos grupos musicales de Violines Caucanos que habitan su territorio, Aires de DomingUILlo y Brisas de Mandivá, en la vereda Mandivá. La información sobre el registro de la memoria hecho por el IPC interesó de inmediato a los miembros del consejo que indicaron su relevancia "para el proyecto etnoeducativo de su territorio ancestral". Solicitaron las copias al

IPC, el cual accedió, especificando para los materiales los usos de "investigación, difusión a la comunidad y la enseñanza". Pasaré a hablar de algunos de los materiales entregados por el IPC y luego sobre algunas reflexiones de este encuentro con los registros audiovisuales.

Archivo sonoro y fotográfico: de recolección folclórica a interpelador de la memoria

En la vereda de DomingUILlo, Santander de Quilichao en el Cauca, investigadores y estudiantes del Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura (IPC), hoy Centro de Investigaciones del IPC, realizaron las primeras documentaciones en la década de 1970 sobre las prácticas musicales de la población afrodescendiente de la región del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Era una época de auge de los estudios de folclor en Colombia, que tenían el afán de documentar las manifestaciones culturales pues se pensaba que el avance de la modernización las colocaba en riesgo de extinción (Miñana, 2000). De ese modo, fueron pioneros en grabar, fotografiar, filmar y describir cientos prácticas de las culturas populares a lo largo y ancho del país que se conservaban en instituciones y centros de documentación. Inclusive la producción escrita llegaba ser entendida como algo secundario (ibid.), motivo por el cual es posible que los archivos audiovisuales realizados por los folcloristas del IPC hayan sido acompañados de pocos escritos. Desde el paradigma folclorista del momento, fue relevante el registro fiel, y la clasificación



del material. Sin embargo, no hubo interés por las voces de sus protagonistas como sujetos que comprendían su mundo, lo que se extendía también a las ciencias sociales que se encontraba en pleno cambio. Muchos de estos registros nunca eran conocidos por sus protagonistas, pues no se pensaba en la devolución, como un compromiso del investigador. En varias visitas durante de la década de 1970, investigadores del IPC se interesaron por registrar las prácticas culturales de la gente negra nortecaucana y survalluna. Fueron investigadores de distintas formaciones y con variados matices en sus perspectivas, como la intelectual y bailarina negra Delia Zapata Olivella, y el músico e investigador Octavio Marulanda. Algunos de ellos como Hernando Restrepo y Janeth Torres, junto a varias instituciones del suroccidente colombiano recibieron unos cursos de investigación folclórica en la década de 1970 impartidos por los reconocidos Isabel Aretz y Ramón y Rivera del Instituto In-

teramericano de Etnomusicología y Folklore INIDEF de Venezuela. Se trató de un intercambio en el que el INIDEF impartía el curso y entregaba cintas magnetofónicas de la mejor calidad, a cambio de que los docentes y estudiantes hicieran una parte de los registros para ellos, como me contó Torres. La siguiente década constituye un giro que marca profundamente el pensamiento de las ciencias humanas y sociales, cuestionando las relaciones de poder que reproduce la ciencia, y cuestionando la voz del investigador como único autor de un conocimiento legítimo. De esta reflexión es legataria la etnomusicología colaborativa y dialógica contemporánea en la que me apoyo. Se trata de un enfoque que cuestiona el privilegio del investigador como único productor de conocimiento, entendiendo a los interlocutores/colaboradores, también como sujetos productores de saber, y así, adelantando acciones en pro de un diálogo más horizontal y equitativo. En ese sentido, los etnomusicó-

logos partiendo de diferentes motivaciones, como un sentido de compromiso ético y el apoyo de procesos de construcción histórica de la memoria colectiva, han “devuelto” a los representantes de las comunidades copias de los archivos sonoros, fotográficos y audiovisuales que antes reposaban solo en centros de documentación o bibliotecas, con accesibilidad restringida. Las acciones que adelanté se basaron en estas reflexiones epistemológicas. Paso ahora a comentar el momento de registro y las interpretaciones sobre los registros.

Escuchando y observando ecos campesinos

Una de las visitas de los folcloristas del IPC fue realizada el 6 de junio de 1976, Día del Campesino, en la vereda de Dominguito. Los investigadores, Aura Alvis, Hernando Restrepo y Rafael Arboleda, pretendieron hacer un intercambio que hiciera justicia a la generosidad de la gente de Dominguito, que los había recibido el año anterior. A cambio de presenciar otra vez el ritual, llevaron una muestra de las fotografías y músicas grabadas, así como una presentación musical por parte de algunos estudiantes, práctica que no era común para la

época. Viajaron hasta la Capilla Santa Bárbara de Dominguito, una construcción de 1857 realizada a manos de los vecinos, negros libres, tan solo seis años después de la abolición de la esclavitud. Hoy, es el sector de la vereda La Capilla, vecina a la vereda Dominguito. Ese día una procesión exhibió los alimentos representativos de la agricultura local, como el plátano, la yuca y la piña. También la década de 1970 fue una época de luchas campesinas, contra el despojo de sus territorios por el avance de la industria extensiva de la caña de azúcar. Los entonces moradores de la región, se reconocían antes como campesinos que como afros, término más reciente. Así se percibe en las palabras en rima del violinista Isauro Mina transcritas por el informe del IPC: “recuerden que somos base, del pueblo su subsistencia, pues siempre somos veraces y sin tierra en competencia. Queridas campesinas, yo les deseo que sigamos decididas si queremos programar, que luchemos hasta ver lo que fuera mi derecho, pues Dominguito debe ser una vereda modelo”.

Los investigadores registraron los nombres los mú-



sicos y cantoras como “informantes”, el término de la época: Marcial Mina (Violín), Eliecer Lucumí (Violín), Gerardo Palacios (Guitarra), Jesús María Lasso (Tiple), Leonel Mina (Tambora), Garcían Mera (Caja), Dionisio Mina (Tambora), Antonio Mera (maracas), Nemesio Palacios (Güiro), Miguel Zapata (güiro). Los cantores y cantoras fueron Cipriana Lasprilla, Primitiva Mera, Polonio Balan-

ta y Eleuterio Mera Mina. El “coordinador de la adoración” era Leoncio Tegüé, e Hilario Mina fue citado como un “bailador que conoce muy a fondo el repertorio”.

El texto que describieron los investigadores señala que había un tablero había escrito un orden del día con las danzas que la gente de Dominguito presentó. Bambuco, juga, juga de arrullo, torbellino y pasillo, El Trapi-



che, la India vieja, el Torbellino, Mi lavandera, La mula y el buey y La mula rusia. En una fotografía, se muestra la fuga y baile llamada *La Bámbara*. Una fila de hombres con palos que simulan espadas y movimientos de combate, siguen la temática. Un fragmento dice *"Qué bonito es un soldado, en la puerta de un cuartel, (bis)/ Con su fusil en la mano, guardando su coronel, guardando su coronel (bis)/ La bámbara nueva yo no la se, que los negritos la han de saber (bis)/ Venís armado como un soldado, para adorar a mi salvador (bis)"*. Esta fuga sigue sonando con fuerza en el repertorio contemporáneo, con coreografía variable. Don Saulo Palacios, redoblantista de Aires de Domingullo, y caficultor, comenta que el baile ha cambiado; antes las espadas de guadua se envolvían de papel plateado y se hacían movimientos militares por unos bailarines encargados.

La bámbara Torbellino

Cuando le mostré las fotografías a doña Ana, don Walter y varias personas de Aires de Domingullo y la familia Lasso Caracas, identificaron a varias personas de la vereda, algunas que ya habían fallecido. "Esa es doña Cipriana", "ese don Leoncio", señalaron algunos de los bailadores destacados, que lo habían protagonizado. Se referían a doña Cipriana Valencia Lasprilla y don Leoncio Tegüé con su grupo los Alegres Negritos creado posiblemente a inicios de 1970. Según ellos, el grupo lo coordinaba doña Cipriana, que falleció hace poco a la edad de 106 años en 2018. Señalaron que ella fue una referencia en Domingullo y alrededores, cantora, bailarina, contadora de historias y prima de doña Ana, quien menciona que aprendió mucho de ella. El grupo fue apoyado también por la gestión de Lucrecia Tello, una mujer blanca de Santander de Quilichao, interesada en difundir la cultura de afros e indígenas. Entre sus logros, fueron ganadores del Primer Concurso de Música Colombiana que organizó Asocaña, por el cual grabaron cinco temas en un LP en 1977 (01(9935)00070).

Aunque los textos sobre la visita del IPC intentaron compilar la información precisa, no mencionaron a los Alegres Negritos sino a algunos de sus integrantes de modo individual, así, las fotografías los revelan danzando en el centro, rodeados de miradas de atentas. En una imagen doña Cipriana se ve en el centro bailando un torbellino. Se trata de un baile que hacen dos parejas entrecruzándose rápidamente y que sólo los más habilidosos logran hacer. Un saber especializado, no colectivo, en contraste al baile de la fuga que llegar a

construir largas filas de ondulados rumbos al que entra cualquier persona que quiera participar. En 2017 tuve la oportunidad de conocer a doña Cipriana que canto Mi Yuca acompañada al tiple por Jesús Antonio Mosquera. Luego nos dijo que "para cantar más necesitaba a sus compañeras", revelando la práctica colectiva de las mujeres cantoras que hacía. En una fotografía se ve a don Leoncio Tegüé es el hombre más alto, bailando el "Trapiche". Al mostrarle la fotografía y luego de que su nieta lo identificara primero que él mismo en la imagen, me explicó que El Trapiche era un baile que mostraba el proceso de hacer el guarapo, moliendo la caña. Pero que no se había vuelto a hacer. Expresó que "antes había varias casas que hacían fiestas. Fueron mermando". Él mismo organizaba junto a su esposa las adoraciones, hasta que ella falleció y no volvió a hacerla. Don Leoncio señaló además que "el baile se hacía con mucho respeto. Ahora ha cambiado, hay mucha brincadera".

La audición de las grabaciones sonoras recolectadas en ese mismo evento de 1976, y una Adoración al Niño Dios de 1975 entre miembros de Aires de Domingullo generó varios sentimientos. Doña Ana verificó que las letras habían cambiado muy poco, y que las voces de otros cantores eran muy diferentes a las de ella, algunas agudas, otras más opacas. Coincidieron en su percepción acerca de que había más flexibilidad sonora, en la multiplicidad rítmica y vocal. Es decir, era la fiesta en el que muchas voces cantan al fondo mientras bailan, y desde los más habilidosos hasta los espontáneos, tocan distintos instrumentos. Esto se relaciona con que no había un grupo estable, con un arreglo para cada pieza, como se ha modificado la música con la participación y exigencia del concurso del Petronio, y otros eventos. Don Walter observó que el golpe del bombo en el torbellino era diferente del que hacían ahora. Lo habían cambiado, adoptando uno más conocido y estandarizado que fuera familia al público del Petronio. Los más jóvenes del grupo se cansaron pronto de escuchar la grabación, que exigía cierta concentración por no tratarse de una hecha en estudio y publicada, sino una de campo. Las hijas cantoras de los Lasso Caracas reaccionaron con curiosidad a los registros hechos antes de que nacieran; Martha observó que le "sonaba como indígena", lo que evidenciaría los intercambios culturales entre poblaciones vecinas, y María exclamó admirada "¡esto es una reliquia!". Jenny, una de las hijas que es locutora, señaló sobre el estilo "afro" del cabello de la época "mírenle el cabello, esos sí eran africanos".

Saberes musicales y festivos afro de Dominguito



Con la intención ampliar la divulgación del material documental entre la comunidad coordiné un evento en el que hice la exposición de una selección de las fotografías realizadas por el IPC y la audición de fragmentos musicales, invitando a representantes de CURPAQ, del IPC, de Aires de Dominguito, a Carlos Alberto Velasco y a Jesús Antonio Mosquera y a la comunidad en general. Llamé al evento *Saberes musicales y festivos afro de Dominguito* y tuvo lugar en el colegio Institución Educativa Técnico Agropecuaria Dominguito el 18 de febrero de 2018, simbólico lugar de fundación de CURPAQ. La audición y observación de los materiales suscitó distintos comentarios de moradores de la vereda. Doña Celmira identificó el “bambuco viejo”, añadiendo que “me gustaría retomarla para nuestro grupo de baile del adulto mayor”. Doña Clementina habló de los organizadores de la fiesta, músicos, bailadores de épocas anteriores, revelando su memoria prodigiosa. Doña Ana también participó extensamente, finalizando así “Yo la historia que tengo de nuestra tradición es la que yo misma he vivido. Los invito a todos a que conservemos nuestra tradición que nos dejaron nuestros ancestros. Una loa para todos, ‘yo

soy la más chiquitita que mi padre Adán dejó, vengo a reclamar el niño porque a mí me lo entregó’ ¡Que sea para bien!”. Finalmente, entregué las copias impresas de las fotografías al rector del colegio, quien propuso colocarlas en una gran cartelera a la vista de todos. Los documentos digitales del archivo sonoro y fotográfico quedaron en manos de los representantes de CURPAQ, a la espera de ser potenciales recursos para enriquecer el acervo de su memoria.

Mediante la difusión y conocimiento de los acervos y la producción de sus propias documentaciones la gente negra nortecaucana y survalluna puede profundizar el conocimiento sobre su legado cultural, y reflexionar sobre sus prácticas sonoro-musicales. De ese modo, aportar a trazar nuevos rumbos en contraste con el conocimiento de su historia, de su memoria y saberes. El propósito de este tipo de difusión de materiales documentales interna y externa a las comunidades significa más que una visibilización de patrimonios culturales, para sumarse a la antigua y urgente empresa de la población afrocolombiana, de la defensa de derechos por una ciudadanía plena. Una que, a propósito de la discusión sobre la conjuntura del posconflicto, la supera ampliamente por su resistencia desde tiempos coloniales. Urge la necesidad de alianzas de aquellos que investigamos tales prácticas con los actores locales en pro de los procesos político culturales comunitarios donde se vive el saber en la experiencia práctica. Es necesaria la preocupación por la responsabilidad de la devolución de investigaciones y documentación a la región y a las comunidades, fortaleciendo procesos y evitando antiguas reproducciones de la desigualdad del acceso y producción del conocimiento que, como señalé al principio, fueron observadas ya hace más de cinco décadas en las ciencias sociales.

Bibliografía

Atencio, Jaime & Castellanos Isabel. (1982). *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios*. Cali: Universidad del Valle.

Feld, Steven. (1996). Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: Feld, Steven y Basso, Keith (eds), *Senses of Place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press. p. 91–135.

García, Miguel. (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Lucas, Maria Elizabeth. (Ed.). (2013). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade cultural*. Porto Alegre: Marcavizual. p. 143-170

Miñana, Carlos. (2000). Entre el folclor y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. En: *A contratiempo*, n. 11, p. 36-49.

Palau Valderrama, Paloma. (2010). Bombarra, tuba y helicón: música de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle. En: VAA. *Músicas*

y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. p. 109-142.

Shelemay, Kay Kaufman. (2006). Music, Memory and History. In: *Ethnomusicology Forum*, n. 1, v. 15, p. 17-37.

Velasco, Carlos Alberto. (2018). Genealogías sonoras de creación afrodiaspórica: De los violines caloteños a los violines caucanos. *Revista Páginas de Cultura*, Cali: Instituto Popular de Cultura. n. 13.

La apoteosis del IPC en el Petronio

De un galeón descendió la cultura africana

Un espectáculo de 200 bailarines en escena, a paso de ola, abrió el XXII Festival Petronio Álvarez de Músicas Folclóricas, el pasado 15 de agosto. La obertura y el cierre del evento se realizó con poesía del escritor Medardo Arias Satizábal.



La directora del Instituto Popular de Cultura, María del Pilar Meza Díaz declama el poema "Malinga" de Medardo Arias Satizábal en la clausura del Petronio Álvarez 2018. Este montaje requirió de la participación de las escuelas de Música, Danza y Teatro.



El Petronio del presente año rindió homenaje a José Antonio Torres "Gualajo" uno de los marimberos legendarios del litoral Pacífico. Esta creación fue de Wilkin Rojas, Coordinador de la Comparsa del IPC.

Como cada año, el Instituto Popular de Cultura dio inicio al XXII Festival Petronio Álvarez de Músicas Folclóricas, el miércoles 15 de agosto en el Coliseo de El Pueblo, con el espectáculo "Mano e Currulao", que brindó homenaje a dos marimberos mayores: Baudilio Cuama y el extinto José Antonio Torres, Gualajo.

Ambos, portadores de una tradición ancestral, la misma que permitió a la UNESCO declarar la marimba como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en diciembre de 2015.

"Mano e Currulao" presentó 200 bailarines en escena, con la invocación poética a cargo de María del Pilar Meza Díaz, directora del IPC. Esta obertura en homenaje al nacimiento del currulao, escrita por el periodista y literato Medardo Arias Satizábal.

La apertura del Petronio es en sí una fiesta en la que se dan cita los diferentes ritmos que distinguen el litoral del Pacífico colombiano: bambuco viejo, abosao, makerule, juga, patacoré, pango, currulao, aguabajo, contradanza, arrullo, entre otros.

Cuama y Gualajo

Baudilio Cuama, uno de los más notables marimberos del Pacífico, junto a Justino García y Teófilo Potes, tiene las dos etnias que distinguen al Pacífico: es afro e indígena al tiempo, y en su historia se confunde la realidad con el mito, pues al igual que Francisco El Hombre

en la costa Caribe, cuenta con una anécdota que rima con la leyenda: se lió en una competencia de marimba con el duende, y lo venció.

Parte de la respetabilidad que alcanzó en el litoral, tuvo que ver con esa contienda musical en la que salió airoso.

José Antonio Torres, Gualajo, por su parte, fue integrante del clan de Luthiers más famoso de las marimbas; la familia torres de Guapi, la misma que hizo su casa al otro lado del río, y corta las tablas de chonta en la luna indicada, para que resuene el bajo o los agudos del río y la marea entre bordón y requinto.

La diáspora africana

El domingo 19 de agosto, día del cierre del Petronio, marcó la apoteosis del Instituto Popular de Cultura. Puso en escena "Malinga", una clausura espectacular con música, danza, teatro y poesía, composición de Medardo Arias Satizábal en la voz de María del Pilar Meza Díaz, directora de la institución.

"Malinga" es un poema que anuncia la llegada de los esclavizados africanos a América. Congos, Xangos, Luangos, Bámbaras, Chambas, Ararás, Lucumíes y Carabalíes, descendieron de un galeón diseñado por Wilkin Rojas, de la Escuela de Teatro del IPC, al tenor del canto luctuoso "Chi man Congo, Chi man Luango, Chi man ri Luango de Angola..."

La dirección artística de este espectáculo estuvo a cargo de Edward Martínez Lora, y el ensamble orquestal y de coros tuvo la acertada dirección de Flaminio César Aguilar. Los bailarines fueron coordinados por la profesora Aura Hurtado, de la Escuela de Danza del IPC. Entre los músicos de este grupo excepcional, figuró Jardany Cortés, hijo del Ciclón del Pacífico, Tito Cortés.

Entre músicos y bailarines hicieron presencia egresados del IPC que se sumaron al espectáculo, por ser el Petronio de la mayor puesta en escena afroamericana, sólo comparable a los festejos y celebraciones que se realizan en el barrio de Pelourinho en Salvador de Bahía, Brasil.

Arias Satizábal es dos veces Premio Nacional de Poesía –Universidad de Antioquia y Universidad de Cartagena de Indias– y acaba de recibir el Premio Internacional de Literaturas Africanas “Justo Bokelia Boleká”, por su novela “El chachachá del diluvio”, publicada por la Editorial Pigmalión, de España. La obra fue base para el estreno de fin de año de la compañía Delirio. Arias es el editor de “Páginas de Cultura”.

Obertura a *Mano e' Currulao* (Medardo Arias Satizábal)

De la luna verde de las chontas
En la noche de las nieblas,

La luna tocó las hojas de la llovizna
Candela saltó en el bosque
Y una flor de cristal
Se instaló en la copa de los árboles
Del África se desgranaron las semillas
Gavilla de loros parleros
Que horadó la piel de los bosques
Y la noche puso brea en las baquetas
Brea de noche coagulada
Entre bordón y requinto
Brea con polvo de estrellas
Atabales secos de árboles y fuego
Hicieron los cununos.

Los bombos que recuerdan el tiempo
La edad de viejos guayacanes, los sueños
Del antílope en la tierra nueva de América.
En la noche profunda las mujeres
Cantaron arrullos de la misma estirpe del aguacero
Para mecer en sus faldas al recién nacido
Entre los ríos y el vaivén del mar
Bautizo de cocoteros y caimitos
Nació el currulao.
Ola que va, ola que viene
¡Una mano e' currulao!



Un galeón del que descendió toda la cultura africana en América, fue la metáfora que presentó el IPC al cierre del Petronio con el poema “Malinga”. De la nao descendieron Carabalies, Lucumíes, Bámbaras, Chambas, Xangos y Luangos entre otros.



Los violines caucanos tienen hoy una gran presencia en el Festival Petronio Álvarez, en parte gracias al trabajo sociológico realizado en el norte del Cauca por el doctor Carlos Alberto Velasco Díaz.



Mano e'Curulao es el mayor espectáculo de la danza Pacífica concebido por el Instituto Popular de Cultura. Es desde hace 8 años el evento institucional de apertura. Está considerado como la puesta en escena artística más importante del continente después de la que se realiza en el barrio de Pelourinho en Salvador de Bahía, Brasil.

Malinga
(Medardo Arias Satizábal)

Malinga, Malinga,
 Afro Congo, Negro,
 Negro esclavo, golpe de tambor
 Gritan los Yorubas
 Escupe el flagelo
 Al clamor de Angolas, Ararats y Luangos
 Y en el bergantín
 Cantan y lloran los negros
 Efluvios de muerte van
 Por la bodega de ébano
 Hábito luctuoso y triste aletea en el negrero
 Al golpetazo del mar
 Nacen Bámbaras y Chambas
 Congonea y tumba el mar
 Mueren Xangos y Popós,
 Gimen en la oscuridad
 Las esclavas laceradas
 Bamba, conga, tumba y rumba
 Con Yemayá, con Changó...

"Chi man luango
 Chi man Congo
Chi man Ri Luango de Angola..."
 Del dolor sale el tambor
 Del tambor sale el dolor..."

Y la noche como brea
 Lloro a la luna tormentos
 La dulce lluvia humedece
 El africano lamento;
 Se barrunta un currulao
 Un mapalé, un berejú,
 un guararé, un abosao...
 Y el bullicio crepitante
 Rompe el cielo americano
 Se desgrana el plenilunio
 Sobre el frenesí africano...

"¡Chi man Congo
 Chi man Luango
Chi man Ri Luango de Angola!"





VI Encuentro IPC y las Culturas Populares Teatro del Posconflicto y la Memoria

El VI Encuentro IPC es un evento de carácter académico con el cual se propende el fortalecimiento de los procesos de formación artística y cultural en el Instituto Popular de Cultura, que se proyecta a la comunidad a través de conferencias abiertas al público, además de la presentación en este año del Grupo Embeleko.

Este VI Encuentro cumplió el objetivo de promover las manifestaciones culturales articulándolas con la ciudadanía, al tiempo que enriqueció las ofertas culturales y la formación de público en torno a las expresiones teatrales y su relación con nuestra actualidad.

En su sexta versión el Encuentro IPC y las Culturas Populares se realizó con la intención de promover en la comunidad caleña espacios de reflexión sobre nuestro presente en el que el posconflicto es protagonista. A través del teatro como vía de comunicación y con el respaldo de académicos investigadores y profesionales del teatro, el Instituto Popular de Cultura se acerca a la comunidad a través de las artes populares. En esta oportunidad presentó el último montaje de Embeleko, el grupo representativo de la Escuela de Teatro.

El VI Encuentro IPC y las Culturas Populares, se llevó a cabo los días 6, 7 y 8 de junio de 2018, en las instalaciones de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero y en la sede Porvenir del IPC.

Antecedentes

El Instituto Popular de Cultura, como institución social de carácter público, concibe la investigación, la creación artística y cultural, y la difusión de las mismas, como ejes articuladores del currículo, que propician la dinámica de los procesos de aprendizaje, construcción y circulación del conocimiento; así pues, se constituyen también como el medio de participar, desde el arte y la cultura popular, en la construcción de una sociedad más justa y democrática, objetivo alineado a su plan estratégico 2014 – 2018.

La presencia continua del Instituto se concreta en las diversas actividades que realzan la cultura como elemento dinamizador de lo social, de manera incluyente y teniendo en cuenta el contexto, el arte y las manifestaciones artísticas populares como eje, ofreciendo a los caleños posibilidades de reflexión desde lo cultural.

Este evento es un proyecto que resulta pertinente y necesario para el momento, pues el posconflicto es un

tema que amerita mostrarse desde los espacios artísticos. Implicar las artes escénicas a través de la Escuela de Teatro sirve al propósito de promover el pensamiento crítico y la reflexión sobre cuestiones que nos atañen como ciudadanos, a través del arte y la cultura popular tradicional de la región y el país.

La realización del VI Encuentro IPC y las Culturas Populares como espacio interactivo y de reflexión de nuestro presente a través del Teatro y sus investigadores, presenta a la comunidad el resultado de las experiencias académicas y artísticas de los conferencistas invitados.

Objetivos específicos

- Visibilizar la contribución del IPC a los procesos culturales y reforzar la unión entre arte y cultura, necesaria para la construcción de una sociedad con mejores dinámicas de interacción.

- Fomentar la inclusión y la cohesión social a través de actividades dirigidas a la ciudadanía caleña.

- Fortalecer la cultura como eje articulador de los procesos sociales.

La difusión además de incluir la comunidad académica ipeciana, se centró en las entidades educativas que incluyen la carrera de Artes escénicas o tienen grupo de teatro y salas de teatro de la ciudad: Universidad del Valle, Instituto Departamental de Bellas Artes, Universidad ICESI, Universidad Javeriana, Centro Cultural de Cali, Centro Cultural Comfandi; Teatros La Concha, Esquina Latina, TEC, Cali Teatro, Escuela de Actores, Teatro el Globo, la Casa Naranja, entre otros. Asimismo se incluyeron las entidades oficiales como la Alcaldía de Cali, Asamblea Departamental, Concejo Municipal y Gobernación del Valle.

Se apostó por la difusión en redes sociales y en la página web del instituto mediante un banner en el inicio, y la distribución de volantes, afiches, correos electrónicos y convencionales.

Para la difusión del VI Encuentro se diseñaron piezas gráficas tales como afiche, agenda, programación, pendones y volantes. Aquí una muestra de los pendones exhibidos en la Biblioteca Departamental.

Profesores invitados

Maestro Misael Torres

Misael Torres, 1952, Girardot. Se vincula al teatro La Mama en 1972 en donde trabaja como miembro activo del grupo actuando y dirigiendo hasta diciembre de 1978. En estos años cursa estudios de arte dramático en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) que dirige Santiago García.

Reconocido por ser jugador, actor, dramaturgo y director del GRUPO ENSAMBLAJE – TEATRO que este año celebra sus 34 años de labores artísticas ininterrumpidas. Por sus 46 años de trayectoria a Misael Torres se le reconoce como el precursor de los contadores escénicos de cuentos en Colombia y uno de sus máximos exponentes. Lo suyo es el Teatro Abierto y de espacios no convencionales, por eso ejerce el oficio de jugador con tanta propiedad y autoridad. Hacen parte de sus logros, premios nacionales e iberoamericanos de creación y dramaturgia, reconocimientos por su presencia constante en destacados eventos culturales y festivales de teatro en países de Asia, América y Europa, dejando memoria de los comediantes del teatro popular colombiano.

Maestra Victoria Valencia

Nació en Medellín, donde realizó estudios de Derecho. Primero se formó como actriz y posteriormente comenzó a construir su propia dramaturgia que ha venido instalando como puestas en escena con el grupo que fundó, "La mosca negra".

Sus temas son la violencia y la ciudad. El horror de la violencia atravesando los cuerpos; la ciudad devastada, el desarraigo, la orfandad. Toda su obra está escrita en la noche más oscura.

Son sus obras: ¿Por qué ponen a Fulvia, Fulvia?, Rubiela Roja, ¿Qué vas a decir, Rosalba?, Pernicia Niquitao-Una verónica en la cara, Alcaparras-Cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario, Cindy- la niña que no pudo ver la próxima salida del sol, De monstruos i martirio, La memoria de las ollas o caligrafías de la orfandad.

Maestra Genny Cuervo

Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Magister en Dramaturgia de la Universidad de las Artes (UNA) de Buenos Aires –Argentina. Actualmente se encuentra vinculada como docente del programa de Licenciatura en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali donde coordina el semillero de dramaturgia SIDRA e integra el grupo de



VI ENCUENTRO IPC Y LAS CULTURAS POPULARES
"Teatro del posconflicto y la memoria"

Conferencias:
Maestra Genny Cuervo
Maestra Victoria Valencia
Maestro Gilberto Ramírez

Charla - Taller:
Maestro Misael Torres

Obra de teatro:
El día que Macondo se tiñó de insomnio
Grupo representativo del IPC, Embeleko

6:00 p.m.

6 al 8
Junio 2018

6 y 7 de Junio - Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero
8 Junio - IPC Sede Porvenir, Calle 28 No. 5 - 74



■ El Instituto Popular de Cultura desde su grupo representativo de teatro, Embeleko, acaba de hacer una interesante propuesta basada en la obra del Nobel colombiano Gabriel García Márquez.

investigación en dramaturgia Kaly. Desde el año 2004 es directora del laboratorio creativo LABORACTORES, donde investiga la puesta en escena y desarrollo creativo de sus propuestas dramáticas. Desde este espacio, lidera el proyecto LEEE Laboratorio Experiencia de Escritura Escénica. Desde ahí impulsa la práctica y reflexión en torno a la escritura escénica. Ha sido una artista becada por el programa Iberescena, Ministerio de Cultura de Colombia, Secretaría de Cultura de Cali y Vicerrectoría de Investigaciones de Bellas Artes.

Maestro Gilberto Ramírez

Actor, director y docente. Nació en Cali. Se inició en el Instituto Politécnico Nacional, donde integró el grupo del colegio; luego ingresó al Instituto Departamental de Bellas Artes y después se incorporó al Teatro Taller de Cali. En 1969, gracias a un intercambio con el Teatro La Candelaria, se trasladó a Bogotá por una temporada, para actuar en la obra *La trampa*, con Santiago García. Su amplia experiencia cubre la televisión, el cine y el teatro: en los grupos TEC, Berejú, Mangle Teatro,

Tramaluna, Teatro Nacional, Teatro El Local. Como director teatral en La Cueva de Salamanca, La mina, Los siete pecados capitales, Ferondo, La agonía del difunto, Antígona.

Sinopsis de las ponencias

Junio 6. Dramaturgias de la memoria. Maestra Genny Cuervo

Un símbolo solo puede ser transformado por otro símbolo, por eso, impulsar una nueva estructura narrativa para las historias de nuestro país, es un proceso de desplazamiento, en donde una nueva historia desplaza a una vieja, con el poder simbólico propio de toda narración. Un proceso de descolonización dirigido a la identificación de los símbolos ocultos tras las narraciones que nos cuentan y nos contamos. Escribir es un acto íntimo con posibilidades de proyección infinitas. Escribir nuestras palabras, es la apuesta para nivelar la balanza, para utilizar la creación literaria haciendo peso hacia el lado del discurso particular, del recorte vivencial, del testimonio personal cargado de otros "sentidos". La poesía, en

oposición a la maquinaria mediática que parece no tener fisura, pero la tiene, y el teatro es una de ellas, una grieta que se resiste a ser tapada.

Desde el año 2012 lidero en Cali un laboratorio de escritura escénica que tiene como principal objetivo devolvernos la experiencia de escribir. La escritura ha sido arrebatada de nuestras posibilidades expresivas y ha sido cubierta con un manto de exclusividad que nos ha alejado de ella. He descubierto con el laboratorio, en donde han participado personas de diversas poblaciones, regiones del país, oficios y experiencias de vida, que todos tenemos una voz que nos narra; que escribir y escribirse es una acción tan nuestra, como hablar o caminar. Por ello, me interesa en este momento compartir estas experiencias donde he aprendido que mis posibilidades artísticas no se reducen a transmitir información o dar entrenamiento, entiendo que al propiciar espacios de encuentro con las comunidades y poblaciones que protagonizan la resistencia en nuestro país, apporto a la re-escritura de nuestra historia y a la visibilización de las historias que no han sido contadas, que no han sido reconocidas y sanadas.

Junio 6. Pequeñas dramaturgias para pronunciar el nombre de los que no tienen nombre. Maestra Victoria Valencia

Se trata aquí, de narrar cómo, a partir de pequeñas historias, que son las historias que traen mis alumnos de la clase Actuación VII semestre- Montaje, de la Universidad de Antioquia, se fue construyendo un Tejido -

Memoria de rutas de cuerpos a los que aún atraviesa la guerra, y que estas rutas o nomenclaturas se situaron en el espacio escénico para conformar una matriz donde se instaló otra historia de ciudad que nos refleja, que nos espeja, y que se repite como la misma guerra que no cesa de herir nuestros cuerpos.

La construcción de una obra de teatro, la instalación de un texto, atravesado por la memoria individual y colectiva de una generación muy joven que ya tiene la impronta de la guerra; que creció mientras la operación Orión llenaba de cicatrices sus barrios y desaparecía sus familias y vecinos.

Junio 7. Teatro y violencia. Maestro Misael Torres

La charla fue dividida en dos partes.

1. Teatro y conflicto:

Un recorrido a través de algunas obras teatrales que han recogido como argumento sucesos que para la vida política del país han sido definitivos: "Guadalupe Años Cincuenta" del Teatro La Candelaria, "El Abejón Mono" del Teatro La Mama, "Soldados" del TEC, "La Siempreviva" del Teatro El Local y "Los Desplazados" de Ensamblaje - Teatro, entre otras dan testimonio desde el teatro de la memoria histórica.

2. Performance:

"Tras las huellas de los que fueron quedando en el camino". Con los asistentes (los que quieran) a través de



Victoria Valencia, María del Pilar Meza Díaz y Misael Torres. Exhiben la edición número 70 de la revista Páginas de Cultura.



Genny Cuervo, conferencista VI Encuentro IPC y las Culturas Populares.

una situación sensible iniciarían un “recorrido por el desierto, la selva, el mar, el río, zapatos y huellas esos serán los símbolos con los que trabajaremos estos conceptos

Junio 8. Teatro, conflicto y posconflicto. Maestro Gilberto Ramírez

A través de la experiencia como actor y director, el maestro Ramírez construirá un relato que da cuenta de la guerra, el conflicto, y su impronta en las obras montadas en distintos grupos de la escena teatral colombiana. Hace un recorrido histórico por diversas obras que dan cuenta de cómo el conflicto hace parte del teatro como motivo y recurso dramático que presenta en espejo nuestra realidad.

Junio 8. El día que Macondo se tiñó de insomnio. Grupo representativo Embeleko

A partir de relatos y obras de Gabriel García Márquez, Embeleko Teatro ha creado esta obra que combina distintos lenguajes escénicos: teatro, música en vivo, danza, cuentería teatral y medios audiovisuales, en una puesta escénica lograda a través de la creación colectiva, donde la agrupación se viste de folclor, de cuento, de memoria como una apuesta contra el olvido que nos dejó el ruido de la guerra.

Con la obra de teatro se cerró el VI Encuentro IPC y las Culturas Populares, al integrar la obra como expe-

riencia significativa y artística del evento.

Organigrama equipo de desarrollo

Logística y apoyo

El evento se organizó con base en el organigrama anterior y en colaboración estrecha con la Coordinación de Comunicaciones y su equipo de difusión, autor de las piezas gráficas y de la estrategia de difusión por redes.

En la parte operativa, seis personas colaboraron durante el evento, del Centro de Investigaciones, Escuela de Teatro y Archivo, sus funciones relacionadas con la distribución de volantes y afiches, y durante el evento, con la organización de espacios, toma de asistencia, atención a docentes participantes y transporte de los mismos.

Asistencia al evento

Según las listas de asistencia que se llevaron cada día al evento podemos presentar la siguiente relación:

Día	Asistencia	Lugar	Aforo
Miércoles 6 de junio	67 personas	Auditorio Biblioteca	84
Jueves 7 de junio	82 personas	Auditorio Biblioteca	84
Viernes 8 de junio	50 personas	IPC Porvenir	90



Misael Torres, conferencista VI Encuentro IPC y las Culturas Populares, director del grupo Ensamblaje Teatro de Bogotá.



Victoria Valencia, conferencista VI Encuentro IPC y las Culturas Populares.



■ El maestro Gilberto Ramírez, docente de la escuela de Teatro del IPC, tiene en su acervo buena parte de la historia de la dramaturgia en el Valle del Cauca, pues fue uno de los discípulos más adelantados del maestro Enrique Buenaventura en el Teatro Experimental de Cali.

■ “Cuando Macondo se Tiñó de Insomnio” obra del grupo representativo de teatro del IPC, donde se plantean muchas preguntas en tiempos de posconflicto.



Alcance en redes

Las cifras arrojadas por el *fanpage* del Instituto Popular de Cultura reportan un número de alcances diarios que dan cuenta de la amplificación del evento gracias a la interacción con las redes sociales del instituto. Más de mil personas interactuaron a diario con la página del IPC.

Consideraciones finales

El VI Encuentro, su temática, nivel de asistencia y participación demostraron que el Instituto consolida sus eventos externos y proyecta a la comunidad el trabajo y esfuerzo por hacer de la cultura un valor para todos los caleños. El Encuentro se posiciona como espacio crítico y de reflexión que fortalece la imagen del Instituto frente a la oferta cultural de la ciudad y la formación de público de manera incluyente al ofrecer a la ciudadanía un evento de carácter gratuito con académicos destacados en su área de profesionalización.

Año tras año el Encuentro ofrece desde un área dis-

tinta un contenido pertinente para la comunidad de artistas, académica y ciudadanía en general. Este año, con el acercamiento al teatro se buscó un sentido componente de nuestra realidad: el posconflicto como parte presente y pendiente en la consolidación del devenir colombiano.

La idoneidad de los profesores participantes y el contenido de sus conferencias dieron muestra de un experimentado camino en el teatro, años de llevar al país y su realidad en sus investigaciones y plasmar en sus obras y reflexiones el resultado de sus experiencias que de manera profesional y generosa compartieron con el auditorio.

La asistencia amplificada desde los medios digitales gracias a un acertado manejo de las redes sociales, contribuyeron a acercar a un público que sorprende desde el punto de vista numérico puesto que el aforo del auditorio y el teatrino Enrique Buenaventura, fueron complementados por más de tres mil personas que estuvieron desde la *fanpage* del Instituto, pendientes del transcurrir del evento.

Teatro, conflicto y posconflicto¹

¡Qué tiempos son estos, en que
hablar sobre árboles es casi un crimen
porque implica silenciar tanta injusticia!

(Brecht, 1999).

■ La dramaturgia ha tenido en el mundo un papel fundamental en los procesos de paz. Podemos recordar ahora Bertolt Brecht, desde Alemania, y en Colombia al maestro Enrique Buenaventura por su contribución a la comprensión de los procesos sociales.



Por Gilberto Ramírez Beltrán²

¹ Ponencia presentada en el VI Encuentro IPC y las Culturas Populares, junio de 2018

² Actor y director de teatro. Docente de la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura.

Resumen

Como es de público conocimiento, el conflicto desde el contexto teatral se constituye en el elemento esencial de la dinámica escénica, es núcleo generador de acción, y por ende tiene una función dramática que recorre la totalidad de la estructura de la obra, dinamizándola.

A lo largo de la historia del teatro expresada en sus obras vemos el conflicto manifestándose en todo los desarrollos dramáticos de muy diversa índole generados tanto, como por pasiones individuales o colectivas en la historia de la humanidad, motivados por choque de intereses económicos, ampliación o control territorial sustentados en ideologías o visiones de poder, llegando la mayoría de las veces a tal magnitud que no se encuentra otra forma de dirimirlo sino es con la eliminación del otro.

Palabras claves: teatro, ideología, poder político, herencia dramática.

Abstract

The conflict in the historical dramaturgy is the most important point looking for action spaces. The theater and actors are involved into troubles with different origins; politics, economy power and different ideologies.

KEY WORDS Dramaturgy, ideology, political power, culture heritage.

La historia del arte en sus diversas expresiones también da cuenta de ello, citemos algunos ejemplos emblemáticos en la historia de la pintura: Goya "Los fusilamientos" del 3 de mayo de 1808. Y también sus grabados titulados los "Desastres de la Guerra" elaborados entre 1810-1815. Delacroix. "La Libertad guiando al pueblo", denominado también "La Barricada". Imagen del 28 de Julio de 1830. Y "Guernica" de Picasso, bombardeo al pueblo español el 26 de abril de 1937.

En el caso del teatro podríamos citar a Bertolt Brecht (1898-1956), exiliado durante el fascismo. En una de sus obras, *Madre Coraje*, la madre tiene tres niños y tiene que sobrevivir con la venta de cacharros de manera ambulante en un carromato durante la guerra de los años 30. Otra lectura del conflicto del fascismo en ascenso lo encontramos en *Terror y miseria del tercer Reich*. Allí, en veinticuatro escenas nos muestra la esencia psicológica del fascismo en una cotidianeidad asediada por el miedo, la humillación la persecución. A decir del mismo Brecht, es un catálogo de actitudes, guardar silencio, sentirse asustado, mirar por encima del hombro, el comportamiento en una dictadura. En el caso co-

lombiano en la cotidianeidad de nuestros campesinos en apartadas regiones es el mismo comportamiento habitual al señalado por Brecht. Asediados por actores armados del conflicto bélico terminan como víctimas inocentes de un conflicto del cual no forman parte. Otro trabajo dramático importante en este contexto es el de Peter Weiss (1916-1982) de quien citaremos: *Canto del fante lusitano* y *La indagatoria*. Su labor también la han denominado teatro documento al explicar acontecimientos históricos en la escritura teatral. En el Fanteche el tema es la trata de esclavos y los conflictos colonialistas, las vicisitudes de los esclavos para sobrevivir y también sus virtudes poéticas y artísticas. La Indagatoria, la historia de cómo los judíos fueron sometidos a experimentos, a la eliminación por diversos métodos, a la desaparición, la supervivencia en los campos de concentración, en palabras del propio autor, "un teatro de información, renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico (expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, balances de empresas, entrevistas, declaraciones oficiales, reportajes, etc.) y lo da al escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma" (Gómez García, 2007, pág. 888).

Ubicándonos en el contexto de este momento histórico por el devenir inmediato que nos espera, en coyunturas sociales que nos colocan ad portas de ser participantes activos y reconocidos desde nuestra función social, como artistas, entendiendo el término como hacedores de cultura, trabajadores de la cultura cuya labor, ahora parece ser, sí es visualizada y reconocida con esmerada atención para la construcción de la paz, tarea de la sociedad colombiana en su conjunto. Con el siguiente reparo a ese punto de vista porque sencillamente, de por sí, hacer teatro es un acto de paz, ha sido es y será la labor permanente del teatro, construir paz. Se entiende también lastimosamente que existe apatía expresada en grandes sectores con justificaciones de diversa índole, que impiden que asuman y participen a conciencia de esa tarea magnífica de construcción de paz, por su trascendencia, por lo importante que es para hoy, para nuestro devenir histórico y para el futuro de generaciones de niños y jóvenes que nunca la han vivido y mucho menos disfrutado, salvo los momentos de alegría proporcionados por una función.

Cómo aportar en la construcción de la paz en nuestro caso, desde la producción de teatro. Cómo haríamos un teatro de compromiso y de alto valor estético, vinculado a este proceso en su etapa inicial denominada el posconflicto que es la fase que viene después de la firma definitiva de los acuerdos de paz (26 de septiembre del 2016)

Indudablemente no podemos trabajar con o para el tema posconflicto sin contextualizarnos en sus momentos claves como son: su origen, su devenir histórico, sus

actores y finalmente, sus secuelas y consecuencias. Y también haciendo claridad que ese es solo uno de los innumerables conflictos que nos abruma y además porque una paz real y duradera implica tener las necesidades básicas satisfechas como son salud, educación, vivienda y trabajo.

Numerosos son los autores que, aunque no traten un conflicto bélico en su forma directa describiendo el acontecimiento, lo abordan de manera cercana en su contexto tratando los acontecimientos dramáticos con ese telón de fondo, o bien, tomado como referente para elaborar un lenguaje decididamente metafórico.

Todas esas experiencias son valiosos referentes para el asunto que nos ocupa, la incidencia y el aporte del lenguaje teatral al presente colombiano de posconflicto inmerso en variadas formas de violencia; ejecutadas por diversos actores bélicos; lecturas y escrituras de estos acontecimientos que aporten a su comprensión, a su historia, que siga cumpliendo con una de las funciones del arte y del teatro cual es ser testigo de su tiempo, reparando, reconociendo y construyendo dignidad y memoria que no por local no pueda ser inscrita en una lectura dramática universal.

En la actualidad colombiana infortunadamente, envuelta en las más variadas formas de violencia: desapariciones, masacres, violaciones, desplazamiento forzado, asesinatos selectivos, falsos positivos, eliminación de líderes sindicales y sociales, entre otros; constituyéndose en crímenes de lesa humanidad; el teatro sigue su accionar discurriendo entre diversos géneros y temáticas. Destacamos la importancia de los autores y los grupos abocados a la labor de investigar y plasmar en dramaturgias sobre las causas, consecuencias e impactos de la violencia.

Numerosas obras en nuestra breve historia teatral a nivel nacional y regional se han realizado sobre el tema, denominado también el de la violencia, tema que la historia del teatro colombiano no ha dejado de tener en cuenta a pesar de la censura que en algún momento hubo en su contra y que constituye el referente obligado con el que contamos en el teatro colombiano en cuanto a actor antagonista con el Estado.

Eduardo Gómez en *Materiales para una historia del teatro en Colombia* editado por Colcultura (1978) dice:

Hagamos un recuento de algunos de los principales episodios de persecución y censura contra el teatro colombiano, solamente en los últimos cinco años.

El 24 de agosto de 1967 se suprime, mediante resolución del Consejo Directivo de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle (que presidía el secretario de Educación), la actividad del TEC (Teatro Experimental de Cali) y se declaran insubsistentes los cargos de actores, personal técnico y dirección, después de doce fructíferos años de labores sistemáticas y de una dura lucha con-

tra la censura y la indiferencia. ¿Motivos? Presentación de *Ubú Rey* de Alfred Jarry y de *La Trampa* de Enrique Buenaventura en montaje de Santiago García. La obra critica las dictaduras militares latinoamericanas, pero la censura solo habló de que ridiculizaba a las fuerzas armadas. En esta ocasión se utilizó la forma de censura más eficaz y solapada: "falta de fondos". El proceso represivo culmina el 18 de julio de 1969 con la destitución de Enrique Buenaventura de la Escuela Departamental de Teatro de Cali, lo mismo que de Luis Fernando Pérez, Helios Fernández, Fernando González Cajiao y German Cobo, alegando vagas razones de orden "administrativo, docente y moral".

Resumiendo:

Junio de 1967 *El Matrimonio* de Witold Gombrowicz, dirección de Santiago García, uno de los pretextos "lenguaje disolvente y obsceno de la pieza".

Antígona de Sófocles grupo del colegio femenino de Buga por "inmoral y ofensiva para las sanas costumbres de Buga".

La presentación de *Discurso sobre Vietnam* de Peter Weiss, dirección de Ricardo Camacho, impedida por la retención de los actores en el aeropuerto de Medellín acusados de "portar propaganda subversiva".

Festival de Teatro Universitario, el arzobispo de Popayán y el presbítero de Medellín dicen "Las obras montadas en diversas universidades del país alientan, en casi su totalidad, la subversión y el descrédito de la religión, del clero y del ejército. Entendamos hacia donde marchan y la cosecha de sangre y lágrimas que recogerá el país si las universidades siguen siendo la guarida del oso estepario".

Por último, *Golpe de estado* de Jairo Aníbal Niño, impedida su presentación en el teatro Colón por "subversiva, atentatoria de las instituciones y blasfema".

Mencionemos así sea superficialmente algunas de las obras, grupos y autores cuyo trabajo ha tenido como referente esta temática histórica del conflicto colombiano:

Nube de Abril de Luis Enrique Osorio, acontecimientos del 9 de abril, El Bogotazo.

Los Inquilinos de la Ira, Monte Calvo, La Madriguera, de Jairo Aníbal Niño.

La Agonía del difunto de Esteban Navajas.

La Ciudad Dorada, Guadalupe años Cincuenta, Camilo Torres, del Teatro La Candelaria

Teatro Gabriel García Márquez, Hugo Afanador.

El abejón Mono, basado en un texto de Arturo Alape quien hizo parte del IPC y Los tiempos del ruido del Teatro La Mama.

Teatro Tecal, Crispulo Torres, Mónica Camacho

Misael Torres: Úrsula Iguarán

Víctor Viviescas, *Crisanta Sola Soledad Crisanta*.

Acto Latino, Sergio Gonzáles



■ Taller del maestro Misael Torres con el público asistente al VI Encuentro IPC y las Culturas Populares, en la versión de este 2018, dedicada al teatro

Fanfarria Teatro Medellín, José Manuel Freydel
Umbral Teatro: Carolina Vivas - Ignacio Rodríguez
"Gallina y el otro" "Donde se descomponen las colas de los burros".

Alcaraván Teatro: Álvaro Rodríguez
Teatro Petra, Fabio Rubiano.
Gilberto Martínez, Mario Yepes.

A nivel regional.

El TEC: Soldados, La Denuncia, Los Papeles del Infierno,
La Orgía.

Esquina Latina: Orlando Cajamarca, Alfredo Valderrama, Jhon Lotero

Grutela, Francisco Ordóñez

El Globo, Jorge Vanegas

Teusaca, de donde emerge el dramaturgo Fernando Vidal

La Máscara, Lucy Bolaños, Pilar Restrepo, Susana Uribe.
Domus Teatro

Teatro El Telón, Carlos Riveros, Edith Estupiñán.

Jairo Camargo "La masacre de Trujillo", textos fuente de Adolfo León Atehortúa Cruz.

Durante la realización del VI Encuentro IPC y las Culturas Populares, vimos cómo hay un nutrido grupo de mujeres a nivel nacional que con sus grupos o sin ellos están construyendo dramaturgias actuales sobre este tema y que llevan tiempo de labor como lo atestiguan las dramaturgas y conferencistas Genny Cuervo y Victoria Valencia y en el IPC iniciando el camino Lida Cardona

y Karol Tatiana Cardona.

Mencionemos también el importante trabajo de Patricia Ariza y Beatriz Camargo en la construcción de una dramaturgia nacional.

Como vemos por fortuna la lista de referentes es extensa y no es la totalidad. Sin mencionar los jóvenes grupos de teatro que están iniciando su labor o tienen poco tiempo en ella y que indagan estos terrenos temáticos como la violencia urbana juvenil con obras como "Hocicos Inertes".

Las secuelas del posconflicto.

Aparte de engrosar las estadísticas de millares de víctimas, de desaparecidos, de desplazados, la incidencia en la salud mental de los colombianos es de suma gravedad ateniéndonos al deshonroso tercer lugar que ocupamos en el mundo en cuanto a violencia infantil y de género se trata. Amén de la descomposición social, sus implicaciones y el maltrato por la voracidad del capital a la naturaleza y al medio ambiente en detrimento de la vida en general.

De la Revista Colombiana de Psiquiatría citamos del artículo titulado: El Posconflicto en Colombia Desafío para la Psiquiatría:

"Si deseamos participar e intervenir activamente en el proceso de paz, tenemos que planear y construir tareas en áreas como la psiquiatría comunitaria y social que, como sabemos, tiene mucho que aportar en be-

neficio de las personas involucradas en el conflicto, así como en la construcción y mantenimiento de la paz..." (Gómez Restrepo, 2003).

Por lo anterior concluyo que nuestro compromiso como hacedores de teatro, de trabajadores culturales, no es otro que el de continuar con la labor de quienes nos han antecedido en la construcción permanente y renovada en sus lenguajes para hacer un teatro testigo de su tiempo, de su historia, un teatro de reflexión y sobre todo de diversión. La diversión que genera la comprensión. Hacer teatro es un acto político, reitero, un acto de paz-

Para cerrar esta exposición citamos de nuevo al poeta y dramaturgo con el que la iniciamos, Bertolt Brecht quien nos dice:

El peor analfabeto es el analfabeto político. No oye, no habla, no participa de los acontecimientos políticos. No sabe que el costo de vida, del precio de las alubias, del pan, de la harina, del vestido, del zapato y de los remedios, dependen de decisiones políticas. El analfabeto político es tan burro que se enorgullece y ensancha el pecho diciendo que odia la política. No sabe que de su ignorancia política nace la prostituta, el menor abandonado y el peor de todos los bandidos que es el político corrupto, mequetrefe y lacayo de las empresas nacionales y multinacionales.

Bertolt Brecht.

Posdata: para las generaciones actuales de estudiosos del teatro colombiano son de vital importancia los investigadores Eduardo Gómez, Carlos José Reyes, Fernando González Cajiao y Fernando Duque Mesa.

Bibliografía

Brecht, B. (1999). *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez García, M. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.

Gómez Restrepo, C. (2003). El posconflicto en Colombia: desafío para la psiquiatría. *Revista Colombiana de Psiquiatría*. Vol. 32. N° 2.

Reyes, C. J. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia*. Tomo 3. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Watson Spencer, M. y Reyes, C.J. (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.



Escrituras para después de la guerra

Pequeñas dramaturgias para pronunciar el nombre de los que no tienen nombre

Por Victoria Valencia¹

Introducción

Me invitan. Acepto. Esculco la memoria.

Mi nombre es Victoria. Eugenia también es mi nombre. Victoria Eugenia. Mi dramaturgia levanta cuerpos; intenta reconstruirlos; intenta arroparlos con su caligrafía; cuando flotan, *cuerpos*, en el río, ondinas con paquete entre las piernas, baja hasta las aguas donde íngrimas se estrellan una y otra vez contra los arrecifes de cemento que pernoctan en el lecho; las recoge de una manera que no vaya a despertarlas para acrecentar el horror de esa soledad; las instala en el territorio donde se encuentran los otros cuerpos lacerados. Un espacio tiempo que alberga mis imágenes desde la niñez. Intento construir desde la memoria un fragmento del cuerpo destruido. Un paisaje a la medida de mi dramaturgia. Una estancia desolada, ubicada después de los extralímites de la ciudad, con el sonido eterno de la masticación de las hormigas, un exilio para los cuerpos reventados, un reposo para las almas que hacen tránsito desde un umbral hasta otro umbral. Allí yacen todos los que han sido parte de mi historia; mi primera infancia que se siembra en la imagen de una mujer muerta arrollada por un camión, íngrima ella íngrima yo íngrimo el mundo que nos olvida impávido. Desde ahí surge mi escritura, en ese preciso instante mi cuerpo abre fuentes, las compuertas se deshacen para que ellas entren, a borbotones, a inundaciones que casi casi me han podido ahogar. *Una gota es una gota es una gota...* y mi escritura entonces comienza a construirse para ellas, para ellos, los que deambulan, los desterrados, los que se amuran en las esquinas, las expulsadas, los que caen sobre el pavimento, las que corren en la noche mientras los monstruos las acechan.

Escrituras

*“Los sin nombre Los que nada pueden porque nada tienen
Allá en el botadero En el morro de los escondrijos. En la fosa de los desaparecidos.
Fragmentos de un país que es el nuestro.*

Pico Aletazo Picotazos”

(Fragmento de CINDY-La niña que no pudo ver la próxima salida del sol)²

¹vvmosca@gmail.com

Nació en Medellín.

Actriz, escritora de textos, directora, profesora de cátedra de la facultad de teatro de la Universidad de Antioquia.

Sus obras se caracterizan por la intensidad de sus textos, calografiados como poemas dramáticos e instalados en el espacio plástico por los personajes, que se elevan simbólicamente y cumplen sus destinos trágicos. Obras y textos han participado en festivales nacionales e internacionales y publicaciones especializadas en teatro.

Copyright © 2018 por Victoria Valencia Pérez (Todos los derechos reservados).

² Valencia, Victoria. Medellín. 2012

■ "Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol" es la obra de Victoria Valencia, docente de la Universidad de Antioquia. La obra fue presentada en el teatrino Enrique Buenaventura del Instituto Popular de Cultura, sede El Porvenir, el pasado 7 de noviembre.



Un espacio/tiempo escénico que lo contiene todo. Que los contiene a todos. Territorio inmenso, abstracción sin colores, sobrevolada por pájaros prehistóricos, antediluvianos, que chillan y aletean mi insomnio, instalan mi respiración, universo donde gravita mi obra. Mujeres muertas en el pavimento, mujeres como cucarones mierderos dando tumbos contra las paredes, contra las fronteras, mujeres adolescentes despedazadas y botadas en el botadero de la mierda, niñas mujeres consortes de su Padre y madres del Hijo de su Padre, mujeres que dejan morir a su Padre y a su Hijo que es el Hijo del Padre, hombres torturados y asesinados, jóvenes asesinos que recorren la ciudad e intersecan con mujeres que caen irremediabilmente, mujer transgénero engarzada en los escombros de cemento del río que divide la ciudad "... *Fugaces en el río Han sido torturados sin piedad Traen eso que los delata entre las piernas Autopsia en carne estallada la aguja capotera volteo el cuerpo de la que bailó y sopló en la desesperanza de las orillas...* (de La Memoria de las ollas o Caligrafías de la Orfandad) , cuerpos sobre cuerpos, sobre llantos, entre el olor de la desmesura, en las plazas públicas de los pueblos después de la brutalidad de los guerreros, y las tamboras y las gaitas y la música acompañando las masacres, millones desplazándose a contravía de sus manos ; alguien que divisa desde los extramuros de la periferia el destrozo de los cuerpos; épocas en las que corrimos y amamos entre los gritos y las bombas, entre los taxis estacionados con hombres adornados con chaquetas de cuero negras, vigilando después del toque de queda; la ciudad enferma por la que aullábamos y esnifábamos cocaína para mascar amaneceres, entre la sevicia y el poder omnisciente del Padre.

Una sola matriz fundacional, un territorio para narrarlos. Ellos, los cuerpos, habitan todos los títulos, ¿Por qué ponen a Fulvia, Fulvia?; Rubiela Roja; ¿Qué vas a decir, Rosalba?; Pernicia Niquitao –*Una Verónica en la cara*; Alcaparras-cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario; de monstruos i martirio– *Otras recitaciones del hombre feroz*; *CINDY la niña que no pudo ver la próxima salida del sol*; La memoria de las ollas o caligrafías de la orfandad; Ella i La Libélula; excesivos, al límite, enojados, disfuncionales, despojados, atravesados, viscerales, arrodillados, apasionados, ebrios, alucinando, iracundos, instrumentalizados, extenuados, crucificados, inmolados; Llegan a un mismo agasajo, se reconocen, se auscultan, se acurrucan en alguna nomenclatura de la región que les hemos destinado, desde la escritura, como lugar para transitar lo que les acontece, para cumplir su sino trágico: El suelo del continente escénico sobre el que previamente los actores/actrices han situado sus marcas, o surcos, o mejor, han

sembrado sus memorias, y estas, sus memorias, han sido las generadoras del acontecimiento narrativo; esto es, sobre las memorias previamente sembradas por los actores/actrices, se ha instalado la obra que contiene a los personajes que queremos nombrar; y que a través de los cuerpos-textos-gestos de esos actores/actrices, ahora tienen un nombre.

"Al Estuario llegan los despojos de la ciudad. Abandonados por familiares o por la volqueta de la curia, a una distancia insensata de la urbe, los personajes con su Kit de supervivencia en miniatura –ventana, maleta con una muda en amarillo, taburete, puerta i un pedazo de ruina–, son recogidos en La Raya por las hormigas que los conducen al lugar donde habrán de terminar su vida."

(Fragmento de Alcaparras-Cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario)³

Para

Un espacio tiempo, como el limbo, como el infinito, como el último instante. Tumbas sobre patas deformes que simulan animales, tarros de pintura blanca y negra y roja, con la que se narrará la tragedia de los niños de Tame, Arauca; , tierra, cal, música que narra obsesiva el mismo delirio de la muerte de los niños a manos del subteniente del glorioso ejército Nacional; bosques de esqueletos de peces, que se pintan sobre telones que ya han sido pintado y borrado cientos de veces, para contar la misma historia, para olvidar la misma historia; que todo desaparezca, como la memoria, como el olvido; pequeñas tumbas donde yacen cuerpos desmembrados de las escuelas de la muerte, homenaje a Belén de los Andaquíes; pequeñas fosas donde yacen los cuerpos de los niños, asesinados por el subteniente del ejército Raúl Muñoz linares; y la música enloquecida intentando decir lo que no puede la pintura, lo que no puede el cuerpo; y el cuerpo enloquecido intentando decir lo que no puede la pintura lo que no puede la música; y la pintura enloquecida intentando decir lo que no puede...

"Y conquisté la tierra prometida y atravesé a filo de espada a Jenny a Jimmy y a Jefferson y me preguntó el Señor que como eran los animalitos de esa tierra y yo le respondí que eran gentiles y que casi no opusieron resistencia, exceptuando uno que otro arañazo en mis

³ Valencia, Victoria. Medellín. 2013. Beca de Creación a la Dramaturgia Secretaría de Cultura Ciudadana 2013

brazos que me propiciaron en el
agite de la muerte”

(Fragmento de monstruos i
martirio)⁴

Así permanecen los personajes, desnudos, ateridos, en la intemperie, desbordándose en su humanidad, transitando sobre un hecho plástico que les construimos para situarlos en un lugar cerca del alma, instalándose en los cuerpos y los gestos de los actores/actrices, pronunciando el texto escrito para ellos; para rendirles homenaje, para darles dignidad, aun a sabiendas de que están perdidos, aún a sabiendas de que estamos irremediablemente perdidos. Pequeñas dramaturgias para pronunciar los nombres de los que no tienen nombre.

Habitantes del infierno. Habitantes de este país que es el infierno mientras los cuerpos caen para que otros se carcajeen.



“Ella: Oraciones. Los caminos están desolados. No hay carros ni hombres que los transiten. Nadie va nadie viene, solo los guerreros. Hace días los niños i sus caballos duermen recostados contra la pared de la tienda de Manuel. ¿Y Manuel? Él está sobre el mostrador. Me lo contó El Hijo. Dice que tiene miedo i llora. Yo permanezco callada. Espero. Esta casa donde estoy parada es la última en estar viva. La habitamos nosotros. Los últimos. Un día vino un helicóptero que mandó uno de los jinetes del apocalipsis i ametrallaron las paredes, las mujeres, los niños, a los hombres i hasta los perros. Por las noches la aflicción alumbra el insomnio. El insomnio se nutre de la guerra. Tuvimos escogencia múltiple para nuestro futuro. Huir. Morir. Correr i morir. No correr i morir. Señalar i vivir. Yo escogí señalar i vivir. Por eso estoy aquí. Parada. Con El Hijo. Señalando. El Padre ya estaba enfermo. No se podía desplazar solo. Y yo estaba aquí. Parada. Allá donde botan los cadáveres hay toneladas de escombros. A veces escucho que silban en las terrazas. El remordimiento está aquí i aquí y me señalo el plexo solar o la

cabeza. y espero a que la luz cause ese tono con el que pueda trazar con el cuerpo esta agonía. Sola. Densa. Perturbada. y el movimiento esculca la melancolía. y las niñas voltean en la pasarela donde se veneran los caballos. Una baldosa. mi sombra corre en las paredes del cementerio. La ciudad sube hasta mi entrepierna y masca, masca. Mis amigas huyeron de este barrio para convertirse en huecos de otros “parceros”. Ellas ya no vuelven. A veces se bambolean del otro lado de la cuerda como figuritas de papel y luego se van a parir otro retoño que viene con su pistola debajo del brazo. y hacen así y hacen así con las manitas y hacen así y hacen así. Dios no está. Ya nos vamos. Lear me sepulta entre bufidos. Tiemblo y giro en mi baldosa. Las Libélulas extienden sus alas y el cielo se instala adentro de mi cráneo. Él Padre Vomita una pestilencia viscosa que empantana el suelo y mi vulva separada ¿Quién puede detener esta tristeza? Me señalo el plexo solar o la cabeza. Las niñas pellizcan la tierra con los dedos de los pies cada que ven pasar las camionetas de vidrios polarizados. Ellas, las camionetas, Succionan pequeñas vírgenes que son servidas en las mesas de los que pagan para devorarse niñas que están mudando dientes.

4 Valencia, Victoria. Medellín. 2014



Llenas de moretones Sangran entre sus piernas después de la desfloración. Y así, experimentadas van a buscar un carro que las sepa valorar. Todo está aquí y aquí y me señalo el plexo solar y la cabeza. El sol es un sol rojo. ¿Quién lloró a la perrita de pechito blanco? ¿Y a la mujer con seis tiros en el rostro?"

(Fragmento de "Ella i la libélula")⁵

Después

Estas dramaturgias, que se supone deberá sobrevivir la guerra - que permanece en nuestro cuerpo- los asiste en su exclusión, en su diferencia, en la injusticia de sus muertes, en la desmesura del poder. Son las Escrituras para después de la guerra.

Ella: Vienen desde el otro lado del Río Negro. Entran i salen por la cisura de mí cabeza. Aletean refugios para calmar mi miedo. Aparecen justo debajo del techo. Me susurran Extrañas melodías que se asientan en los subterráneos de mi cuerpo. Canticos sagrados anteriores a

la guerra. Beben de mis ojos ciegos i cuentan historias mientras El Padre acelera su máquina adentro de mis piernas i bota su baba blanca en mi muñequero para que se forme un nuevo Heredero. Estamos de este lado de la ribera. Barrio Animal Sagrado en el principio era la habitación i El Padre entraba en la habitación. El Padre yaciendo con la hija.

de la guerra

Oración

"Sino de mi cuerpo sometido a la fuerza de la cruz de mi ciudad heredada i dominante Propiciatoria de los estigmas anidados en la mandíbula cerrada i campesina que masca RAZA dura que no llora ni pide perdón i dice que no se arrastra ante nadie i golpea hasta el sueño profundo a su víctima que ha parido los hijos i los ha arrullado inertes en el suelo mientras sigue planchando abierta de piernas para que la semilla no se acabe i sabe de memoria mil oraciones que conjuran los malos espíritus i transforman el agua de panela en fuerza bruta i brutal i sabe comer beber i soplar en exceso Siempre en exceso Girando en trompo sobre los vidrios de la noche hasta eyacular en el amanecer sin quitarse los tenis Sin tocarse las bocas Con otro muchacho igual a él i no sabe No puede acurrucarse para llorar contra las paredes ensangrentadas de la comuna que acaban de arrasar i sueña que acaricia un perro una mujer un niño i acuchilla un perro una mujer un niño a pleno día con el sol encima para que la raza no se quiebre"

(Fragmento de "CINDY-La niña que no pudo ver la próxima salida del sol")⁶

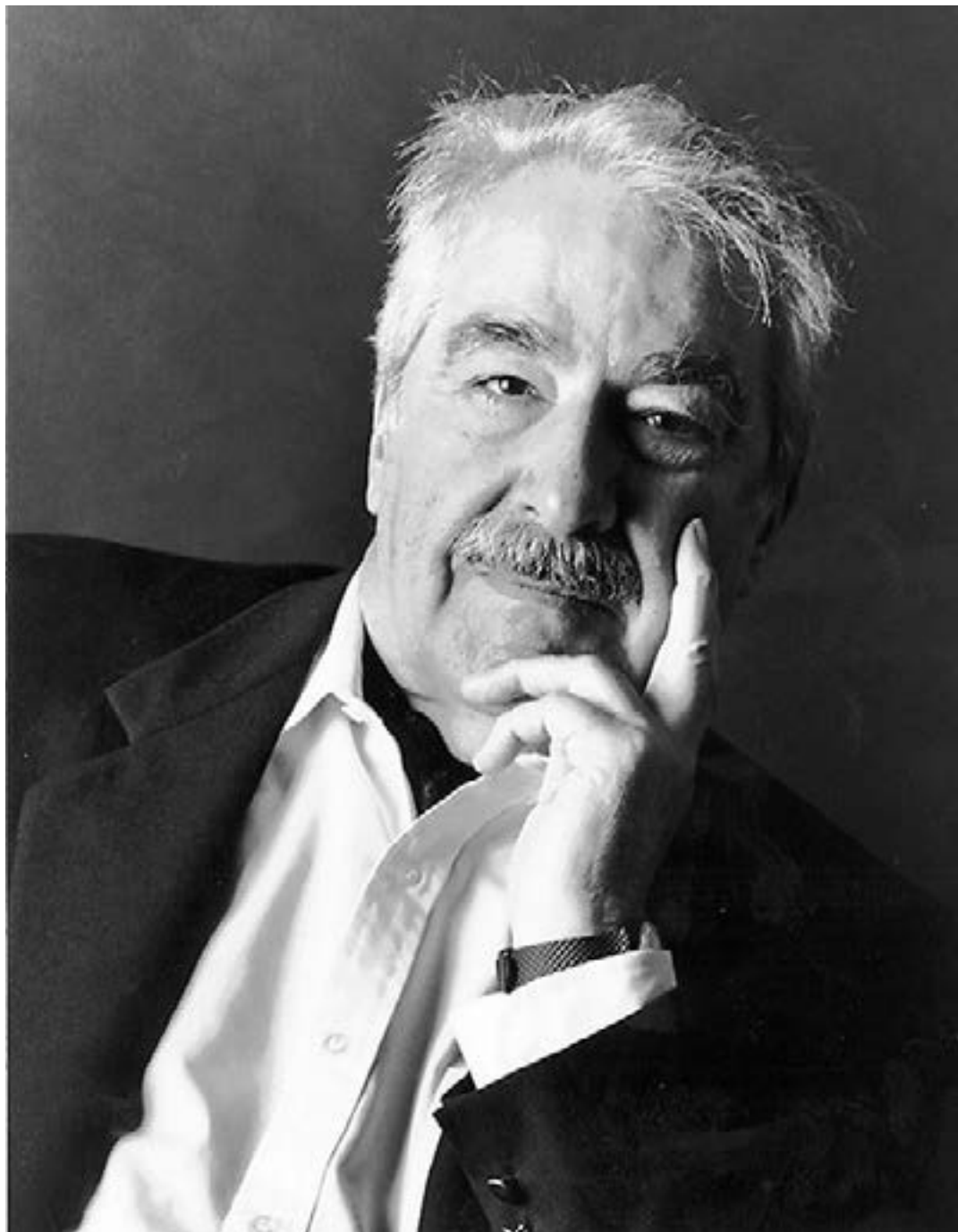
5 Valencia, Victoria. Medellín. 2018

6 Valencia, Victoria. Medellín. 2012

La ficción como efecto de realidad

Homenaje al escritor Álvaro Mutis, hacedor de la palabra

<https://www.nacion.com/viva/musica/el-escritor-alvaro-mutis-celebra-90-anos-con-su-familia-en-mexico/EBC6BCW6ZE6HAHKNFC5YAHCKQ/story/>



Por María Eugenia Rojas Arana¹

¹Profesora titular
Universidad del Valle - Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios

Resumen

Todo texto narrativo literario en tanto que producto de ficción, puede dar origen a multiplicidad de comentarios, interpretaciones y juicios de valor; esta afirmación puede también aplicarse a la llamada realidad vivida que nos relaciona a nosotros, los lectores, con esos mundos cognitivos y emocionales por donde creemos transitar mientras gastamos la existencia. Las diversas lecturas aparecen entonces como trabajos detectivescos que indagan las producciones significantes y aquello que percibimos a través de miradas que detectan los indicios y permiten explorar nuestras propias resonancias, fabulando relatos, entretejiendo tiempos y espacios, dibujándonos y dibujando personajes con sus consistencias y paradojas para hacerlos verosímiles; saltando de un episodio a otro, construyendo historias poco convencionales, que se parecen a esas asociaciones libres, donde afloran los más secretos deseos que nos permitimos contar a veces en el diván del psicoanalista para reconstruir mediante el recuerdo, el entramado de nuestra existencia, intentando explicar el porqué de los acontecimientos elegidos y los sentimientos que nos desorganizan.

Palabras claves: Poesía del mar, detritus de los elementos, quimeras, la poesía como redención.

Abstract

The colombian poetry has diferents moments at the history, with figures that continue some tradition and like the case of Alvaro Mutis, present a original proposal, poetic novels where the sea, the aventure and dreams form one structure, space for lovers and quimeric scenes.

This work is a contribution for understanding great colombian writer and honor to his memory, at the same time.

Key Words :Sea poetry, dreams and quimeric adventures, Alvaro Mutis poetry like redemption song.

Palabras escritas en la Gavia

“El gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de “Moby Dick”), es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece que es el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta...es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido la del gaviero; es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros...”.

ALVARO MUTIS

Evocando sus vivencias, lecturas y saberes; indagando su espíritu y haciendo gala de un lenguaje verbal que conoce muy bien, un hombre, el escritor Álvaro Mutis, inventa las aventuras de otro hombre, llamado Maqroll el Gaviero, en poemas y relatos para regalarnos una ficción que tiene como asunto el trópico por el que transitamos. A partir de allí, construye un nuevo espacio donde personajes y circunstancias tienen lugar para extrañarnos, identificarnos y proyectarnos como seres de palabra y de imaginación. Es allí donde la intención del autor tiene lugar; es decir, es en ese acto único de escritura desde el cual nos invita a paladear su sueño de pesadilla, hecho de trópico y de azares alucinantes que hablan de un tiempo, cuyo poder todo lo desgasta y consume.

Es innegable que su obra poético-narrativa está ligada a su vida, con el desgarramiento propio de una sensibilidad que se construye en relación a las vivencias del medio perdido, de la tierra primigenia, recuperada tantas veces en la memoria, que produce en el escritor evocación lejana, extrañeza y desesperanza.

Este hombre, viajero eterno por América y Europa y extranjero siempre de su tierra, se sienta en la gavia para otear un horizonte de nubarrones ambiguos tiznados por cierta pátina romántica. Maqroll que se pasea presenciando con absoluto goce los lúbricos encuentros de la Machiche y de Ángela en la solitaria “Mansión de Araucaíma”; amante alucinado que busca inútilmente otra vida posible al lado de flor Estévez en “La nieve del almirante”; aventurero comprometido en el azar con Ilona Granowska en “Ilona llega con la lluvia” y cansado gaviero que transita por

el filo del riesgo con Amparo María en "Un bel Morir".

Precisamente, es en "La nieve del almirante", texto que inicia la trilogía novelística en torno a Maqroll, donde Mutis introduce al personaje de sus poemas, como protagonista y testigo de sí mismo. Con "Ilona llega con la lluvia", el gaviero vuelve a vivir intensamente con la certeza de que sus actos lo conducen a la nada. Finalmente, en "Un bel morir" nuestro hombre regresa al río, a la selva, a las empresas fracasadas y emprende un último viaje hacia la muerte.

En esta lectura privilegiaré el recorrido del gaviero, como actor que soporta en su existencia trágica el tema de la desesperanza, según la concepción que el escritor tiene de ella y que manifiesta en su ensayo: "La desesperanza", conferencia dictada por él en febrero de 1965 en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde muestra su obsesión temática por la derrota, la destrucción y la muerte.

Quiero confesar que ha sido el deseo de dar cuenta de parte de la obra de un escritor que tanto en su poesía como en su prosa escenifica el tema de la desesperanza, en el recorrido carente de sentido de toda expectativa de Maqroll el gaviero, haciendo gala de una sensibilidad que no me es ajena, determina el sentido de esta exploración literaria en mi tarea de sentarme en la gavia y ver por los otros.

NARRACIÓN, MUERTE Y DESESPERANZA, EN "ILONA LLEGA CON LA LLUVIA".

En esta novela, publicada en 1987, Maqroll el gaviero vuelve a la aventura en compañía de su antigua amante y cómplice, la hermosa Ilona Grabowska con quien monta Villa Rosa, un burdel con falsas azafatas para complacer clientes adinerados. El puerto caribeño de la ciudad de Panamá es el adecuado referente espacial elegido para darnos a conocer la versión porteña de un trópico de bares, prostitutas y malandrines, donde una vez más reina la desesperanza y la muerte que ronda todos los ambientes y degrada la vida de los personajes.

Al cancelar Villa Rosa y ante el sentimiento de pérdida producido por la muerte de Ilona, el gaviero se dirige al puerto de Cristóbal, al encuentro con su amigo Abdul Bashur y su barco el "Fairy of Trieste" para viajar con él en busca de nuevas aventuras.

Al principio de la novela, nos topamos con un acontecimiento desafortunado: el orden mantenido en el transcurso del viaje se termina al llegar a puerto, el barco es embargado por un grupo de bancos de Panamá. Es el final para Wito el capitán, quien después de despedirse de Cornelius el contramaestre y de Maqroll, se suicida de un disparo. La muerte elegida como respuesta al deterioro dibuja el carácter desesperanzado de Wito. La conciencia de vivir una situación límite y degradante, y el sentimiento insoportable de despojo y de derrota,

facilitan el camino hacia la propia destrucción.

El Gaviero relata este suceso y su atmósfera de muerte descrita paso a paso produce un gran efecto de tensión:

El disparo sonó como un seco chasquido de madera. La pareja de gaviotas que dormitaba en la antena levantó el vuelo. Un escándalo de alas y graznidos se fue a perder con ellas en el cielo que oscurecía por momentos.

Subimos corriendo. Al entrar al camarote nos recibió un intenso olor a pólvora que picaba en la garganta. El capitán, sentado en su silla, se iba escurriendo hacia el suelo. Tenía la mirada vidriosa y perdida de los agonizantes. Un hilillo de sangre bajaba por la sien hasta mezclarse con otros dos que manaban de la nariz. La boca sonreía en un rictus por completo extraño a los gestos usuales de Wito. Sentimos una molestia singular, como si estuviéramos violando la intimidad de un ser que sabíamos ajeno y desconocido. El cuerpo acabó de caer con un ruido sordo mientras el zumbido del ventilador se abría paso por entre el silencio que organiza la muerte cuando quiere indicar su presencia entre los vivos.²

Cierta distancia, una lejanía del acontecimiento trágico, "una molestia singular", son sentimientos que señalan la actitud defensiva de Maqroll. La indiferencia bienhechora intenta aminorar el dolor y la sorpresa, tal vez el estupor, ante el acto íntimo del suicidio de un compañero querido que la muerte arrebató y convierte en "ajeno y desconocido".

El pensar que la secuencia de infortunios que padece el hombre obedece a un cierto orden exterior, ajeno a su voluntad, permite al gaviero despojar de sentido trascendente la fatalidad y transformar por el mecanismo de la lúcida reflexión, su adverso sentido:

"Siempre he pensado que a estos períodos de catástrofica secuencia de infortunios no hay que darles un sentido trascendente de fatalidad metafísica. Nunca he creído en eso que las gentes llaman mala suerte, vista como una condición establecida por los hados sin que podamos tener injerencia en su mudanza u orientación.

Pienso que se trata de un cierto orden, exterior, ajeno a nosotros, que imprime un ritmo adverso a nuestras decisiones y a nuestros actos, pero que en nada debe afectar nuestra relación con el mundo y sus criaturas".³

La conformidad ante la derrota, la resignación lúcida y cierta indiferencia ante las malas jugadas del destino

2 Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero, de Álvaro Mutis, p. 116.

3 Ibid p. 124

acompañan al desesperanzado y hacen parte de su posición ética, de cierta disponibilidad para asistir con indiferencia a su constante aniquilamiento.

Con la muerte de Wito se cierra un ciclo de desesperanza para ese hombre sin futuro, también viajero de todos los mares, paria de la tierra, enfermo de amor y de nostalgia y compañero de Abdul Bashur y de Maqroll en sus aventuras ilícitas por el Adriático.

Un sentido de transitoriedad, de no permanencia y de sabor amargo se manifiesta en este final de viaje de Maqroll, que carga con los restos de una vida vivida con ingredientes de placer, de aventura, de renuncia y de muerte. La llegada a Panamá vislumbra un nuevo comienzo, el inicio de un nuevo viaje se realiza en ese eterno partir que expresa una insatisfacción que nada mitiga.

Durante varios días nuestro hombre deambula por la ciudad y cuando el insoportable hastío parece agobiarlo el azar hace posible un nuevo y afortunado encuentro con Ilona, esta mujer maravillosa que siempre llega como lluvia refrescante y posibilita, en el goce del encuentro, ese resto de esperanza que le queda al gaviero para no sucumbir. Ella está en el momento preciso para ayudar a Maqroll y a Abdul Bashur, amarlos, sanar sus heridas, abrirlos a nuevos espacios y con el instinto maternal propio de su género y su capacidad de acción, contagiarlos de su entusiasmo y conducirlos sabiamente a nuevas empresas. Maqroll tiene la capacidad de reconocer su importancia bienhechora:

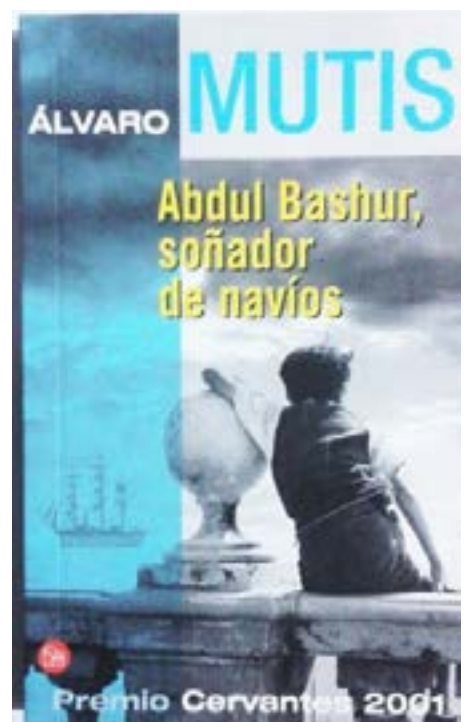
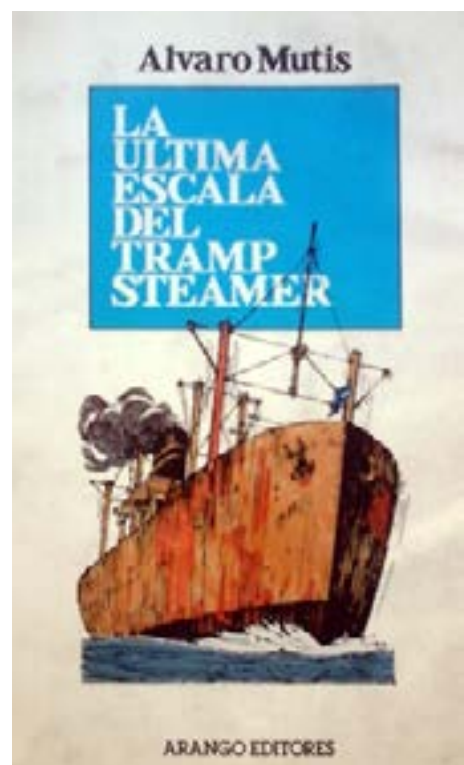
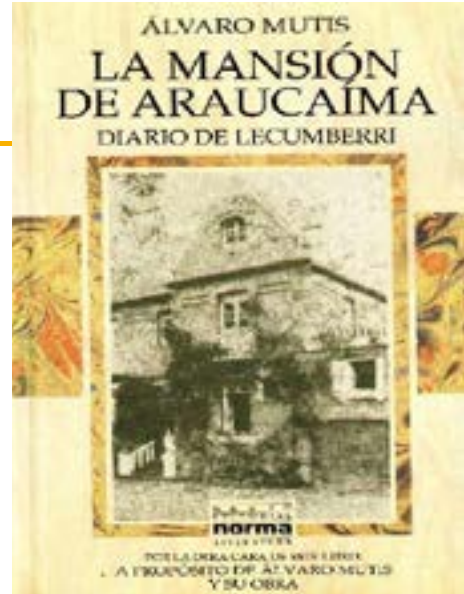
Tenía la condición de aparecer y desaparecer de nuestras vidas. Al partir, lo hacía sin que pesara sobre nosotros ninguna culpa ni hubiera, de nuestra parte, motivo para llamarnos a engaño. Al llegar, traía una especie de renovada provisión de entusiasmo y esa capacidad tan suya de disipar, en un instante, todas las nubes que se hubieran acumulado sobre nosotros. Con ella se partía siempre de cero. La inagotable provisión de recursos que tenía a la mano para salir del mal paso, nos daba la impresión de que a su lado inaugurábamos cada vez la vida con todos los obstáculos resueltos.⁴

Ilona conduce al gaviero a su cuarto de hotel, lo obliga a darse un baño de agua caliente y lo lleva a su lecho para sellar el reencuentro en el goce de los cuerpos que recuerdan un pasado de amor. Su compañía logra engañar la soledad del Gaviero y redimirlo mediante la satisfacción del deseo. El ritual erótico les permite a ambos, una vez más, restablecer un orden y acariciar un poco de esperanza como breve razón para soportar el fardo de sus derrotas.

Maqroll narrador nos expresa bellamente esta experiencia y nos transmite el ritmo obligado que existe en el movimiento de la naturaleza tropical y en el ejercicio amoroso de Ilona, así como cierta similitud entre ambos movimientos, donde mujer y naturaleza se mueven al unísono ante la intensidad de la pasión:

Por las ventanas abiertas tornaba el calor espléndido después de la lluvia, que otra vez se alejaba manchando el mar con una ceniza sombría. Se acostó a mi lado en la gran cama doble y comenzó a acariciarme, mientras murmuraba a mi oído, con voz profunda imitando la del benedictino que nos guió una vez por la Abadía de Solesmes: "Gaviero loco, Maqroll jodido, Gaviero loco, Ma-

⁴ Ibid p, 145





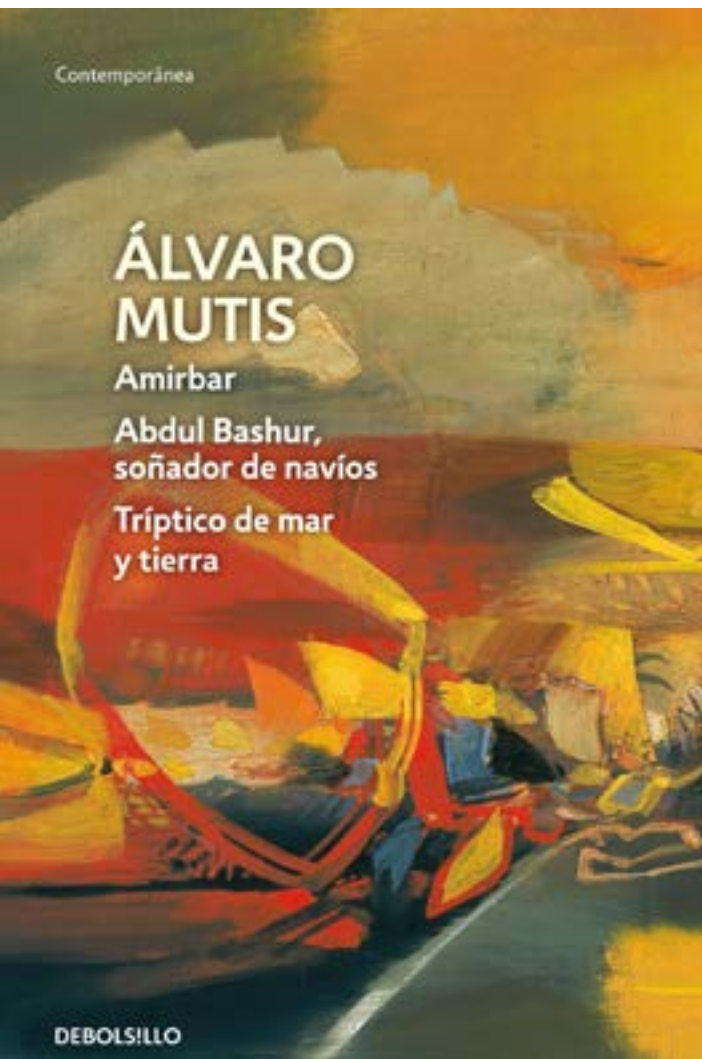
qroll ingrato” y así hasta que entrelazados y jadeantes hicimos el amor entre risas; como los niños que han pasado por un grave peligro del que acaban de salvarse milagrosamente. Con el sudor, su piel adquiría un sabor almendrado y vertiginoso. La noche llegó de repente y los grillos iniciaron sus señales nocturnas, su cántico pautado de silencios irregulares que recordaban el ritmo de alguna respiración secreta y generosa del mundo vegetal. Por las ventanas abiertas entraba un olor a tierra mojada, a hojarasca que empieza a descomponerse.⁵

Hasta el encuentro con Ilona, Maqroll ha sido un sujeto signado por la privación de sus objetos de valor: el mundo construido en el Hansa Stern ha desaparecido. Wito, el capitán, se ha suicidado y Cornelius, el contramaestre, se queda trabajando en el barco. Sin dinero y sin amigos, el gaviero se dedica a una búsqueda sin rumbo definido, sin objetivos claros, instaurando su identidad de ser para la desesperanza en la fatalidad que le ha sido impuesta. La casualidad y el azar lo instalan de nuevo en la realidad del deseo. El placer disfrutado valoriza la posesión de la mujer como objeto perdido en el pasado y recuperado en el acto amoroso. La confirmación de la existencia se establece a través del juego de los cuerpos.

Ilona dota de sentido el aquí y el ahora construyendo empresas que la liberan de la rutina y de la merma económica. Idear un refinado prostíbulo de azafatas en Villa Rosa es una solución mágica propia de su brillante imaginación y de un carácter desbocado que no se ajusta a los modelos de la moral vigente en la sociedad convencional. Un nuevo orden marginal y transitorio se hace necesario para no morir de pobreza y de hastío. La desesperanza, entendida como la certeza de ausencia de futuro para el hombre, hace parte del pensamiento lúcido de Ilona y se manifiesta en su embriaguez de vivir el momento y sacar todo el provecho de él. Detenerse un tiempo permite contar con un buen dinero y acariciar la ilusión de continuar el viaje en compañía de Abdul Bashur. Ser fiel a su búsqueda es una forma de asegurar su consistencia. La manera como este personaje consigue sus objetos de valor, da cuenta de su carácter fuerte y decidido.

Sorprende la capacidad de organización y el ingenio que manifiesta a Maqroll, en su concepción del prostíbulo:

Escucha: se trata de poner una casa de citas a la que asistirán exclusivamente aeromozas de las compañías de aviación que pasan por Panamá y de otras muy conocidas. (...) Desde luego que no serán verdaderas aza-



⁵ Ibid. p. 142

fatas, reclutaremos muchachas dispuestas a entrar en el negocio y cuya apariencia pueda hacerlas pasar por auténticas stewardess. Mandaremos a hacer uniformes. Se las someterá a cierta preparación previa: vocabulario del oficio, rutas de su compañía, personas que componen la tripulación, anécdotas de la rutina del servicio y de la vida en tierra, etc. Para conseguir las primeras candidatas dispongo de una lista de la boutique que teníamos con Erzsebet Pásztor. Había algunas que estaban ya en la vida galante, como decía mi padre, y otras con una marcada vocación para ello. Para atraer a los clientes contamos con los barman de los hoteles y los capitanes de botones de los mismos hoteles, muchos de los cuales ya prestan ese servicio a los huéspedes. (...)

La casa hay que buscarla cerca de los hoteles, en una zona que, siendo residencial, cuente ya con almacenes, restaurantes y uno que otro club nocturno. (...) El movimiento de la casa será sumamente discreto. Dos o, a lo máximo tres chicas a la vez. (...) El cliente al llegar a la cita y antes de pasar a la habitación, tendrá que dar a la casa cien dólares. La chica nos pagará a su vez una mensualidad fija.⁶

Álvaro Mutis, al diseñar este universo narrativo, construye en *Ilona* un personaje muy sólido e intenso; ella es fiel a su necesidad dramática, protagonizando siempre nuevas empresas, responsable de sus propias decisiones y con un temperamento transgresor, manera particular de ser que se expresa en el discurso del narrador anónimo, en la percepción de Maqroll y en sus propias palabras.

Como en todas las novelas de Mutis, la mujer es un elemento activo y dominante que dinamiza procesos y lleva a los hombres a vivir intensamente. *Ilona* asume en su comportamiento amoroso ciertos modelos masculinos, toma y deja parejas a su antojo, en relaciones abiertas y en romances sin compromiso ni posesión. En su relación con Maqroll prima la amistad construida a través de los años compartidos en el disfrute del riesgo, el deseo erótico y la aventura.

Para el Gaviero, ella es ese otro que de alguna manera lo completa y en el ejercicio del juego y el placer le permite poner en jaque la angustia de la desesperanza. Con ella es posible la complicidad en un amor que se construye a partir de una sólida amistad y complicidad. En nombre de la libertad y el mejoramiento económico *Ilona* impone la ley de su deseo e inventa un mundo de trasgresión y maravilla donde Maqroll intenta acomodarse.

El prostíbulo de Villa Rosa se instaura como un mun-

do paralelo al orden vigente social institucional, es el lugar adecuado para alojar a seres marginales como las prostitutas o Luis Longinos, Maqroll e *Ilona*. Así como en "*La mansión de Araucaíma*", la novela gótica de tierra caliente, los personajes se refugian en el aislamiento espiritual de sus prácticas hedonistas regidas por las normas de *Ilona* y acolitadas por el Gaviero. También aquí irrumpe una extraña para amenazar el orden libidinal impuesto, precipitar la tragedia, su propia destrucción y la de *Ilona*. Se trata de Larissa, mujer cosmopolita, venida de muchas partes, enferma de tristeza, y con una gran carga de desolación, soledad y desesperanza, que impone su presencia lejana y sus propias reglas para desmenuzarse como prostituta en el burdel.

No quisiera usar uniforme (...) pueden decir que soy inspectora de servicio. Que viajo regularmente para verificar que se cumpla el reglamento de atención a los pasajeros.

Por favor, les voy a pedir que no me arregle citas con hombres jóvenes. Prefiero estar con hombres maduros, (...) Tampoco, por ningún motivo, quisiera ver a norteamericanos ni a orientales. (...) Hay cierto tipo de hombres con los que me siento muy bien y estos siempre vuelven. (...) Tal vez estoy pidiendo mucho y no debe estar en las reglas de la casa esta clase de imposiciones. Lo entiendo. Pero, ya verán que en muy poco tiempo, no será problema para ustedes y, en cambio para mí será la única manera de trabajar en esto con buenos resultados para todos.⁷

Larissa vive en la playa en un barco pesquero medio desmantelado llamado *El Lepanto*, un humilde navío de cabotaje en el cual hizo su viaje desde Palermo hasta Panamá. Este espacio decadente, gastado por el mar, parece el marco adecuado para un personaje que cultiva obsesivamente un gran sentimiento de pérdida. Construye su trama ubicando selectivamente un extraño pasado con dos fantasmas de la nobleza europea: Lauren Drouet-D Erlon y Giovan Battista Zagni, quienes la visitan y le hacen el amor durante su viaje hacia América.

Con cierto placer y lujo de detalles describe a *Ilona* y a Maqroll, sus rituales eróticos, manifestando en el recuerdo, el disfrute que deja el goce de lo vivido, como paliativo de la insoportable soledad. Sobre el oficial de los chevaulégers de la Garde del imperio napoleónico, Laurent Drouet-D Erlon dice:

Sus manos empezaron a recorrer mi cuerpo con caricias cada vez más íntimas y desordenadas. Terminamos haciendo el amor, él a medio desvestir y yo completa-

⁶ Ibid p. 153-154

⁷ Ibid., págs 173-174

mente desnuda. Lo hacía en asaltos sucesivos, rápidos y de una intensidad que me dejaban en una plenitud beatífica pero cada vez con menos fuerzas. (...) A la noche siguiente se repitió el episodio erótico sin mayores variaciones, a no ser los largos silencios de Laurent quien parecía destinar toda su atención y toda sus energías a gozar de mi cuerpo como de una fiesta que le fuera a ser vedada por mucho tiempo.⁸

Su primer encuentro con Giovan Battista Zagni relator de la Secretaría Judicial del Gran Consejo de la Serenísima República de Venecia es narrado de la siguiente manera:

Después de una hora larga, durante la cual me contó algunos incidentes y chismes intrascendentes y otros sabrosamente escandalosos que animaban la vida de la hermética sociedad veneciana, comenzó a pasar sus manos por mis rodillas y, luego las fue avanzando por entre mis muslos con una acompasada lentitud propia de quien ha dedicado buena parte de su tiempo al cortejo de sus coquetas e intrigantes compatriotas. Actuaba con la cautelosa certeza de quien no conoce el rechazo a sus galanterías y eróticos escarceos. Se desabotonó la túnica con lenta naturalidad y despojándose de las prendas de fina batista de su ropa interior, entró conmigo bajo las cobijas con movimientos que me recordaron ciertas ceremonias religiosas en donde los oficiantes casi no parecen desplazarse, pero cada gesto corresponde a una acción sabiamente calculada. Hicimos el amor en medio de un intenso perfume capitoso y floral que despedía el funcionario de la Serenísima, seguramente adquirido en algunas de las pequeñas boticas del Rialto que venden esencias de oriente. Antes de que aparecieran las primeras luces del alba, Zagni se vistió con los mismos pausados ademanes y con un beso en la frente se despidió anunciando su vista para la noche venidera.⁹

Durante su navegación en el Lepanto, Larissa, gasta parte de su vida en un espacio limitado, en un lugar que no le pertenece, mundo de visiones donde estancada entre el placer y la rutina obedece al orden erótico-fantasmal que se le impone y del cual ella disfruta intensamente.

En el encuentro con esta mujer, Ilona descubre algo oscuro, misterioso e indescifrable, cierta identificación con sus propios demonios, cierta dimensión de su alma que se le escapa y genera la fascinación que la lleva a jugar por última vez con lo impredecible.

Al ser interrogada por Maqroll respecto a sus sentimientos por la Chaqueña, le confiesa:

Hay algo en Larissa que me despierta demonios, acia-

gas señales que reposan en mí y que desde niña, he aprendido a domesticar, a mantener anestesiados para que no asomen a la superficie y acaben conmigo. Esta mujer tiene la extraña facultad de despertarlos pero, por otra parte, al ofrecerle mi apoyo y escucharla con indulgencia, logro de nuevo apaciguar esa jauría devastadora. Tampoco yo sé, por eso, que pueda hacer por ella ni cómo dejarla.¹⁰

El continuar viviendo en El Lepanto sin poder disfrutar de la compañía de los fantasmas que han desaparecido para siempre acentúan la desesperanza de Larissa que se va desgastando física y espiritualmente hasta parecer parte de los despojos del miserable barco anclado en el puerto caribeño. Sólo la amistad con Ilona le permite seguir con vida. Al enterarse de los planes de partida de la Grabowska, cita a Maqroll en el barco y llevada por un dolor casi demencial le dice:

"Ilona no se puede ir. No me puede dejar aquí sola. Yo no se lo pediría nunca. Usted sí puede decírselo. Por favor, Maqroll, si ella me abandona ya no queda nada, nada, usted lo ve."¹¹

Al regresar a casa Maqroll informa a Ilona lo sucedido y ella adelanta sus planes de viaje. Asumir de nuevo la inestabilidad y el cambio se convierten en imperativo ético para responder a las presiones de Larissa y a la pobreza de la vida rutinaria que se vive en el prostíbulo. Ahora se hace necesario preparar el viaje, esto es lo que importa. En otra parte se encuentran proyectos, ilusiones y quimeras al lado de Abdul Bashur, ese otro "soñador de navíos" compañero del glorioso pasado y promesa de vértigo en la aventura futura, en el movimiento y en el desarraigo, sentimientos necesarios para sentirse nuevamente con vida.

Pero el destino, ese ordenamiento oculto que rige los actos humanos, lleva a Ilona a jugar con lo impredecible; al buscar a Larissa en el Lepanto, firma su sentencia de muerte.

Las diversas tramas de esta novela se han construido sobre el trabajo de la memoria y Maqroll, Ilona y Larissa, verdaderos actores de la desesperanza, narrando sus recuerdos, han realizado una rica selección de ausencias para ubicar aquello que más les duele o que más los divierte.

Al renunciar al recuerdo, Maqroll renuncia a toda esperanza. Al final de la novela, después de la muerte de Ilona, el Gaviero dice con trágica belleza:

Ilona muerta. Ilona muchacha, que golpe rastrero

8 Ibid., págs182-183

9 Ibid., pág185

10 Ibid., pág192

11 Ibid., pág 194

contra lo mejor de la vida. Empezaron a desfilar los recuerdos. Con los ojos secos, sin el consuelo del llanto, transcurrieron largas horas en ese último intento de mantener, intactas por un momento todavía, esas imágenes del pasado que la muerte comenzaba a devorar para siempre. Porque la muerte, lo que suprime no es a los seres cercanos y que son nuestra vida misma. Lo que la muerte se lleva para siempre es su recuerdo, la imagen que se va borrando, diluyendo, hasta perderse y es entonces cuando empezamos nosotros a morir también.¹²

El dolor desgarrado se expresa verbalmente, es el gesto del alma que no puede ocultar su miedo a la soledad más absoluta en la certeza de saber que la muerte es el fin y es el olvido.

En el horror de la pérdida definitiva, el Gaviero se ha quedado infinitamente solo, su certeza de ir hacia la muerte como destino último nos conmueve; ahora debe trascender la carencia de Ilona e ir en pos de una nueva aventura. Su amigo Abdul Bashur lo espera en el *Fairy of Trieste* para empezar de nuevo, en otra parte, su vida equivocada.

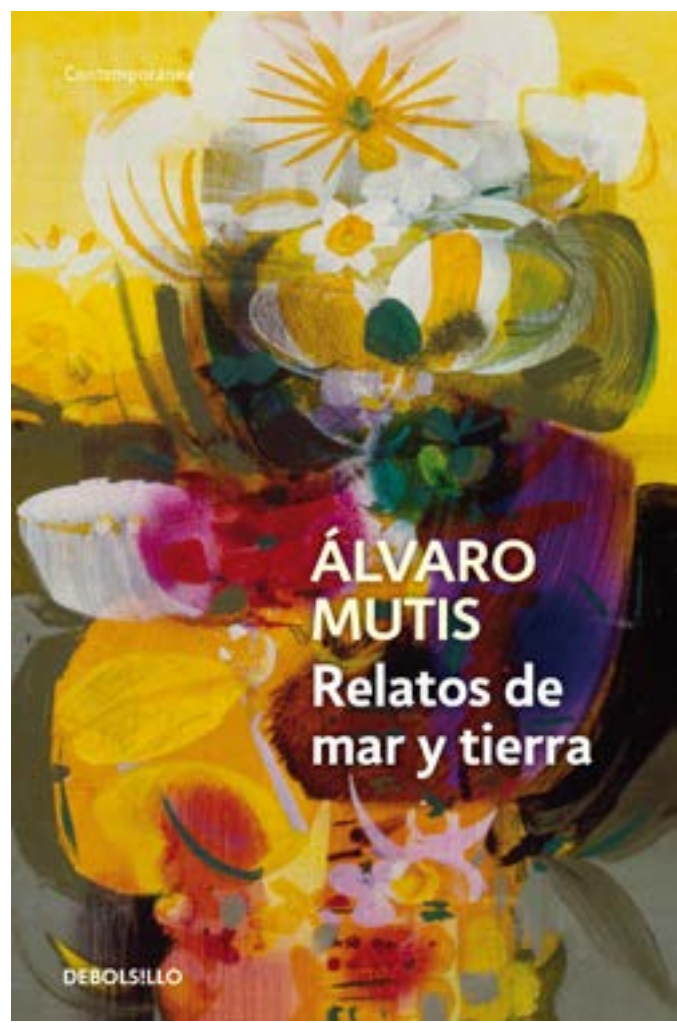
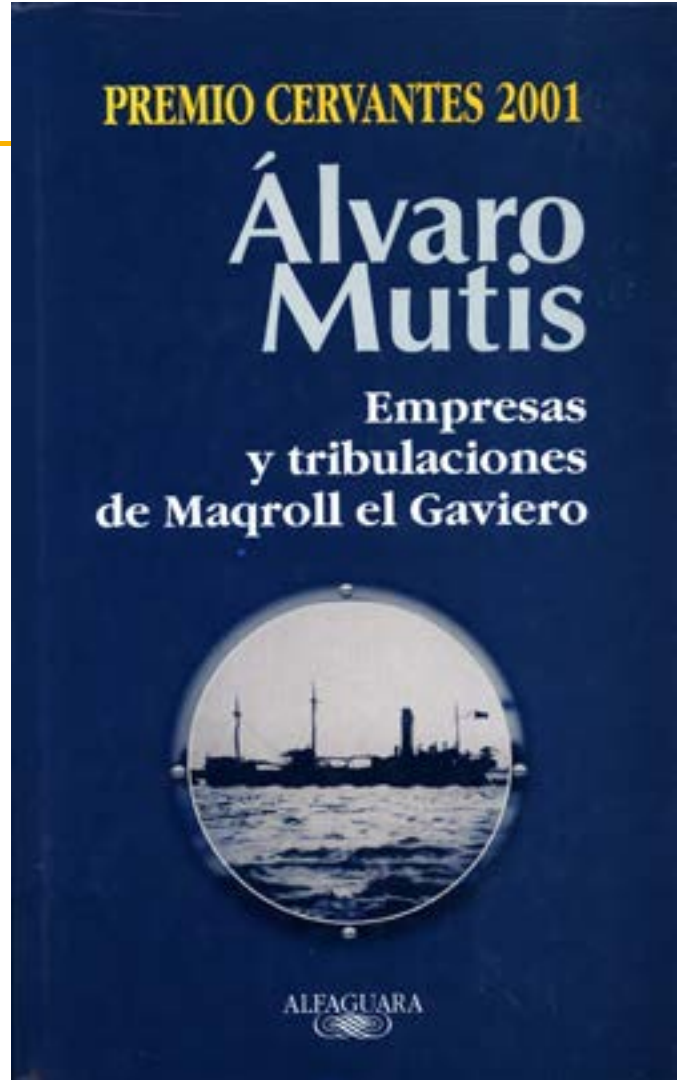
Como en sus otras novelas, Álvaro Mutis pone la narración al servicio de la ficción, creando este nuevo mundo posible, donde el juego de lo verosímil discursivo está regido por las reglas de lo estético literario y el ser humano está obligado a vivir ese eterno drama entre la ley y el deseo para garantizarse a sí mismo y a sus personajes la eternidad literaria que les ha sido negada en el mundo de lo real.

A Manera de Conclusión

En "Ilona llega con la lluvia", Álvaro Mutis presenta unos personajes roídos por la desesperanza, mostrando su deterioro en el dolor, la muerte y la nostalgia de un pasado glorioso y su evocación constante para impedir el olvido. Más que las anécdotas sobre las aventuras vividas por los personajes, interesan las reflexiones que ellos hacen sobre sus propios viajes, así el mérito está en el recorrido y no en el resultado de los mismos.

Asegurando su consistencia como personaje, Ilona cobra vida en la medida en que aparece en la historia como responsable de sus propias decisiones y como sujeto transgresor de la moral dominante. Tanto en el discurso del narrador como en sus propios relatos, se revela su manera particular de ser, su actuación nada convencional, una ética de la existencia que se fundamenta en la aventura, en el divertimento y en la complicidad de su amor por los amigos, amor que se construye en

¹² Ibid., págs.198



el ejercicio de una sólida amistad que no excluye la libertad; la vida se confirma en el disfrute y la práctica del erotismo para no excluir del todo la esperanza.

Maqroll el gaviro es un sujeto de la premodernidad romántica, abandonado por la divinidad a la soledad de su destino trágico y a sus propias y lúcidas reflexiones en un trópico inclemente que le promete aventuras y transformaciones que va destruyendo a medida que se desarrolla la trama.

La desesperanza, derivada del escepticismo y la derrota, es una experiencia vital, sentimiento y pensamiento que define el hacer y el sentir de los personajes y atraviesa toda la narrativa de Álvaro Mutis. Es este mismo sentimiento el que les permite vivir a plenitud el presente y asumir el riesgo que dota de sentido la existencia en la aventura.

La voz enunciativa que creemos ver se muestra y se oculta a través de las palabras dichas, en ese concierto múltiple de voces que nos lleva a pensar que lo que de veras es cierto es el momento presente de la lectura y que el pasado es algo hecho de deseos de futuro y permanencia, que se resiste al olvido.

La apropiación de un modelo Semiótico discursivo permitió el análisis de contenido y un mayor conocimiento de la novelística de Mutis y particularmente de "Ilona llega con la lluvia", en un intento por explicar esta producción significativa descubierta como efecto de lenguaje y como testimonio de una estética y una ética de la desesperanza.

Buscar la significación de la desesperanza en esta novela, ha sido también buscarme a mí misma con este yo precario que me habita, hecho de nostalgias, de angustia y desarraigo, en ese mundo de la otra ficción que crea este yo de palabras que lee las aventuras de Maqroll el gaviro y me eterniza en ese instante efímero e incierto de la lectura.

Bibliografía

ALZATE Cuervo, Gastón Adolfo. Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hölderlin, Mutis. Bogotá, Colcultura, 1993

ARÉVALO, Guillermo Alberto. Álvaro Mutis (1923) Fotocopia sin referencia.

COBO Borda, Juan Gustavo. Para leer a Álvaro Mutis. Bogotá: Espasa Forum, 1998. Enero -Junio 2000.

CRUZ Kronfly Fernando. La nieve del almirante o la agonía en la modernidad. En La sombrilla planetaria. Bogotá: Planeta, 1994.

La desesperanza: alto costo de la razón lúcida. En: "La tierra que atardece. Ensayos sobre la Modernidad y la Contemporaneidad. Bogotá Planeta, 1998

DOMENICI González, Mauricio. Los mitos de Mutis. Cali: Tesis de Maestría, Escuela de Estudios Literarios, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle., 1996

HERNANDEZ Consuelo. Álvaro Mutis: Una estética del deterioro. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996

MORENO Belén del Rocío. Las cifras del azar: Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis. Bogotá: Planeta, 1998.

Álvaro. "La desesperanza". En Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, 1976

Siete novelas. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro. Bogotá: Alfaguara, 1997.

REY Mario. 40 años de Álvaro Mutis en México. En "La casa Grande", México No 2, Noviembre 1996-Enero 1997.

ROJAS Arana María Eugenia. Las fabulaciones de Maqroll el gaviro. Programa editorial Universidad del Valle, Cali 2007.

SERRANO Orejuela Eduardo. La Narración Literaria. Colección de Autores Vallecaucanos, Premio Jorge Isaacs. Cali: Imprenta Departamental del Valle del Cauca, 1996.

En búsqueda del paraíso: Músicas Andinas Colombianas en Cali

Flasminio César Aguilar Valencia dirige la chirimía del IPC en el Festival Bandola de Sevilla, en una actuación que recibió la ovación del público.



Por Vanessa Jordán Beghelli¹

Resumen

A partir de la Constitución Política de 1991 se reconoce a Colombia como un país pluriétnico y multicultural. Consecuentemente, aparecieron políticas públicas que se encaminaron a examinar y apoyar aquellas manifestaciones culturales que no gozaban de gran reconocimiento en el país, entre ellas, las Músicas del Pacífico Colombiano,

¹Colombiana. Psicóloga de la Pontificia Universidad Javeriana. Magister en Psicología Plan en Investigación de la Universidad Nacional de Colombia. Doctorante en Música, campo Educación Musical de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. Correo electrónico: vanessajordan@hotmail.com

que encontraron aceptación y acogida en Santiago de Cali, ciudad ubicada entre los valles interandinos del departamento del Valle del Cauca. Tal recepción también propició una tendencia hacia el exotismo, la comercialización, la transculturación, el desconocimiento de las necesidades de sus protagonistas y el desplazamiento de otras culturas musicales que aún conviven en Cali y el Valle del Cauca, como lo son las Músicas Andinas Colombianas. Es así como se plantea este ejercicio de reflexión y creación a favor de ampliar el conocimiento sobre la historia, posibilidades y actualidad de estas músicas, acudiendo a la narrativa como constructora de realidades e identidades a través de un cuento sobre el trío típico de cuerda pulsada, que facilite la divulgación de conocimiento y la construcción de memoria.

Palabras Claves: Músicas Andinas Colombianas, Narrativa, Memoria, Santiago de Cali.

Título en inglés:

Looking for The Paradise: Colombian Andean Music in Cali.

Abstract

Since the Political Constitution of 1991, Colombia has been recognized as a multi-ethnic and multicultural country. Consequently, the Government began to support those cultural manifestations that were not widely recognized, such as the Colombian Pacific Music, which were hosted in Cali, a city located between the Andean mountain ranges in the Valle del Cauca. However, this reception also attracts exoticism, commercialization, transculturation, ignorance of the needs of its true protagonists and the displacing of other musical cultures that still coexist in Cali and in the Valle del Cauca, such as the Colombian Andean Music. This article is an essay - creation to increase knowledge about the history, present and possibilities of these musics, taking into account the narrative as a tool that constructs realities and identities, through a story that permits the diffusion of information and construction of memory.

Key Words: Colombian Andean Music, Narrative, Memory, Santiago de Cali.

Filiación:

Este artículo está adscrito a la producción académica de la autora.

EN BÚSQUEDA DEL PARAÍSO: MÚSICAS ANDINAS COLOMBIANAS EN CALI.

Las Músicas Andinas Colombianas fueron parte del proyecto de identidad y unidad nacional que se fomentó a partir del proceso de independencia de España y la formación de la actual República de Colombia. No obstante, es a partir de la Constitución Política de 1991 que se reconoce a Colombia como un país pluriétnico y multicultural, diverso y rico en manifestaciones y costumbres de distintos orígenes, emanadas del mestizaje que surgió a partir de la conquista y la colonización europea. Por lo tanto, la identidad de lo colombiano debía diversificarse y reconocer aquella otredad que había quedado al margen de las perspectivas parciales, centralistas, elitistas, políticas y eurocentristas que habían dominado los círculos intelectuales, sociales, económicos, políticos y urbanos en el país que influyeron en el reconocimiento de ciertas características que identificaban lo colombiano. (Casas, 2011; y Ospina, 2013).

A partir de esta nueva Constitución Política de Colombia se proyectó la recuperación de prácticas culturales y expresiones ancestrales a favor de la idea de multiculturalismo, base del mestizaje cultural del país. De esta manera, se incentivó la investigación, el reconocimiento y la divulgación de aquellas culturas musicales desplazadas por otras de origen europeo y otros aires colombianos más conocidos como el Bambuco y la Cumbia, dándole lugar a más de 1025 ritmos colombianos que no gozaban de un amplio reconocimiento y que estaban en riesgo de ser olvidados. (Ochoa et al, 2010; Areiza y García, 2011).

Dentro del contexto vallecaucano, durante el mandato del gobernador Germán Villegas Villegas, estas nuevas políticas de multiculturalismo se vieron reflejadas en la recuperación de músicas provenientes del Litoral Pacífico y en el restablecimiento de la comunicación entre Cali y Buenaventura. Iniciativa que desembocó en la creación del *Festival de Música del Pacífico "Petrónio Álvarez"* en el año de 1997 celebrado en la ciudad de Cali, gracias a la gestión del escritor Germán Patiño Ossa, quien buscaba rendirle un homenaje al compositor bonaverense Patricio Romano Petrónio Álvarez Quintero (Moncada, 2017).

No obstante y a pesar de la importancia que este festival ha tenido a favor de las tradiciones del pacífico colombiano, el desplazamiento de estas prácticas y músicas a una ciudad que geográfica y culturalmente no pertenecía al litoral, ha afectado de alguna forma la conservación de las mismas, llevándolas a vivir el fenómeno del exotismo, fundamentado en la industrialización de

la cultura, el consumismo y la reproducción ideológica que se encamina a la atracción que pueden causar las manifestaciones ancestrales como producto para generar créditos económicos y turísticos (López, 2013), sin reparar en las condiciones de marginalidad que hay de fondo en los sectores del Pacífico Colombiano de donde provienen estas músicas y prácticas culturales.

Adicionalmente, a este fenómeno se suma el de la transculturación que ha actuado en diferentes vías. Por un lado, aportando riqueza a las culturas participantes y vecinas al festival, dinamizando el mundo de sentido de las gentes implicadas, las cuales han incorporado elementos de la cultura del pacífico en sus costumbres e identidad, dándole reconocimiento y lugar a este litoral en la historia de Cali y viceversa. Por otro lado, se ha desconocido en cierta medida la diversidad cultural que ha participado de la construcción histórica de Cali, desplazando del imaginario de los caleños a otras prácticas y culturas musicales que también coexisten en la ciudad pero que no encuentran suficiente apoyo ni reconocimiento para su protección y permanencia, a pesar de las intenciones gubernamentales de mirar a Cali como un territorio intercultural.

Pareciera entonces que el sentido de las políticas públicas orientadas al multiculturalismo se hubiese revertido, cambiando una hegemonía por otra. Unido a esto, la concepción imprecisa de cultura que hay detrás de las acciones del gobierno local, engloba un todo generalizado y poco claro que abarca al conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias (Ley 397 de 1997, artículo 1, citado por Alcaldía de Santiago de Cali, 2018). Concepción que es llevada a la práctica como un bien y un servicio que se consume, produce, conserva, reproduce y difunde según criterios comerciales e industriales (Alcaldía de Santiago de Cali, 2018), los cuales reducen la cultura a un objeto o espectáculo en función de intereses económicos particulares que tienden a desconocer las particularidades de los contextos y las necesidades de sus actores sociales.

Por consiguiente, el conocimiento sobre el desarrollo, evolución y tratamiento de las músicas en Cali y el Valle del Cauca puede resultar sesgado y limitado. Hecho que se hace visible en el mapa colombiano por regiones musicales donde por mencionar un ejemplo, municipios vallecaucanos como Ginebra, Tuluá, La Cumbre o Dagua que cuentan con una reconocida trayectoria en Músicas Andinas Colombianas, se sitúan culturalmente como parte del Pacífico Sur. (Ver Imagen 1).

Es así como se necesitan de procesos de reflexión, investigación y sensibilización más profundos para am-

pliar el conocimiento sobre las culturas musicales que se desarrollan en esta región con el fin de examinar los mundos de sentido que sostienen y generan en éstas las posibilidades de ser protegidas, conservadas, creadas, recreadas, difundidas, dinamizadas y transformadas.

Respondiendo a esta necesidad, a continuación haré un breve recorrido por algunas culturas musicales desarrolladas en Cali y el Valle del Cauca, haciendo énfasis en las Músicas Andinas Colombianas, para luego desarrollar un cuento sobre el trío colombiano típico de cuerdas pulsadas, teniendo en cuenta las posibilidades de la narrativa como constructora de realidades e identidades para que actúe como material de apoyo de la música.



Imagen 1. Mapa musical de Colombia por regiones. (Ochoa et. al., 2010).

Valle del Cauca y Santiago de Cali: Memorias sesgadas desde la Colonia hasta el Siglo XX.

El actual departamento colombiano del Valle del Cauca fue fundado el 16 de abril de 1910. Sin embargo, sus orígenes están ligados al antiguo departamento del



Gran Cauca y a los actuales departamentos colombianos de Nariño, Cauca, Quindío y Risaralda, conquistados desde el sur por Sebastián de Belalcázar. (Valencia, 2011)

Específicamente, en el territorio del Valle del Río Cauca encontramos pocos vestigios de su época prehispánica, pues las culturas indígenas que lo habitaban fueron tratadas con violencia desde que se inició su colonización en 1535, cuando el español Sebastián de Belalcázar y sus ejércitos integrados por más de cuatro mil indígenas provenientes del Imperio Incaico y del Gobierno de Quito, ingresaron al área forzosamente y acabaron con la población amerindia que se resistió a ser conquistada, favoreciendo la introducción de la fuerza de trabajo de esclavos que provenían principalmente de la costa atlántica africana.

Fue así como la impenetrable Cordillera Occidental, habitada por indígenas y vecina del bosque tropical de la región geográfica del Litoral del Pacífico, se convirtió en el destino de gran parte de los esclavos que fueron obligados a incurrir en la extracción de minerales en estas montañas. Mientras tanto, los valles interandinos y la Cordillera Central fueron lugares de terratenientes, indígenas, esclavos y campesinos que se dedicaron principalmente a la agricultura, al comercio y a la servidumbre.

Como vemos en la imagen 2, la disposición geográfica del lugar contribuyó con el desarrollo cultural fi-

jado por el mestizaje y las jerarquías sociales visibles en el departamento, entre las cuales se distinguían hacendados, campesinos, sirvientes y esclavos. Sin embargo, esta organización social que también entró en crisis con la abolición de la esclavitud en 1835, afectando económicamente las grandes haciendas que luego tuvieron que ser vendidas a extranjeros, entre los que se encontraba el estadounidense Santiago Eder, quien adquirió gran parte de esta tierra azucarera.



Perfil del área emergida actual.

Imagen 2. Disposición geográfica del valle del río Cauca.

Un hecho importante en esta historia multicultural, fue la transformación de la economía colombiana en la primera mitad del siglo XX, consecuente de la Posguerra, la Guerra Civil de los Mil Días y la Separación de

Panamá. Situación que contribuyó con la fragmentación política de Colombia, la conformación del Valle del Cauca como departamento en el año de 1910 y la designación de Santiago de Cali como su ciudad capital.

Es de anotar que aunque esta ciudad fue fundada en 1536, en sus principios era un lugar de paso conformada por ejidos que permitía la comunicación entre las ciudades de Cartago, Buga y Popayán, sirviéndoles de puente con Buenaventura en el Pacífico. Tal posición estratégica ubicó a Cali como capital del Valle del Cauca, pero solo hasta la década de 1930 es que este municipio muestra un desarrollo urbano, época que además coincidía con la introducción de la radio en los hogares colombianos y sus nuevas formas de acceder a las músicas.

Es así como en la primera mitad del siglo XX, la economía estuvo impactada por el *modelo económico desarrollista* que ponía en el centro a la industria y en la periferia a la agricultura. Este hecho que favoreció el monocultivo de la caña de azúcar, la construcción del Ferrocarril del Pacífico, la explotación minera, la modernización del antiguo muelle de Buenaventura, la llegada de extranjeros a la región, el desarrollo urbano, la aparición del obrero como actor social en Cali, el aumento de las desigualdades económicas y sociales, la negligencia del Estado hacia las necesidades del campo, además del desplazamiento y empobrecimiento de la población con raíces mestizas, indígenas y negras, vinculadas con las expresiones populares, artesanales y de la vida cotidiana en el departamento y la ciudad.

Además, la llamada Época de la Violencia en Colombia, resultante del desequilibrio político bipartidista, desplazó parte de la población colombiana del centro del país, de Antioquia, del Eje Cafetero, del Tolima Grande y del norte del Cauca a la naciente ciudad de Cali, bautizada entonces como la "Sucursal del Cielo", porque ofrecía oportunidades de nuevos comienzos para todos. Circunstancias que movilizaron también las culturas musicales desarrolladas en la región y plantearon la necesidad de atender y atraer a las "masas populares" por la vía educativa y cultural como contribución a la paz. (Chávez, 1984; Duque, 2007; Freitag, 2014; y Beretta, 2015).

En esta primera mitad del siglo XX aparece la academización de la música en Cali con el proyecto del Conservatorio de Antonio María Valencia en 1933 y del *Orfeón Popular de Obreros y Empleados de Cali*, que luego se materializó en la Escuela de Música del Instituto de Cultura Popular (hoy Instituto Popular de Cultura) en 1947. Se escuchaba música de salón, música religiosa, zarzuelas, música de origen centro europeo, además de bambucos, pasillos, danzas, marchas, guabinas y torbellino como parte de los aires nacionales. Músicas que se diversificaron con la influencia de la radio y el desplazamiento de la población. (Casas, 2015).

En la segunda mitad del siglo XX, se presentaron diferentes eventos que contribuyeron con el dinamismo social y el encuentro de varias perspectivas, valores y culturas del país, los cuales confluyeron en Cali y en

sus músicas, tales como la televisión, la *Explosión del 7 de agosto*, la *Feria de Cali*, la creación, sequía y migración al distrito de riego de Aguablanca, la influencia de la *Revolución Cubana* y el *hipismo* en las ideologías juveniles, el desarrollo de los *VI Juegos Panamericanos de 1971*, la aparición de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, la introducción de la Salsa como cultura dentro del imaginario musical de los caleños desde 1974, la sombra del narcotráfico y del conflicto armado que afectó negativamente la imagen de la ciudad, la creación del *Festival de Música del Pacífico "Petronio Álvarez"* en 1997, entre otros eventos que ampliaron la tradición andina de la región, ayudaron a declarar a Cali como capital mundial de la Salsa e introdujeron además diferentes aires musicales como la cumbia, el vallenato, los porros, los tangos, las rancheras, los boleros, las baladas, el rock, el jazz, la música "clásica" entre otros. (Chávez, 1984; Millán, 2014).

Músicas Andinas Colombianas en Santiago de Cali.

Con relación a las Músicas Andinas, Millán (2014) y Mosquera (2016), afirman que en este territorio los aires nacionales del Bambuco y del Pasillo han sido los más reconocidos y explorados, además de otros ritmos adyacentes como el Vals, la Danza, la Marcha y en menor grado la Guabina y el Torbellino. Sin embargo, desde lo andino no se puede afirmar con certeza que existan aires propios del Valle del Cauca, pues en este departamento se han arraigado los mismos ritmos característicos de la región andina colombiana, que han contado con la herencia de músicas europeas, considerándose como músicas mestizas. En ese sentido, pueden hallarse aires que se han enraizado y han conformado el imaginario musical vallecaucano porque sus letras hacen referencia al Valle del Cauca, porque sus compositores son vallecaucanos, por las maneras particulares de tocar e interpretar que han surgido dentro del departamento y por la apropiación que el pueblo ha tenido de ciertos ritmos y se han convertido en referente del Valle del Cauca.

A pesar del amplio desarrollo de las Músicas Andinas Colombianas en el departamento, estas no siempre han sido identitarias dentro del imaginario caleño, ya que en la ciudad existe una constante movilidad cultural que permite borrar fronteras y facilitar la variedad sonora como resultado de la interacción cultural, enriqueciendo lo que somos y nos conforma como un todo. (J.A. Mosquera, comunicación personal. Noviembre 3 de 2016).

Con relación a la historia, la Cali de comienzos del siglo XX y hasta finales de la década de 1970 fue de tradición musical andina colombiana, en la que los conjuntos típicos de cuerda protagonizados por la Bandola Andina de 16 cuerdas, el Tiple y la Guitarra marcaron una trayectoria particular, en parte por el fácil acceso a estos instrumentos y al conocimiento popular de las músicas que se interpretaban con ellos. Músicas que fueron

apoyadas por festivales como el del *Mono Núñez* y fueron cualificadas por agrupaciones íconos del país con origen vallecaucano, entre los cuales se encontraban el maestro Pedro Morales Pino, otros músicos clave en la famosa agrupación *Lira Colombiana*, en la Estudiantina *Ecos de Colombia* del maestro Jerónimo Velasco, en el *Trío Morales Pino* conformado por los maestros Álvaro Romero Sánchez, Diego Estrada Montoya y Peregrino Galindo, entre otros músicos y agrupaciones.

No obstante, la bandola andina, el tiple y las músicas andinas colombianas como otras músicas, entraron en crisis en el Valle del Cauca y principalmente en Cali, debido a los cambios que dinamizaron el mundo de sentido de sus habitantes, como consecuencia de las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales, apoyadas por la difusión radial y televisiva, la violencia, las migraciones, la bonanza del narcotráfico, el desplazamiento forzado, el auge de la salsa, la introducción de nuevas tecnologías, el intercambio de saberes, la integración de otras ideologías, el establecimiento de jerarquías sonoras, el implemento de políticas públicas, educativas y administrativas a favor de ciertas músicas con más posibilidades de comercialización, las preferencias de las audiencias, entre otros fenómenos que han contribuido con los cambios en el mundo que le daban sentido a las músicas andinas colombianas en la ciudad y el departamento.

Mundos de sentido que se han vuelto a dinamizar y han vuelto a prestar interés sobre las músicas andinas colombianas, las interpretaciones del trío típico de cuerdas pulsadas, la creación de nuevas estudiantinas y el forjamiento de nuevos programas universitarios orientados a fortalecer el tiple y la bandola andina como instrumentos nacionales. (Micultura, 2002; Vásquez, 2017).

Finalmente, es de anotar que las características geográficas y pluriculturales en Cali han posibilitado el desarrollo de diferentes aires musicales a partir del mestizaje cultural, donde no solo predominan las músicas procedentes de la región andina o de la región pacífica colombiana, sino que tiene otras influencias y desarrollos por ser un punto de encuentro de diferentes lugares tanto de Colombia como del mundo.

Metodología: Investigación Creación

Desde una perspectiva socio constructivista, Bruner (1998) manifiesta que a través del intercambio simbólico, los seres humanos desarrollamos dos tipos de pensamiento complementarios pero irreductibles entre sí, los cuales permiten organizar la experiencia y construir la realidad. Estos son el *pensamiento lógico*, caracterizado por la búsqueda de verdades universales y explicaciones coherentes; y el *pensamiento narrativo*, vinculado con la vida social y cultural que produce relatos como una forma más natural de organizar la experiencia y el conocimiento.

El desarrollo de este cuento tiene la intención de ayudar a generar un relato con el cual los lectores y audiencia caleña pueda identificarse, convirtiéndose también en un posible material de apoyo para la protección de las Músicas Andinas Colombianas en la ciudad. Por consiguiente, para su construcción se consideró un diseño desde una perspectiva cualitativa de la investigación creación, que pretendió acercarse a la comprensión de la historia de las músicas andinas colombianas en Cali y el Valle del Cauca, tal como se expuso en la primera parte de este documento, y así extraer de esta narrativa el material simbólico para construir un relato como producto artístico (Flick, 2004), el cual también partió de la experiencia de la autora como observadora participante del programa BATIGUI (bandola, tiple y guitarra) en el año de 2016. Programa desarrollado en la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura, institución de carácter académico con mayor trayectoria en Músicas Andinas Colombianas en el país. Igualmente se aclara que todas las ilustraciones han sido realizadas por la autora del cuento.

Resultados: El Relato

En búsqueda del Paraíso: La aventura de una niña, un tiple, una bandola y una guitarra²



Imagen 3. Protagonistas: guitarra, bandola andina colombiana, tiple y niña caleña

Érase una vez una niña que había nacido en la ciudad de Cali, la capital del Valle del Cauca: un departamento al suroccidente de Colombia ubicado en el valle geográfico del río que le dio su nombre, atravesado por los Andes y con costas sobre el Océano Pacífico. En resumen, un lugar tropical con montañas, ríos, mar, abundancia de aves y caña de azúcar.

² Dedicado a Manuela, a Martina, a los protagonistas del BATIGUI y a toda la comunidad del Instituto Popular de Cultura.

Pero la niña de esta historia estaba triste porque sentía que no pertenecía a ningún lugar. Sus ancestros eran una mezcla de europeos, amerindios y afrocolombianos que venían de otros departamentos como el Cauca, Nariño, Chocó, Tolima, Huila, Risaralda, Quindío, Caldas, Antioquia, Cundinamarca, Santanderes y Boyacá. Sin embargo, sus abuelos y sus padres eran vallecaucanos, no solo por su lugar de nacimiento, sino porque comían empanadas, lulada, tamales, pandeyuca y pandebono... o al menos en su familia siempre se decía que el origen y la tradición se conocían por la comida. Por eso su abuelita de Buga le había enseñado la receta original del champús, de las hojaldras, de la sopa de pandebono, de la torta de chontaduro y del sancocho. Pero, ¿por qué se sentía así?, ¿tan forastera?, porque siempre que ella decía que era caleña o vallecaucana, la gente no le creía. Se decía que los caleños bailaban Salsa, que el Valle del Cauca era región pacífica y que ningún vallecaucano tenía su acento o era de un color tan claro.



Imagen 4. Niña caleña triste.

Fue así como la niña comenzó a viajar por diferentes lugares de Colombia y otros países para saber cuál era su origen, pero entre más se alejaba de Cali y del Valle, más triste se sentía.

Un buen día, estando en algún lugar de Colombia donde dominaban las montañas, se encontró con una guitarra, un tiple y una bandola andina. Dirá la gente que los instrumentos musicales no hablan, pero lo cierto es que ellos se comunican y cada uno de sus sonidos dice mucho de sus sentimientos y de dónde vienen, aunque no se sabe a ciencia cierta para dónde van.

Como la niña estaba tan triste, los tres instrumentos se acercaron a ella y se presentaron diciéndole que

eran "*el trío típico colombiano de cuerdas*". Trío porque eran tres, típico porque antes era común que la gente se reuniera en el campo, en las fincas, en las casas y en las fiestas a tocarlos, colombiano porque se juntaron en Colombia, y de cuerdas porque sonaban cuando éstas se pulsaban.

Luego de su presentación le preguntaron a la niña por qué se veía tan triste y ella les contó sus motivos. Al escuchar la historia, los instrumentos se miraron entre ellos y después de un largo silencio la bandola exclamó "¡a nosotros también nos pasa lo mismo!" y se puso a llorar. "¡Cálmate Bandolita!", dijo Tiple, "tener raíces en muchos lugares no es motivo de tristeza sino de orgullo, lo importante es que sabemos quiénes somos, somos una mezcla, somos mestizos y nos encanta la música que hacemos, ¿cierto Guitarra?".

La guitarra se quedó pensando y luego de un rato dijo, "yo no soy realmente colombiana pero Tiple y Bandola si lo son. He vagado por el mundo y por muchas músicas. Sin embargo, luego de conocer a mis amigos Tiple y Bandolita, mi vida cambió y siento que pertenezco aquí. Además, cuando toco con ellos, ¡nuestra música suena a Colombia en cualquier parte del mundo!". Guitarra se dirigió a la niña y le dijo, "yo me parezco a ti porque puedo sonar a muchos lugares, pero también puedo sonar como colombiana, así que el acento no es motivo de tristeza, es una ventaja, es... ¡flexibilidad!". La niña sonrió y agradeció a la guitarra por sus palabras.

Tiple prosiguió diciendo, "yo soy colombiano aunque mis ancestros también vienen de muchas partes, incluso mi abuela se llama Vihuela, pero eso no me inquieta. Sin embargo, debo confesar que antes de conocer a Guitarra, ¡todo el mundo me confundía! La gente me juzgaba por mi forma y decían, "¡oh que linda guitarrita!", ¡peor aún!, a veces me decían "triple", entonces yo me enojaba y comenzaba con mi campaneó y hacía vibrar mis doce cuerdas. Pero mucha gente parecía no entender que yo era un tiple, ¡doce cuerdas son más que seis cuerdas! Ahora es distinto, ya no me enojo. Luego de formar el trío, la gente reconoce a Guitarra, me comparan y por lo menos se nota que yo soy distinto de ella. Si alguien me dice "guitarrita", no le doy importancia, yo sé quién soy, soy un TIPLE y aunque no lo crean, me siento orgulloso de ser parecido a la guitarra". Al escuchar este comentario, Guitarra se acercó a Tiple y lo abrazó diciendo, "¡que guitarrita tan linda!"... y el tiple reaccionó con una risa aplatillada.



Imagen 5. Guitarra y tiple

El tiple, la guitarra y la niña se rieron a carcajadas, pero al instante se dieron cuenta que la bandola estaba aburrida. "¿Qué te pasa Bandolita?", preguntó la niña. "Soy colombiana, soy andina, también mis ancestros provienen de muchos lugares, soy descendiente de las bandurrias y las mandolinas, pero la gente casi no me conoce, me dicen que soy diferente, que tengo forma de gotita y no de guitarra, que soy pequeña, difícil y con dieciséis cuerdas. Tengo muchas hermanas en el centro del país, ellas también son bandolas andinas pero solo tienen doce cuerdas y se sienten orgullosas de eso; además, se comparan conmigo y dicen ser más manejables que yo". Luego de decir esto, Bandolita suspiró y volvió a llorar.



Imagen 6. Bandola triste.

Entonces Tiple muy sabiamente le dijo, "Bandolita, tienes dieciséis cuerdas porque eso te hace más sonora, esas son ventajas para un instrumento y debes sentirte feliz por ser como eres", luego le preguntó a la niña, "¿en el Valle del Cauca, quedan Cali, Cartago, Sevilla, Ginebra, Dagua, Buga, Guacarí, Tuluá, la Cumbre, Palmira, Yumbo, Jamundí, Candelaria y Cerrito?" – "Si y muchos otros municipios, en total son 42, 41 en la Región Andina y Buenaventura en la Región Pacífica", respondió la niña. Entonces el tiple comenzó a vibrar y muy emocionado dijo, "¡pero si tu vienes del Paraíso!, creo que tenemos que acompañarte de regreso a casa. Niña, recoge tu mochila. Bandolita, es hora de conocer a tu familia. Guitarra, ¡alistemos nuestros estuches que nos vamos de paseo!, ¡por fin voy a conocer al Batigui! Dicen que queda en el Instituto Popular de Cultura, ¡la escuela de músicas andinas colombianas más antigua del país!". La niña y la bandola se quedaron muy extrañadas con la reacción de Tiple, pero la andariega Guitarra al verlas con esa cara de incógnita les dijo, "Tiple es así, un poco loco pero genio, hagámosle caso, ¡vámonos de paseo!".

Tiple, Bandola, Guitarra y la niña emprendieron su viaje hacia el Valle del Cauca y en el camino Tiple tarareaba una canción:



■ Diego Franco Rivero, de la Escuela de Música del IPC, ejecuta la bandola durante su presentación en el festival de Sevilla, donde, al igual que en Ginebra, la música andina tiene su nicho.

"Todos los días doy gracias a mi Señor hacia el Cielo... bendito el Valle del Cauca, benditos todos sus suelos... de toda la tierra hermosa yo nací aquí porque él quiso, anticiparme en la Tierra lo que será el Paraíso... canto a mi tierra y no habrá fuerza que a mí me calle, pobres los hombres que no pueden ver a mi Valle, vibro al decir que soy vallecaucano, óigame bien, soy puro colombiano... con el sonar de este tiple quiero decir muchas cosas..."

Tiple estaba muy contento y le dijo a la niña, "¿sabías que este torbellino lo compuso el argentino Roberto Pansera para la película María basada en la obra de Jorge Isaacs, la primera película que se realizó en Colombia? Sin embargo, también es considerada música de tu tierra. Entonces debes sentirte vallecaucana aunque otros piensen y digan diferente, ¡el Paraíso está lleno de gente y músicas de todas partes y tú eres parte del Paraíso!".

La niña abrazó al tiple y le dijo, "gracias mi querido Tiple, ¿qué puedo hacer por ti?". Entonces él le respondió, "este es mi sueño: quiero llevar a Bandolita a Cartago, la tierra del músico y bandolista Pedro Morales Pino, conocido como el padre de la música andina colombiana y alguien que contribuyó a darle su forma y número de cuerdas. Luego quisiera pasar por Sevilla donde se celebra el *Festival Bandola* y así mi amiga descubrirá que hay más bandolas de dieciséis cuerdas y no se sentirá solita. Ella es sensible y melódica, por eso suena tan lindo.



Imagen 7. Tiple y niña

evento más importante de la Música Andina Colombiana, el *Festival Mono Núñez*, sé que Guitarra y Bandola estarían encantadas de poder tocar ahí la música que tanto nos gusta. Si tú quieres también puedes cantar con nosotros. Luego quiero pasar por Tuluá y saludar a unos amigos en el *Encuentro Nacional de Estudiantinas*. También me gustaría ir al *Festival de Música Andina El Queremal* en Dagua para apoyar más ese evento. Sé que faltan muchos encuentros y festividades, pero tengo la necesidad de ir a Cali, ahí hay *Salsa* pero también Músicas Andinas Colombianas, Músicas del Pacífico, Jazz, Rock, Rancheras, Boleros, Tangos. Aunque no lo creas, a nosotros nos encanta la música del Pacífico Sur, el bunde, el currulao, los alabaos, los arrullos, las jugas, el patacoré, el andarele. También la música del Pacífico Norte, el makerule, la mazurca, la contradanza, el aguabajo, el porro chocoano y la percusión en general. Soñamos todas las noches con ir a un *Festival Tamborimba* y a un *Petronio Álvarez* para intercambiar ideas y hacer amigos. Dicen que hay violines caucanos, clarinetes, marimbas, bombos, tambores, cununos, guasá. Queremos saber qué hay detrás de las montañas y cerca del mar, eso solo lo ofrece el Valle del Cauca y ¡sería una experiencia inolvidable! Finalmente, llévanos al Instituto Popular de Cultura, conocido como el IPC, allá está BATIGUI y la estudiantina.

Sería un honor para nosotros ser parte del IPC y fortalecer la Cali Andina, tocar bambucos, pasillos, guabinas, marchas, vales, danzas y torbellinos. Podemos ir a la clase de Cultura Popular, de Circuitos, de Apreciación Musical y compartir historias con los estudiantes. ¿Sabías que en el IPC trabajó el maestro Diego Estrada, quien fue un bandolista muy importante para la historia de la música colombiana pues afinó la bandola andina en Do y también perteneció al *Trío Morales Pino*, una agrupación vallecaucana que no dio reconocimiento como conjunto en Colombia e hizo mucha música para nosotros tres? Por favor, ¡dime que sí! nos harías muy felices".

La niña aceptó las peticiones de Tiple y con gusto le ayudó a hacer todos sus sueños realidad. Estuvieron en Cartago, Sevilla, Ginebra, El Queremal y Tuluá. Ahí Bandolita volvió a sonreír, conoció a sus hermanas de dieciséis y doce cuerdas. Además, hizo muchos amigos. Por su parte, Tiple y Guitarra se la pasaron de lo lindo entonando bambucos y pasillos en cada pueblo por el que pasaban. La niña dejó su tristeza y se animó a cantar con ellos.

Después me gustaría ir a Ginebra, allá se celebra el



Imagen 8. Bandola y niña cantando.

Cuando llegaron a Cali estuvieron en el Festival Tamborimba y en el Festival Petronio Álvarez. Cómo era de esperarse, Tiple, Bandola y Guitarra se hicieron amigos de todos los instrumentos de percusión y del Pacífico, y en medio del viche y la borrachera, se juraron amor eterno, se tomaron una foto y planearon tocar juntos un bambuco viejo por siempre.

Después de las fiestas llegaron al IPC. Bandola, Tiple y Guitarra salieron corriendo para BATIGUI donde se encontraron con sus hermanos y les prometieron apoyar

la campaña de cuidar los instrumentos, proteger las Músicas Andinas Colombianas y difundirlas por el mundo entero.

Luego se pasearon por todas las clases. Los afinaron, les enseñaron a tocar en 5/8, aprendieron a identificar la forma rondó y en la clase de percusión, borraron fronteras y tocaron Músicas del Pacífico Colombiano. También compartieron una velada musical entre voces, cuerdas, teclados y vientos, visitaron la estudiantina, la banda, la orquesta, la chirimía, el ensamble de Jazz y otros conjuntos.

¡Tiple estaba feliz! Su emoción era indescriptible. Además, el profe de tiple lo mimó, lo limpió, le cambió las cuerdas, lo consintió e interpretó con él a Pa'sitú.

Tiple, Bandola y Guitarra hicieron sus sueños realidad y los tres decidieron quedarse en BATIGUI y enseñarle a las futuras generaciones la importancia que tienen las Músicas Andinas Colombianas y el Instituto Popular de Cultura para el país, para el Valle del Cauca y para Cali.

Finalmente, su historia fue contada en la clase de Cultura Popular y en la presentación de BATIGUI, donde toda la audiencia escuchó muy atentamente. Gracias a Tiple, a Bandolita y a Guitarra, la niña que se sentía de ninguna parte, hoy vive muy orgullosa de su mestizaje, sabe que nació y creció en el Paraíso y a pesar de su apariencia y su leve acento mexicano, vibra al decir que es caleña, vallecaucana y auténticamente colombiana.

Solo resta recordar que cada vez que se encuentren con un tiple, una bandola andina o una guitarra en BATIGUI o en otro lugar, no olviden su aventura y ayuden a cumplir la promesa de cuidar y conservar los instrumentos así como a proteger nuestras músicas colombianas.



Imagen 9. Guitarra, tiple, cununo y marimba de chonta en el IPC.



Continuará...

Conclusión.

El Valle del Cauca y Cali, gracias a sus características geográficas y pluriculturales han posibilitado el desarrollo de diferentes culturas musicales a partir del mestizaje, donde no solo predominan las músicas procedentes de la región andina y de la región pacífica colombiana, sino que tiene otras influencias y desarrollos por ser un punto de encuentro de diferentes partes de Colombia y del mundo. Así, en correspondencia con las políticas de multiculturalismo de la Constitución Política de Colombia de 1991, es importante incentivar el reconocimiento de todo aquello que ha contribuido a construir nuestra historia, más aún, si estas expresiones e instituciones aún viven y conviven, para evitar que caigan en el olvido debido al reconocimiento hegemónico de otras manifestaciones más exotizadas que cuentan con el respaldo de las industrias culturales.

Finalmente, al ser la narración la forma más natural y temprana para organizar la experiencia y el conocimiento humano (Bruner, 1998), se concluye que el relato se constituye como un recurso narrativo auxiliar para fortalecer la sensibilización y educación musical de la audiencia y los lectores desde edades tempranas facilitando la construcción de identidades y memorias, que en el caso del cuento desarrollado, reconstruye parte de la historia del trío de típico colombiano de cuerdas pul-

sadas, hace énfasis en las Músicas Andinas Colombianas y reconoce al Instituto Popular de Cultura como la institución académica más antigua del país que aún protege estas músicas colombianas.

Bibliografía

Alcaldía de Santiago de Cali (2018). *Por medio del cual se adopta el plan decenal de cultura de Santiago de Cali de 2018 – 2028: Cali, hacia un territorio intercultural*. Proyecto de Acuerdo. Cali: Secretaría de Cultura y Turismo.

Areiza, L.; y García, J. (2011). *Los Nuevos Bambucos, Entre La Tradición y La Modernidad*. X Congreso Nacional de Sociología. Herencia y Ruptura en la Sociología Colombiana Contemporánea. Noviembre 2, 3 y 4 de 2011. Universidad Icesi. Cali, Colombia.

Beretta, A. (2015). *Inmigración europea y artesanado en América Latina (1814-1914)*. Notas sobre algunos temas y problemas, a modo de presentación. Revista Theomai. Número 31. Primer semestre 2015. Uruguay.

Bruner, J. (1998). *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona

Casas, M.V. (2011). *Música e identidad en los inicios de la república. A propósito de identidades colectivas*.

Rev. Entreartes. Cali: Universidad del Valle.

Casas, M.V. (2015). La ciudad que suena... o en la ciudad qué suena. Práctica musical en Cali. 1930 – 1950. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Chávez, M.F. (1984). *Pasado, presente y futuro del Instituto Popular de Cultura*. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Municipio de Santiago de Cali. Cali: Ed. Feriva Ltda.

Duque, E. (2007). *La Cultura Musical En Colombia, Siglos XIX y XX*. *Gran Enciclopedia de Colombia*. Vol. 7. Bogotá: Círculo de Lectores, 2007. 89-110.

Flick, U. (2004). *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Colección Educación Crítica - Coedición con la Fundación Paideia. Madrid

Freitag, V. (2014). *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*. El Artista, núm. 11, diciembre, 2014, pp. 129-143. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia.

López, C. (2013). *Exotización o neo-exotismo en el Gran Caribe Hispánico. Indicios de un proceso hegemónico cultural desde el cine de ficción contemporáneo*. *Cinémas d'Amérique latine*, 21. 2013, 150-161.

Micultura (2002). *Plan Nacional de Música para la Convivencia PNMCM*. Ministerio de Cultura. República de Colombia.

Millán, E. (2014). *Memorias musicales*. Cali: Imprenta Departamental del Valle del Cauca.

Moncada, R. (2017). *Petronio Álvarez*. Biografía. Centro Virtual Isaacs CVI. Portal Cultural del Pacífico Colombiano. Cali: Universidad del Valle.

Mosquera, J. A. (2016). *Aproximaciones sobre una identidad musical andina en Cali*. Conferencia presentada en el Coloquio Tamborimba. IX Festival Internacional de Percusión Tamborimba. Junio 22 de 2016. Cali: Fundación Tamborimba.

Ochoa, J.S.; Santamaria, C.; y Sevilla, M. (2010). *Músicas y prácticas sonoras en el pacífico afrocolombiano*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.

Ospina, S. (2013). *Los Estudios Sobre La Historia De La Música En Colombia En La Primera Mitad Del Siglo XX: De La Narrativa Anecdótica Al Análisis Interdisciplinario*. Artículo de Reflexión. Universidad Nacional de Colombia. Vol. 40. N° 1. Ene. - jun. (2013): 299-336.

Valencia, A. (2011). *Historia del Gran Cauca*. Programa Rostros y Rastros. Cali: Universidad del Valle.

Vásquez, C.M. (2017) *Entre cuerdas. Guía del profesor*. Colombia: Ministerio de Cultura.





■ Flaminio César Aguilar Valencia, dirige en el Instituto Popular de Cultura el grupo de música del Pacífico, un ritmo que junto al son, el rock y la salsa configura el crisol de músicas urbanas en Cali. El profesor titular de la Universidad del Valle, Fabio Martínez, presenta un análisis de todo lo que inspira este arte en la literatura.

El jazz, el rock, el son y el currulao: a ritmo de literatura

Por Fabio Martínez¹

Resumen

La relación entre música y literatura ha tenido una larga tradición no solo en Europa sino también en América. Desde los estudios del son cubano de Alejo Carpentier pasando por la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, escrita en clave de jazz, la música de origen afro ha estado presente en la literatura latinoamericana.

El presente artículo es un viaje de la música popular afro visto bajo el prisma de la narrativa latinoamericana.

Palabras claves: Jazz, rock, son, currulao, música, literatura.

Abstract

Between music and literature we know a relationship since many years in Europe and America. this history came from Alejo Carpentier's studies, crossing *Rayuela*, the novel of Julio Cortázar, wrote in jazz harmony. Afro music is present in latin american literature.

This article is a trip across the popular afro music under the latin american literature umbrella.

Key Words: Jazz, rock, son, currulao, music, literature.

La preocupación de la literatura, y en particular, de la narrativa con la música, es un hecho singular y de gran importancia que ha marcado interesantes períodos dentro de la tradición literaria. Destacados narradores se han preocupado por tender un puente con la música y su obra misma, se ha llegado a convertir, como es el caso del *Ulises* de Joyce, en una obra "musical".

La lucha por la búsqueda de encontrar lenguajes y sensibilidades afines con otras prácticas artísticas, de unir aquellos vasos comunicantes que muchas veces andan sueltos dentro del múltiple universo estético ha sido casi que una patología constante en destacados escritores, dando origen no sólo a importantes obras con un referente, una estructura y un lenguaje "musical" sino, creando una nueva corriente literaria, una visión novedosa de la literatura.

Es indudable que el jazz de la primera postguerra marcó la obra literaria de James Joyce y Boris Vian.

En Joyce, la influencia de la música se manifiesta a nivel de la descomposición del lenguaje y aquel ritmo abrupto y sincopado, que se intuía en las primeras melodías de New Orleans. Es decir, la influencia de la música en la literatura no debe entenderse sólo como un discurso referencial que sirva como pretexto temático o "ambiental" de una obra, sino que la cuestión es más compleja.

El ambiente de los llamados "años locos" que se respiraba en Europa después de la guerra, dio pie, sin lugar a dudas, a que el escritor no sólo pensara sobre lo que iba a escribir, sino cómo lo iba a escribir. Problemas como la estructura, el tiempo y el lenguaje, eran preocupaciones no sólo de los músicos de la época, sino también de los escritores posteriores a Balzac y Flaubert.

Sin lugar a dudas, la teoría de la relatividad de Albert Einstein cambió el paradigma del tiempo y el espacio y fue determinante entre los músicos y escritores del siglo XX.

En esta dirección se encaminó la obra literaria de Boris Vian (recordemos que Vian para poder escribir vivió de sus crónicas sobre jazz, y de su trompeta), y aquel período de la llamada "escritura automática" de André Breton y los surrealistas, que no era otra cosa que un ejercicio de "improvisación" en un tiempo y un espacio determinado, como sólo lo podía hacer Louis Armstrong con su trompeta.

Después de esto, tuvo que pasar un buen período para que el jazz apareciera nuevamente y con gran vigor, en la arena literaria.

Fue Julio Cortázar, un argentino de origen belga, quien irrumpió no sólo con su temática (recordemos su cuento *El perseguidor*, en homenaje al saxofonista Charlie Parker) sino con su lenguaje propio del bebop de los años cincuenta, como se puede apreciar en su novela *Rayuela*.

¹ Escritor y Profesor titular Universidad del Valle

Andrés Caicedo

Que viva la música!

Prólogo de Fabián Casas

GRUPO EDITORIAL
norma

NOVELA

JAZZ PARA DIFUNTOS

MEDARDO ARIAS SATIZABAL



NAJAMALA EDITORES

Rayuela está escrita en el doble lenguaje sincopado del bebop (cuya máxima figura era justamente Charlie Parker) y el tango argentino.

Esto no es fortuito. Como se sabe, Cortázar vivió sus primeros treinta y siete años en Buenos Aires y, más tarde, se radicó en París, donde tuvo la fortuna de vivir el final del período de oro de las jazzboites de ST. Germain des-Prés antes de que el jazz se desplazara definitivamente a la colina del Sacré-Coeur, en Montmartre.

Esta influencia de la música jazz en la literatura que llega a su punto culminante con las novelas: Jazz de Toni Morrison y la novela publicada póstumamente: La conjura de los necios de John Kennedy Toole, se puede apreciar en otras vertientes de la música de raíces africanas.

A partir de los años cincuenta y luego del apogeo del bebop y el advenimiento del free-jazz (este último no tuvo el suficiente vigor para seducir), la música de origen africano reparte su gran caudal en cuatro vertientes, a saber:

El Jazz latino, que es un mélange del jazz con ritmos afrocaribeños y brasileños (recordemos a Chick Corea, Paquito D'Rivera, el pastuso Edy Martínez, y la fusión del saxofonista Stan Getz y Gilberto Gil con el samba).

El rock (sobre todo, el soul). Recordemos a James Brown y el matrimonio musical entre el nigeriano Fela Ransome-Kuti, creador del afro-beat, y el baterista inglés Ginger Baker.

La música cubana, que según Alejo Carpentier, se remonta al siglo XVI, y la música puertorriqueña, que tuvo su epicentro en Ponce, donde nacieron: Pete "El conde" Rodríguez, Cheo Feliciano y Héctor Lavoe.

Y la música del Pacífico que viene de mediados del siglo XVIII. Donde se destacan Petronio Álvarez, Jairo Varela, Alexis Lozano, Hugo Candelario, Crispulo Ramos, Yuri Buenaventura, Baudilio Cuama y Gloria Emilse Martínez -Goyo-, la cantante de hip hop del grupo Chocquibtown.

De la senda del rock se nutre la literatura beat de Estados Unidos, con Allen Ginsberg, William Burroughs "el farmacéuta" y Jack Kerouac, entre otros.

De la vertiente del Jazz latino (recordemos a Eddie Palmieri) y, especialmente de la música del Caribe y la música del Pacífico se va a desprender un importante núcleo de nuestra literatura, cuyos epicentros principales van a ser: La Habana, San Juan y Buenaventura.

Esto, debido a que estas ciudades, que están unidas por el tambor batá, han logrado mantener aquella rica tradición musical, resultado del sincretismo o sancocho cultural que ha existido desde el siglo XVI, entre España, África y las culturas indígenas.

De ahí que su música no sólo se mantenga viva, sino que a su vez, traspasando las fronteras geopolíticas del continente, logre fusionarse con otros ritmos de su parentela, creando cosas realmente extraordinarias. De ahí, también, que aquella base musical haya servido como acicate para que se produzca una narrativa propia, enraizada en la música popular.

Alejo Carpentier es para la música cubana lo que

Leopoldo Marechal, Roberto Arlt o el Jorge Luis Borges de los cuentos sobre compadritos y cuchilleros, son para el tango. Pero también están Guillermo Cabrera Infante con *Los tres tristes tigres*. El cubano Miguel Barnet y su amor literario por Rita Montaner. Miguel de San Marcos con Papaíto Mayarí y Samuel Feijóo con *La Jira* interminable, donde se cuenta el desarrollo del son, del bohío hacia la ciudad.

En Puerto Rico y Venezuela tenemos a dos novelistas: Luis Rafael Sánchez con sus novelas *La guaracha del Macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos*: la primera, una historia del boxeador mexicano, con fondo musical de guaracha cubana: la segunda, un merecido homenaje al inquieto anacobero y al bolero americano. En Venezuela está Luis Britto García con *Abrapalabra*, una estrambótica novela, por su ludismo, su música y su lenguaje.

Finalmente, llegamos a Colombia que, además de hacer parte del cordón caribeño, cuenta con una de las culturas musicales de origen africano, más ricas y vírgenes del continente: la música del Pacífico, cuyo ritmo musical madre es el currulao, y se remonta a la época de la Colonia.

Por los lados del rock, tenemos el caso aislado de Andrés Caicedo con su novela: *Que viva la música* (1977) (título tomado de un disco de Ray Barreto), que fue revelación en los años setenta, y está dividida en dos grandes movimientos: El primer movimiento, dedicado al rock (Rolling Stone) y, el segundo, a la música caribeña (Richie Ray y Bobby Cruz).

Cuatro años más tarde (1981), Manuel Giraldo "Magil", publicará *Conciertos del desconcierto*, novela que describe el ambiente del festival de Ancón realizado en las afueras de Medellín, en los setenta. (Una versión criolla del festival rock de Woodstock en USA).

Pero antes de Caicedo y Magil, ya otros narradores habían logrado crear esta maravillosa *liaison* entre música y literatura.

Es el caso del escritor chocoano Carlos Arturo Truque, con su libro: *El día que terminó el verano* y otros cuentos, donde recrea aquella atmósfera húmeda y reverberante, propia del Litoral Pacífico. Óscar Collazos que, tomando el título de una melodía de Beny Moré, el bárbaro del ritmo, escribe uno de sus mejores libros de cuentos: *Son de máquina*.

Medardo Arias Satizábal, quien en su magistral novela *Jazz para difuntos*, nos narra la caída precipitosa de un gringo enredado en las lianas tropicales del puerto de Buenaventura. Umberto Valverde, quien con su ópera prima *Bomba camará* (título tomado de una bomba puertorriqueña de Richie Ray) y Celia Cruz: *Reina rumba*, narra la apropiación de la música caribeña en el barrio Obrero de Cali.

Mencionemos otros títulos literarios que han coqueteado con ese mundo maravilloso (la cosa nostra) llamada música: *Historia de cantantes* de Roberto Burgos Cantor. *Noche de Germán Cuervo* y los alucinantes relatos del Pacífico de Óscar Olarte, aparecidos bajo el

título *Prisionero del ritmo del mar* (bolero rítmico-antillano que inmortalizaron Leo Marini y Daniel Santos), donde se percibe aquella atmósfera musical que nos legó como una tradición el África negra.

"Una tradición verdadera -dice Igor Stravinsky de la música- no es el testimonio de un pasado cumplido: es una fuerza viva que anima e informa el presente".

Esto mismo se puede aplicar a la literatura.

Bibliografía

ARETZ, Isabel (Compiladora). *América latina en su música*. Siglo XXI Editores, México, 2007

ARIAS, Medardo. *Palabra Afroamericana*. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Cali, 2012

_____. *Jazz para difuntos*. Xajamaia Editores. Bogotá, 1993

BERENDT, Juachim. *El jazz*. De Nueva Orleans al jazz rock. FCE. México, 1994

CARPENTIER, Alejo. *Ecue Yamba Ó*. Alianza. Madrid, 1981

_____. *La música en Cuba*. FCE, México, 2004

MARTINEZ, Fabio. *Los viajes de la música: Música y poesía Afroamericana*. Editorial La Mirada Malva. Madrid, 2015

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cátedra, Madrid, 2002

ROSS, Alex. *El ruido eterno*. Escuchar al siglo XX a través de la música. Seix Barral. Barcelona, 2010

ULLOA, Alejandro. *La salsa en Cali*. Centro Editorial Universidad del valle. Cali, 1992

_____. *La salsa en discusión*. Música popular e historia cultural. Universidad del Valle. Facultad de Artes Integradas. Cali, 2008

VALVERDE, Umberto. *Celia Cruz, Reina rumba*. Colección 50 novelas colombianas y una pintada". Caza de libro y Pijao Editores, Ibagué, 2008

VANIN, Alfredo (Compilador). *Palabras Pacíficas*. Mito, historia y literatura del y sobre el Pacífico colombiano. Secretaría de Cultura de Cali. Cali, 2012

WADE, Peter. *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia. Bogotá, 2002

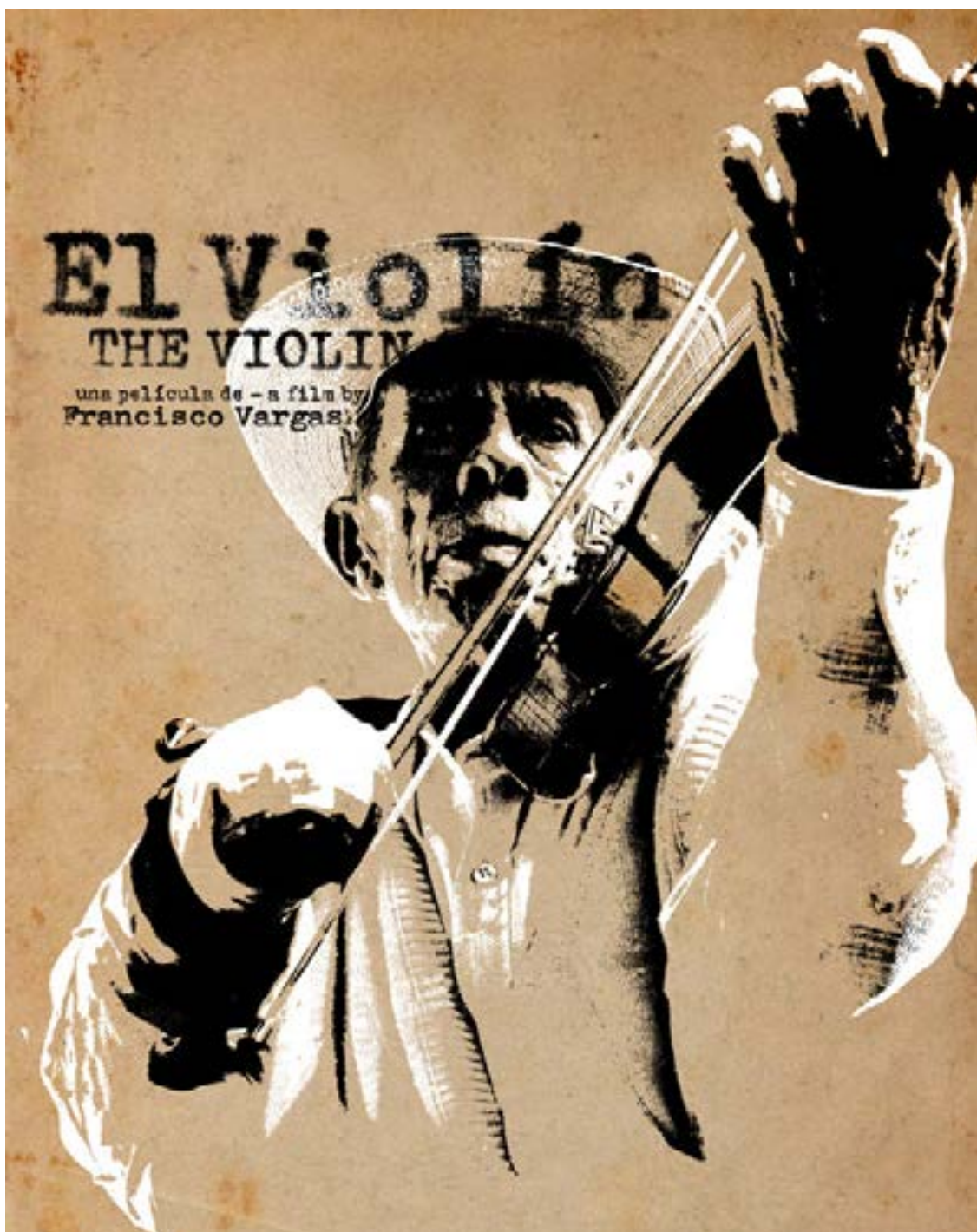
ZAPATA Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010

_____. *Los senderos de sus ancestros*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2010

El conflicto armado en el contexto complejo del cine:

Sobre la película 'El Violín'.

Perucho Mejía García.¹



Cartel Película El Violín

¹Perucho Mejía García: profesor de humanidades, Bellas Artes Institución Universitaria del Valle del Cauca y Universidad Santiago de Cali. Colombia. Acupunturista, fotógrafo y doctor en filosofía. Postdoctorante en Pensamiento Complejo, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin de México. Intereses de investigación: estética, filosofía, semiótica, arte, lingüística, acupuntura y pensamiento complejo. Correo electrónico: peruchenko@gmail.com.



**El problema de la violencia y su función, hasta el momento eterna,
de comadrona de la historia, no se ha resuelto del todo.**

Gianni Vattimo.

Resumen

Esta película filmada en blanco y negro, hace patente en cierto sentido y con mayor vigor, algunos hechos considerables referentes a la concepción y al estado de la muerte. Porque, sin duda, cuando se habla de dar muerte, "no se hace referencia simplemente al asesinato directo, sino también a todo lo que puede ser asesinato indirecto: el hecho de exponer a la muerte, multiplicar el riesgo de muerte de algunos o, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo, etcétera" (Foucault, 2001, p.231).

Palabras clave: Cine, conflicto, poder, complejidad, sociedad.

Abstract

Sometimes the movies have a curious real ingredient, because the production going inside violence topics. This the case about film "El Violín" (Vargas, F. Camara Carnal Films). Present a classic format in black and

white where the concept of death result more dramatic an pathetic.

Key Words: Films, conflict, power, complexity, society.

Sin duda, es en la consideración de nuestra existencia que advertimos nuestra razón de ser, y es por medio de ella que en la objetividad corpórea el derecho individual se convierte en esencia y permanencia en un universo complejo de aparente identidad. Del mismo modo en la sociedad² humana, la situación sobre los derechos del individuo, presupone definir un sistema de implicaciones subjetivas y objetivas centrado en un sentido de igualdad: *isotimia* para los griegos.

Sin embargo, en todos los campos del mundo humano, encontramos un marco organizacional y un marco institucional, jerarquizados mediante las funciones del organismo social, dentro de los cuales es necesario determinar las diversas relaciones de sus acciones en las que la guerra, la violencia y la muerte, se han constituido en actividades y procedimientos de agresión con una estrecha analogía, y en su pleno orden general han interpenetrado el complejo terreno social, asentando radicalmente en el espacio simbólico condiciones e intereses sostenidos bajo intensas impresiones, circunstancias y referencias diversas.

Etimológicamente y entre otras significaciones

² La sociedad, dice Arendt, es la forma en que la mutua dependencia en beneficio de la vida y nada más adquiere público significado, donde las actividades relacionadas con la pura supervivencia se permiten aparecer en público. Cf. H. Arendt, 2009, p.57.

guerra viene del germano *we-rra*, que significa pelea, discordia; lucha o combate, aunque sea en sentido moral.

Asimismo, violencia, del latín *violentia*, implica cualidad de violento, acción y efecto de violentar o violentarse. Por su parte, muerte, del latín *mors, mortis*, connota cesación o término de la vida, separación del cuerpo y el alma, acción de dar muerte a alguien (cfr. Diccionario de la RAE).

Estas implicaciones que son parte de los fenómenos de la realidad, se convierten en mecanismos psico-sociales de amplia percepción, siendo posible dilucidarlas en varios marcos explicativos como *el cine*, por ejemplo, por medio del cual se caracteriza también lo que significan sus prácticas en la vida social.

Mediante dicha reflexión, y conforme a consideraciones de justicia, dolor y libertad, hacemos un análisis sucinto sobre la película "El violín" (2006) del director mexicano Francisco Vargas, cuya historia desarrollada en México, plantea en sentido simbólico el *leitmotiv* inquietante y perturbador entre guerra y muerte bajo la forma de una violencia represiva silenciosa. Bajo estas tres consideraciones, el cineasta narra y describe un largo y tortuoso camino entre campesinos, conflicto armado y ejército, demostrando las formas de coacción, alienación, y choque de este contra el pueblo.

Asimismo, la estrategia narrativa nos conduce por condiciones arraigadas históricamente, mostrando de forma particular un problema general que ha gobernado a América Latina con consecuencias nefastas.

En este contexto, don Plutarco Hidalgo el anciano violinista, representante de las víctimas de las historias vividas, su hijo Genaro, y su nieto Zacarías, son campesinos partícipes del conflicto armado y al tiempo que son victimizados y señalados por ser correos de la guerrilla se les exige obediencia.

Ahora bien, para interpretar concretamente el análisis general de este problema, partimos de una pregunta fundamental generada en su misma esencia: ¿cómo entender en esta complejidad coyuntural el juego dialéctico circunscrito entre cine, guerra y conflicto armado? En este proceso, y mediante las propias consideraciones en las que don Plutarco libra las batallas contra su propia muerte, se van legitimando las diferencias representadas en una pluralidad de problemas y repercusiones



que, después de todo, permanecen aún sin resolver. Además, en la película "el fondo social, histórico y humano, les confiere 'a los personajes' la unidad suficiente para lograr una obra perfectamente homogénea en su diversidad" (Bazin, 2008, p.308. Resaltado mío).

Al plantear este problema, es preciso indicar en el mismo discurso la razón de los derechos humanos, teniendo en cuenta el desdoblamiento de la lucha de razas aparecido en el siglo XVII, en "un discurso de combate", a la manera de Foucault, donde las estructuras de poder han hecho funcionar la democracia³ bajo los derechos del individuo justamente por la vía del principio del derecho. Dicho de otra manera, si el *dêmos* es el poder del pueblo, ¿dónde queda el poder de los derechos del hombre?

Sin embargo, aunque vivimos de una u otra manera en sociedades desiguales, o lo que es lo mismo, en un dominio de poder bajo el estatuto de las desigualdades y las discriminaciones sociales, podemos decir que la idea de individualidad social se extiende en un sentido de transformación en correspondencia con la noción de alteridad (otredad). Sea como fuere e indistintamente,

3 Democracia: Del griego *dêmos*, pueblo; y *kratos*, poder: el poder del pueblo.



esta se halla representada en general por don Plutarco y el militar del ejército, y en la película está confinada a la resistencia y al coraje del músico a través de un diálogo convenido o simulado con el militar, con la finalidad de recordar la polarización y las circunstancias emocionales en las que cada uno de ellos actúa.

Sin duda, la alteridad es un aspecto importante de la pluralidad, la razón por la que todas nuestras definiciones son distinciones, por la que somos incapaces de decir que algo es sin distinguirlo de alguna otra cosa (cfr. Arendt). Aquí se define entonces, la identidad política de don Plutarco (cf. Touraine, p.61), que no es otra cosa que una alteridad establecida mediante una pluralidad -el músico y el campesino rebelde-, puesto que con este contraste afirma sus principios, sus intereses, su historia singular, buscando que mediante la música la realidad psíquica y corpórea hagan parte del objeto de su propia existencia.

En este contexto, entonces, la actividad de don Plutarco, manco de su mano derecha, se sucede entre música -violín-, ejército y fusiles. De esta forma, con la música, apela al *pensamiento relacional* (cfr. Cassirer, p.66) ya que, con él, desarrolla la conexión con el sonido, no solo para armonizar el sentimiento artístico sino para probar con visión imaginativa y anímica su resistencia frente al

dominio militar.

Citando un corto diálogo entre don Plutarco y los militares, podemos percibir la presión brusca y rudimentaria de los adversarios, pues es por ellos que los sentimientos se van tiñendo de injusticia y de antinomias existenciales, convirtiendo la conciencia existencial individual en una fuerza desarrollada en el campo de la imaginación musical, la cual se impone y prevalece en un orden considerable entre el bien y el mal.

- ¡Bájese, le grita un militar!
- Revise qué trae aquí, interpela otro militar.
- Tranquilos, *traigo mi violín*, dice don Plutarco.
- Cállese viejo, le contesta el militar.
- Yo no más vine a ver mi siembra, dice don Plutarco.
- Cállese, cabrón. Cuando le pregunte conteste, grita enojado el militar.
- Luego (...)
- Vámonos, reitera el militar, y se lo llevan a la fuerza (...)

Lo anterior nos conduce a afirmar que la rebelión campesina contra la dictadura militar se mueve entre el dominio y la agresión, entre la sentencia y el trauma, y es a partir de este último en particular, que los eventos igualmente fundados en el constante enfrentamiento definen por consiguiente la acción de sus propios actos. O, por decirlo a la manera de Schnitzman: la persona traumatizada puede volver a identificarse con otros objetos afectivos -su violín-, en un mecanismo de sustitución de los que ha perdido (2015, p.25. Resaltado mío). Se trata, en este caso, de su propia representación y subsistencia, mediante la cual con su papel protagonista don Plutarco construye, no sólo un mundo de significaciones imaginarias, sino un espacio de autosignificación, mediante el cual la música se constituye notoriamente en un suceso que funciona vinculado íntimamente a la catarsis como idea de libertad.

Bajo este aspecto, el sentido poético de la música se convierte en una importante y trascendente distinción estética en la película, ya que, por medio de ella, se va construyendo un sólido tejido de situaciones inherentes a la propia representación musical y afectiva de don Plutarco.

Hay que decir particularmente, en todo este complejo panorama, que "el cine, al mismo tiempo que es mágico, es estético; al mismo tiempo que es estético,

es afectivo. Cada uno de estos términos remite al otro" (Morin, 2001, p.105). Ahora bien, aunque por su desarrollo, la película nos remita a la separación entre la vida y la muerte, el propio sentimiento de don Plutarco representa un proceso complejo de límites entrelazados que a su vez constituyen propósitos contrarios.

Sin duda, como nos muestra Žižek, el problema de don Plutarco no es la Vida sino la Muerte-en-vida (2006, p.143), ya que, para él, el espacio de libertad se sitúa en el plano de la vida, cuya carga de hechos se complejiza psicológicamente en el sentido confinado a la causa de la muerte. Pero, lo más inquietante, es que el sonido de su violín con un trasfondo verdaderamente extraordinario, logra expresar el trauma espiritual encarnado en hechos de tristeza y alegría, y que se presenta como una fórmula fantástica necesaria llena de reminiscencias.

Retomando a Schnitman, diríamos que "el traumatizado de guerra puede cargar con una neurosis previa de tipo afectivo, pero el problema especial de la víctima de los horrores de la guerra es que, a pesar de tener una visión clara de la realidad, el impulso natural a implicarse en la realidad que tenemos la personas, es profundamente rechazado" (2015, p.21).

Sin duda ante el carácter de libertad parafraseando a Touraine, el espíritu de la democracia y el derecho de cada individuo se deberá conformar de acuerdo a su propia libertad, en consonancia con el respeto a la libertad ajena. De lo contrario, la idea de libertad e igualdad, seguirá siendo una idealización proyectada más allá de la misma irrealidad.

Así, pues, si sabemos que la sociedad está organizada por un enorme sistema de poder sobre el cual se consolidan las leyes del derecho social, mediante formas que ponen de relieve la continuidad de su funcionamiento, entonces, el devenir humano como hecho de existencia trascendental social, no puede definirse solamente bajo premisas y decisiones adheridas al orden institucional existente, sino como lo muestra la singular y visible condición de don Plutarco y su familia, cuyo estado instaurado por amenazas, transgresiones y repulsiones infrahumanas, hace que ellos, para darle sentido a sus propias vidas, pongan en práctica de forma inevitable representaciones imaginarias más allá de la realidad ideológica mediante el acontecimiento y el ámbito singular de la música.

Finalmente, reconociendo los valores sustantivos de la película queda claro que "la única pureza que reviste un sentido y una dignidad religiosa, simbólica y musical es la pureza del corazón" (Cassirer, 2001, p.163. *Cursivas mías*); aquella que don Plutarco Hidalgo, en nombre de los campesinos de su terruño y desde su propia esencia y naturaleza, impregna instintivamente contra todas las dificultades del conflicto, con el fin de revelar el verdadero propósito de su fundamento espiritual, pero resistiendo todas aquellas imposibilidades, desafíos y desacuerdos para comprender el sentido de sus creencias y la dimensión de su realidad.

De esta suerte, la película representa una descripción muy valiosa que ilustra de una u otra forma los mo-

tivos que refieren al desarraigo y al conflicto armado en un sentido puramente espiritual y humano, donde la violencia desencadenada no ha perdido ni su concepción traumática ni su faena.

A modo de cierre, y como lo plantea Arendt, la práctica de la violencia, como toda acción, cambia el mundo, pero el cambio más probable originará un mundo más violento (2006, p.110).

Bibliografía

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, SAICF.
- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Bachelard, G. (1994). *El aire y los sueños*. Santafé de Bogotá, D.C.: Fondo de Cultura Económica Ltda.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Santafé de Bogotá, D.C.: Fondo de Cultura Económica Ltda.
- Cassirer, E. (2001). *Antropología filosófica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, C. (1998). *El ascenso de la insignificancia*. Madrid: Cátedra, S. A.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A.
- Lozano Botache, J. P. (2012). *La historia de Colombia en el cine de ficción, hecho en Colombia. Aportes pedagógicos*. Santiago de Cali: Universidad Santiago de Cali.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.
- Nietzsche, F. (1998). *La genealogía de la moral, Tratados I y II*. Zaragoza: Universitat de València.
- Parra París, L. (2007). *Estética y modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza en Immanuel Kant*. Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Schnitman, L. E. (2015). *Psicoanálisis del postconflicto. Interrogantes sobre la violencia*. Santiago de Cali: Gobernación del Valle del Cauca, Secretaría de Salud.
- Schopenhauer, A. (2007). *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A.
- Stein, E. (2004). *Sobre el problema de la empatía*. Madrid: Trotta.
- Touraine, A. (2002). *Igualdad y diversidad. Las nuevas tareas de la democracia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, F. (2006). *El Violín*. (Cinta cinematográfica). México: Camara Carnal Films.
- Vattimo, G. (2006). *Ecce comu*. Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Žižek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-textos.



**INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA**

*Arte
a todo color*



**ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI**



InstitutoPopulardeCultura.edu.co