

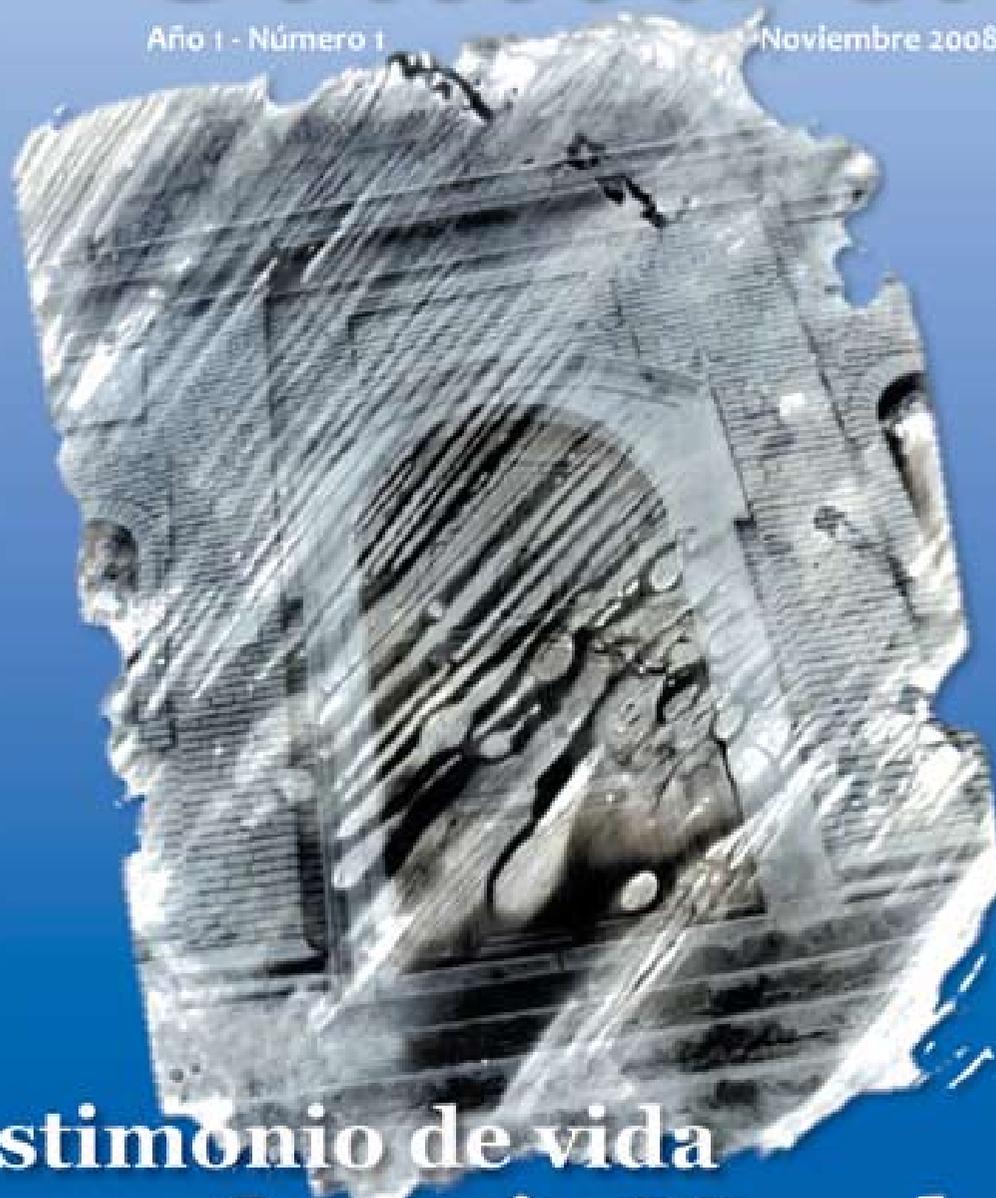
Páginas de *cultura*



Instituto
Popular
de Cultura

Año 1 - Número 1

Noviembre 2008



Testimonio de vida de **Octavio Marulanda**

CLEMENTE

Díaz

Jaime Cabrera

Pag. 6

ENTRETELAS

de la Ficción

Manuel José Sierra

Pag. 60

BOMBARRA,

Tuba y Helicón

Paloma Palau

Pag. 19

Páginas de *cultura*



**INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA**

**ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI**

Alcalde
Jorge Iván Ospina Gómez

Secretario de Educación Municipal
Mario Hernán Colorado

Director Instituto Popular de Cultura
William Rodríguez Sánchez

Comité Editorial
Eliana Ivet Toro Carmona
Jesús Antonio Mosquera
Manuel Sierra
Oscar García
Ricardo Erazo Ruiz

Apoyo y colaboración
Alejandra Pérez Rodríguez
Janeth Torres Caro

Concepto de Diseño y Foto de Portada
Guillermo Caicedo

Edición Digital e Impresión
Merlín i.d.

**Ilustraciones e imágenes tomadas
del periódico Páginas de Cultura # 7**

Noviembre de 2008

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

Edición de 500 ejemplares

Correspondencia:
Instituto Popular de Cultura Cali
Calle 4 # 27 - 140 barrio San Fernando
Teléfono 514 1773(83)
e-mail: equipeditorialipc@yahoo.es



Sumario

Carta del Director	3
<i>William Rodríguez Sánchez</i>	
Editorial	4
<i>Comité Editorial</i>	
CLEMENTE DÍAZ:	6
Algunos apuntes biográficos	
<i>Jaime Cabrera</i>	
“FECUNDA”	10
Festival de la Cultura Nortecaucana, Santander de Quilichao - Cauca	
<i>Jesús Antonio Mosquera</i>	
BOMBARRA, TUBA Y HELICÓN:	19
Música de las Adoraciones del Niño Dios en el Norte del Cauca y Sur del Valle	
<i>Paloma Palau</i>	
“EL TREN DE LOS CURADOS”	26
<i>Florencia Mora y colectivo “Los Des-Carrilados”</i>	
“¡QUE ESCUELITA ES SAN NICOLÁS!”	37
Una ciudad que se resiste a desaparecer	
<i>Jesús Darío González Bolaños</i>	
CALL, MEDIO SIGLO DE FERIA:	45
Un mirada desde las Representaciones Sociales	
<i>Eliana Ivet Toro Carmona</i>	
UNA TEORÍA DE LEIBNIZ	55
QUE ANTECEDE EL PRINCIPIO DE FUERZA COMO SISTEMA DE REPRESENTACIÓN EN LA CIENCIA Y EL ARTE MODERNOS	
<i>César Santafé</i>	
ENTRETELAS DE LA FICCIÓN	60
<i>Manuel José Sierra</i>	
COMENTARIOS ACERCA DEL JUEGO, LA CONVERSACIÓN Y EL ARTE DEL ACTOR	63
<i>Jesús María Mina</i>	
TESTIMONIO DE VIDA	70
DEL MAESTRO OCTAVIO MARULANDA	
<i>Johannio Marulanda y Anabell Palacios</i>	



**INSTITUTO
POPULAR DE CULTURA**

Páginas de
CULTURA



Carta del Director

Ser Ciudadela Educativa con énfasis en artes, entendida ésta como un escenario de múltiples propuestas educativas, exige diseñar estrategias que permitan su articulación, comunicación e interpelación con la intención de producir conocimiento, y por esta vía, generar condiciones de posibilidad para que las artes y las culturas populares sean, además de un derecho, motor para la construcción de propuestas de cambio y transformación. Ese es el reto que asumimos a partir de hoy con la Revista *Páginas de Cultura*.

Ahora bien, esta revista se inscribe en la necesidad de reconocernos en la historia, reconocernos en nuestra memoria como lo que somos, lo que hemos sido, lo que queremos ser, esto es, asumirnos como historia viva para que desde ese lugar seamos escenario de encuentro, construcción y transformación de ciudad y ciudadanía.

Pero cuál es esa historia? *Páginas de Cultura* es un proyecto editorial que en la década de 1960, fue escenario de encuentro intercultural y de producción de saber. Esta inscrito en la memoria del IPC y da cuenta de la riqueza, coherencia y proyección de nuestra institución. Además de ser un gran legado para las comunidades artísticas, académicas, especializadas y para la comunidad caleña en general. Hoy, en formato de revista, sale nuevamente a la luz pública como una muestra más del proceso de transformación que hemos empezado a vivir, teniendo como mira, desde la organización de ciudadela educativa, aportar a la construcción de una nueva ciudad pluralista, inclusiva, propositiva, creadora, que reconozca la Cali de los colores, mestiza, de migrantes y ancestrales, dicho de otro modo; la Revista *Páginas de Cultura* es parte constitutiva de una estrategia para la Cali del siglo XXI.

Amigos y amigas del IPC, de las artes y las culturas populares, nuestra revista *Páginas de Cultura* es una invitación a la conversación sobre Cali, el Valle, la región, el país, el mundo entero, con la certeza que nos da saber que las artes son lenguajes que trascienden fronteras, pero que también las reconocen.

William Rodríguez Sánchez



Editorial

Los fenómenos del arte y la cultura en la contemporaneidad podrían ser representados sintéticamente de dos maneras: (1) la lucha permanente respecto a los criterios del gusto que definen la experiencia estética y la subjetividad social, y (2) la tensión indisoluble en la configuración de forma y sentido que se moviliza en la perenne confrontación simbólica entre el movimiento y la estabilidad, entre nomadismo y arraigo, entre creación e interpretación.

Inscritos en este marco de tensiones, para el Instituto Popular de Cultura 61 años de trabajo pedagógico e investigativo en el campo del arte y la cultura, han significado un provocador diálogo entre el conocimiento popular y las prácticas artísticas, entre arte contemporáneo y memoria cultural, entre la dimensión urbana de Santiago de Cali, su proyección metropolitana y su relación con la región, la nación y el mundo.

En nuestros lugares de práctica social del arte y de formación cultural, hemos trabajado con el pincel, la bandola, las máscaras y al ritmo de la danza. Ahí nos hemos encontrado con un complejo campo de cruces e hibridaciones que tiene rasgos de conservación e innovación a

la vez, que va en la marcha de lo que culturalmente se preserva, se reforma y se transforma en la cultura, que es práctica social, gesto creativo, invención de conocimiento, renovación de públicos, constatación de gustos, viaje por la memoria y recreación de la imaginación.

La revista que se presenta hoy, en su primera edición, se enmarca en la comprensión del hacer artístico y cultural como elementos de una construcción humana y social que es fundante desde el campo expresivo de las subjetividades sociales y populares. Las cuales son expresión de un devenir histórico cargado de confrontaciones socioculturales y políticas, se presenta a veces como testamento y patente de memorias profundas de la cultura y a veces como viento renovador de las condiciones de existencia y habitabilidad del mundo.

En ese sentido *Páginas de Cultura* se propone como un escenario para constatar, reconocer y recrear las luchas simbólicas que se dan en el campo del arte y la cultura. Se trata de poner en común prácticas de investigación cultural, de creación artística, de desarrollo de la percepción estética, inscritas en la interrogación de los mundos de la vida popular; aquellos que abordan en el plexo de la cotidianidad urbana, local y regional, formas otras de estar en el mundo, a veces invisibilizadas y acalladas, a veces marginadas, a veces domesticadas, pero siempre indicativas de una diferencia, de un matiz, de una fisura en los formatos que hegemonizan nuestras formas de vida.

En este primer número, se abordan temáticas relacionadas con las músicas populares, la experiencia del habitar, inventar y recrear el contexto urbano y finalmente se ponen a consideración del lector o lectora reflexiones sobre el campo de la creación teatral y la representación estética.

En el primer tópico se mencionan algunos apuntes biográficos sobre la trayectoria artística del compositor caleño Clemente Díaz; se da cuenta de la experiencia artístico-cultural "FECUNDA", desarrollada con comunidades nortecaucanas a partir del trabajo y la apuesta colectiva de organizaciones sociales, agentes culturales y comunidades de la zona; posteriormente, se presenta un análisis

musical y social, desde una perspectiva etnomusicológica, de las adoraciones al niño dios que tienen lugar en las comunidades afrodescendientes asentadas en el valle geográfico del río Cauca.

En el segundo tópico se da cuenta de una experiencia artística, de creación colectiva, que recrea la historia, la memoria y la cultura de uno de los barrios más tradicionales de la ciudad, el barrio Jorge Isaacs, con la propuesta pedagógica "El Tren de los Curados". Ligado al contexto urbano de nuestra ciudad y al contexto fundacional de nuestro Instituto Popular de Cultura, se recrea la historia y la memoria que habita el barrio San Nicolás. Finalizando este segundo bloque se aborda el tema de la Feria de Cali, desde la perspectiva de lo lúdico y lo festivo en el contexto urbano, evidenciando las representaciones sociales que se construyen de la ciudad a partir de la fiesta.

En el último acápite se presentan tres reflexiones. La primera se ubica en la búsqueda epistemológica y filosófica de las relaciones entre ciencia y arte moderno. La segunda reflexión se desarrolla, según lo señala el mismo autor, en las divagaciones y las percepciones en torno al lugar del actor en la representación teatral; y finalmente se transita por la pregunta sobre ¿Qué comparten el juego, la conversación y la teatralidad?, reseñando las articulaciones y las relaciones que se pueden construir a partir de estas tres nociones.

Es importante mencionar que la revista *Páginas de Cultura*, al retomar el nombre de la primera publicación editorial del IPC, se asume en la necesidad de escribir en clave de palinsesto. Es decir, de escribir en clave de memoria, y de leer en perspectiva de interrogación y duda sobre el lugar común de la existencia; desde esa posición conceptual y metodológica, se propone esta iniciativa de gestión colectiva del conocimiento en el campo del arte y la cultura popular. Creemos que esta es la mejor forma de hacer honor al trabajo de hombres y mujeres, investigadores, artistas, maestros, estudiantes y comunidades que han trabajado desde décadas atrás por el reconocimiento y la exaltación de las artes sociales de nuestros pueblos.

Como cierre del primer número de *Páginas de Cultura*, se presenta el Testimonio de vida del maestro Octavio Marulanda, Director del Departamento de Investigaciones Folklóricas durante la década del 60 y creador de la edición bimensual del periódico "Páginas de Cultura", primer periódico de cultura de la ciudad de Cali, realizada entre los años 1964 y 1966.

Con esta iniciativa, que será publicada semestralmente, esperamos se alimente el trabajo académico y reflexivo que tiene lugar en el contexto de las artes sociales y la cultura popular de nuestra ciudad.

Comité Editorial



Algunos
apuntes
biográficos

Clemente DÍAZ

Por Jaime Cabrera¹



La música colombiana en su ya extensa historia se ha nutrido de un gran número de nombres, representados por hombres, dedicados a componer tonadas inspiradas en los aires folclóricos influenciados por la estética musical de una vanguardia ya vivida pero sin dejar a un lado la necesidad expresiva del sentir colombiano. Uno de estos hombres hacedores en el arte musical es el maestro Clemente Díaz, guitarrista y compositor caleño nacido el 5 de agosto de 1938, quien inició su carrera musical desde muy temprana edad con profesores

particulares redundando luego su talento bajo la orientación del ya fallecido maestro Alfonso Valdiri, creador de la cátedra de guitarra en la ciudad de Cali.

“Muchas de sus composiciones hacen ya parte de los procesos de enseñanza de interpretación en la cátedra de guitarra de las diversas instituciones musicales caleñas”

Maestro y alumno, fueron parte de la historia musical de nuestro Instituto Popular de Cultura. Valdiri, fue un gran apoyo para Clemente en el campo artístico y personal: *“Mi segunda guitarra la tuve gracias al dinero que me regaló Valdiri para completar el pago”*.

Sus progresos en el estudio de la guitarra, dejaban sentirse en los numerosos recitales realizados en empresas como ECOPETROL, BAVARIA, y salas de conciertos de gran renombre actual como la LUÍS ÁNGEL ARANGO de la ciudad de Bogotá. Obras como Asturias de Isaac Albéniz, el vals venezolano No. 3 de Antonio Lauro y el Capricho Árabe de Francesc Tárrega hacían parte de su repertorio.

¹Licenciado en Música Universidad del Valle. Profesor de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura.

Clemente tuvo una breve estancia en el Conservatorio Antonio María Valencia, hasta el año de 1958, asociada a los altos costos que superaban su situación económica. Sin embargo, sus condiciones humanas y musicales lo llevaron a continuar sus estudios en la ciudad de Popayán (recibió su diploma en 1963). En ella, conoció a Guillermo León Valencia (1905-1971) elegido Presidente de la República para el periodo presidencial de 1962 -1966. Gracias a él, Clemente viaja becado a España para estudiar en el Conservatorio Real de Madrid.

1964 marca un nuevo capítulo en la vida de Clemente Díaz y su sueño de ser concertista matizaba con el enigma europeo. Es el año en que lejos de su tierra colombiana inicia sus estudios en el citado conservatorio siendo sus profesores: Regino Sainz de La Maza, Antonio Moreno y en clases particulares Asunción Granados. Continúa en 1966 su formación musical orientado por Antonio Company. También tomó algunas clases con Narciso Yepes a quien heredó el buen manejo de muñeca y el sonido diáfano. Diversos boletines dan crédito de sus triunfos en territorio europeo como el publicado en "la música de Madrid" en el año 1968: (...) *Muy airoso salió Clemente en la difícil prueba que supone dar un concierto: Guitarrista joven y con entusiasmo, con indudable preparación – Cali, Madrid, Málaga, Bruselas, dedicado al instrumento como concertista y profe-*

sor. La afinación siempre perfecta para traducir esas bellas páginas que iban desde las renacentistas a las contemporáneas. Pero como sucedía en su ciudad natal, la situación económica no daba signos de mejoría y la vigencia de la beca otorgada pronto llegaría a su límite.

Decide conformar un trío que se conocería en el panora-



ma musical con el nombre de "Los Solos" y el prestigioso Hotel Marbella sería el lugar que los acogió para escuchar de ellos innumerables serenatas de música sudamericana. Esta suma de talentos estaba representada por Clemente y los cubanos Roberto Martorell y César Álvarez. En el Marbella, conocieron grandes personalidades del mundo artístico de aquella época entre

los que se destacan los actores Sean Connery, Omar Sharif, Kirk Douglas y el pianista polaco Artur Rubinstein. Después de recibir su título profesional otorgado por el Conservatorio Superior de Málaga en el año 1969 y solucionar sus problemas económicos, regresa a Colombia en el mes de Julio de 1970 para reali-

zar una serie de conciertos en el Museo de Arte Colonial.

Con el trío "Los Solos" grabó un larga duración producido en Madrid por Musimar S.A. en el año de 1974. "Canciones de Siempre con Los Solos", nos invita a ser parte de las veladas vividas en aquellas noches del Hotel Marbella donde temas como Granada, La Malagueña, Ni tu ni yo, fueron del deleite de los presentes que de alguna manera prolongaron la existencia de un trío que se creó y se desintegró en el tono cálido de sus interpretaciones.

Su regreso definitivo a Cali en el año de 1991 con fines artísticos, fue azorado por las dificultades vividas a causa de calamidades familiares pero aun así,

“Recuerdos payaneses es tal vez su pasillo mas nombrado, siempre presente en su repertorio e incluido en el CD “Homenaje a un artista”.



su sensibilidad musical siguió reclamando esas gratas y grandes composiciones; unas de ingenuidad casi infantil, otras con una madurez alimentada no sólo de un profundo conocimiento de la estructura de las músicas locales, sino también de la experiencia sensibilizada en el lirismo de lo emotivo.

Muchas de sus composiciones hacen ya parte de los procesos de enseñanza de interpretación en la cátedra de guitarra de las diversas instituciones musicales caleñas, gracias a la claridad en el manejo de los elementos musicales que definen cuál o cuáles son los recursos que permiten puntualizar un estilo propio o no, dentro de las obras inmersas en los aires de pasillo, vals, bambuco etc. Clemente Díaz prefiere componer pasillos y en ellos, la armonía esta orientada hacia una identidad generadora de la forma musical cuyo contenido de acordes alterados, transformaciones y armonías errantes definen contrastes armónicos, dentro de un concepto de monotonalidad, subordinada a una tónica central. Generalmente cada sección de sus obras es una entidad propia, cerrada, en la cual el complemento melódico-armónico y obviamente rítmico en lo que conocemos como melodía compuesta, conforma periodos musicales simétricos. Es claro que su interés no es alejarse de esquemas estructurales ya existentes como ocurre en sus obras Alborada Azul, Rumores de Venezuela, Danza Triste, Elegía de Pasillo, Recuerdos Payaneses, entre otras. El encanto de la simplicidad está en cómo

*“Generalmente
cada sección
de sus obras
es una entidad propia,
cerrada,
en la cual
el complemento
melódico-armónico y
obviamente rítmico
en lo que
conocemos
como melodía
compuesta,
conforma periodos
musicales simétricos”*

trata el elemento temático desarrollado en un manejo cíclico-melódico de leves variantes, resaltado por el uso de fórmulas armónicas siempre recurrentes en donde la supertónica y la submediante, generalmente elevadas, actúan como acordes apoyatura inseparables de la tónica y la dominante como sucede en sus chorinhos (por ejemplo el No. 9 y el titulado “Peter’s talent”). En sus obras

más elaboradas: Homenaje a un artista, Fantasía Criolla No. 2, Estudio de Concierto, Homenaje Latino, las transformaciones de los acordes o de la interpretación funcional del segundo o sexto grado nos acercan a un concepto de modernidad, considerando los efectos colorísticos y rítmicos, como recursos organizativos de la estructura musical.

Recuerdos Payaneses es tal vez su pasillo más nombrado, siempre presente en su repertorio e incluido en el CD “Homenaje a un artista” en donde se incluyen sus obras más conocidas, interpretadas por el maestro Gustavo Niño. Compuesto en el año de 1964, el pasillo dedicado a la ciudad de Popayán revela la conexión de un compositor en formación con un compositor ya formado, en donde el lapso de tiempo parece haber quedado inmóvil. No hay grandes desarrollos de la idea temática, las secciones son muy cerradas y las relaciones tonales pertenecen a una misma región armónica. En Recuerdos Payaneses como en otras obras la transiciones son prácticamente escasas.

Clemente Díaz, maestro de la guitarra y compositor fue docente del Instituto Popular de Cultura y de las Universidades de Cauca, Nacional y Pedagógica Nacional de Bogotá. Actualmente vinculado a la Universidad del Valle, continúa sus labores de enseñanza y componiendo música de todos los estilos con la originalidad melódica que en la partitura, son su rasgo inconfundible.

DANZA TRISTE

CLEMENTE DÍAZ

The musical score for 'Danza Triste' is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The piece consists of ten staves of music, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the start of their respective staves. The melody is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower register and a more active melodic line in the upper register. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

“FECUNDA”

Por Jesús Antonio
Mosquera Rada¹



Festival de la Cultura Nortecaucana Santander de Quilichao - Norte del Cauca

El presente texto relata y ubica el trabajo realizado entre comunidades Norte Caucañas y diversas instituciones, alrededor de las expresiones tradicionales de la región, en donde las jugas de adoración son el eje. Fiesta, exaltación y memoria viva de los pueblos, que nos generan la pregunta ¿Cómo logran su vigencia, en tiempos de olvidos y negaciones?

Las tradiciones populares encuentran en los espacios de la celebración el punto máximo de encuentro e integración, y es en dicha dinámica que la fuerza cultural de las comunidades

ubicadas en el sur del valle geográfico del río Cauca –Departamentos de Cauca y Valle, en sus regiones Norte y Sur respectivamente- han constituido “FECUNDA”, que si bien nace en 2001 en su primera versión “Cipriana Carbonero de Lasprilla”², como el Festival de la Cultura Nortecaucana, y tendría en el año 2006 su segunda versión “Eleazar Carabalí”³, hoy responde al lugar común de una tradición que pervive en ambas regiones, y dicha delimitación -de la Cultura Nortecaucana-, de una u otra manera replica la división geográfica y política, con la que fueron creados los departamentos, en esa desatinada idea del río que divide, cuando en el día a día de sus comunidades, es un vínculo constante y un camino de relaciones⁴.

¿Quiénes habitan el Sur del Valle Geográfico del Río Cauca?

Para ubicar el mapa geopolítico, el valle geográfico del que hablaremos tiene en el Norte del Cauca⁵ los Municipios de Buenos Aires, Caldono, Caloto, Santander de Quilichao y Villarrica, y en el Sur del Valle a Jamundí, con los corregimientos ubicados a la margen izquierda del río; son ellos Bocas del Palo, Chagres, La Ventura, Paso de la Bolsa, Quinamayó, Robles, San Isidro, Timba y Villapaz.

En la región encontramos población afro colombiana, fundamentalmente en las zonas plana Municipios de Caloto, Ja-

¹ Licenciado en Música Universidad del Valle. Profesor de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura.

mundí, Villarrica y algunas veredas de Santander de Quilichao como Arrobleda, San Antonio y San Rafael. Otras del mismo Municipio como Dominguillo, El Palmar, Lomitas y Mazamorero, ya hacen parte de la zona del piedemonte, en donde también ubicamos el Municipio de Buenos Aires. Toda esta región de piedemonte presenta en menor escala, población mestiza la cual es mayoritaria en el Municipio de Caldon, ya en zona de montaña, y también con asentamientos indígenas, de la etnia Páez, en la vereda El Porvenir.

Las principales actividades económicas de esta región son la agricultura -arroz y caña principalmente-, pesca, ganadería y minería, en donde los pequeños productores y propietarios compiten en desigualdad de condiciones, con los grandes productores y terratenientes. La economía campesina del Norte del Cauca y Sur del Valle, abastece

principalmente los mercados de la región del Valle del Cauca, en especial de la ciudad de Cali centro de desarrollo económico más próximo; y en segundo orden a Santander de Quilichao. No obstante, el problema de la fluctuación de precios, el alto grado de intermediación en la comercialización de productos e insumos, la inestabilidad, inseguridad e irregularidad en la venta de los productos, la estrechez y fragmentación de los mercados a los que acceden los/as pequeños productores/as, continúan siendo factores determinantes en el deterioro y precariedad de los ingresos de las familias campesinas de esta región⁶.

En el Norte del Cauca y el Sur del Valle, la prestación de servicios del estado es deficiente a nivel de educación, salud, recreación y servicios públicos (acueducto y energía eléctrica), presentándose frecuentes

problemas sanitarios por fallas en el sistema de evacuación de aguas servidas. La vivienda es también deficitaria, siendo frecuente el hacinamiento de las familias. Los espacios de actividades de carácter cultural, no colman las amplias necesidades existentes. A todo lo anterior, se le suma el conflicto armado y el narcotráfico, que han sido una constante desde mediados del S. XX, y a comienzos del 2000

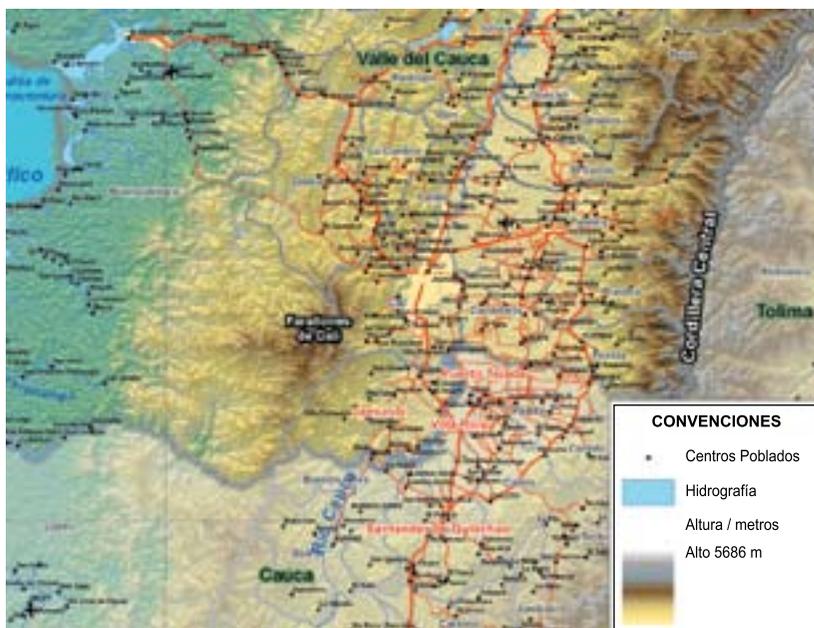
² Campesina cultora del canto y baile tradicional nortecaucano, y perteneciente a la comunidad veredal de Dominguillo, Santander de Quilichao (Cauca).

³ (1934-2004) Músico campesino guitarrista, cantante, compositor y violinista, que en sus 70 años de existencia desarrollará su obra en la veredas Ardovelas y El Palmar, perteneciente a Santander de Quilichao.

⁴ El maestro e investigador Carlos Alberto Velasco, tanto en su participación en el Panel "Juga Nortecaucana: pasado, presente y futuro", como en el Festival mismo, expresó: "...hablamos del Norte del Cauca y Sur del Valle, porque es la misma región cultural. Tenemos los mismos apellidos, las mismas costumbres, lo que pasó es que unos quedaron en el Valle y otros quedaron en el Cauca, pero somos los mismos; evento que hagamos en la región, debemos incluir grupos tanto del Norte del Cauca como del Sur del Valle".

⁵ Si bien no han participado directamente del FECUNDA, a esta zona también pertenecen los Municipios de Corinto, Miranda, Puerto Tejada y Suárez.

⁶ Con ocasión del desastre del río Páez (1994), el gobierno de entonces diseñó una Ley con el mismo nombre, para beneficiar las poblaciones afrodescendientes afectadas, pero la misma terminó siendo una Ley para grandes empresarios, quienes trasladaron sus fábricas y emporios al Norte del Cauca, y a nombre de un supuesto "desarrollo y progreso" crearon una de las mayores problemáticas: crisis económica y socio-cultural en las comunidades negras e indígenas.



se agudizó, convirtiéndose en factor de disolución y/o desplazamiento campesino, que de acuerdo a información de la Red de Solidaridad, fue una de las ocho microregiones en la que se presentó desplazamiento forzado (10.17%)⁷.

Orígenes del FECUNDA: La Resistencia Cultural

En el norte del Departamento del Cauca y en el sur del Departamento del Valle, que físicamente hacen parte del valle geográfico del río Cauca, sus pobladores negros conservan viejas tradiciones⁸ heredadas de sus mayores, dentro de las cuales los cantos rituales constituyen un elemento central. En los primeros meses de cada año, los pobladores de muchas comunidades del Norte del Cauca y Sur del Valle, celebran Las Adoraciones del Niño Dios, fiestas para conmemorar el nacimiento de Jesús (según la tradición católica). Ellas constituyen la manifestación religiosa más importante de la población negra de la región, tanto por su arraigo en la tradición, como por la connotación social que tienen. De igual manera, en la misma época del año, y ligadas o conectadas a la herencia de los pueblos indígenas, existe la tradición de Las mojjigangas con sus conjuntos de chirimía. Ambas, exponentes de la cultura afro americana, hibridadas en su relación con los blancos, quienes en su rol de amos -en el

*“En el norte del
Departamento
del Cauca y en el Sur
del Departamento
del Valle,
que físicamente
hacen parte
del valle geográfico
del río Cauca,
sus pobladores
negros
conservan viejas
tradiciones heredadas
de sus mayores,
dentro de las cuales
los cantos rituales
constituyen
un elemento central”*

período de la esclavitud-, compartieron festejos y ceremonias religiosas, de las cuales, tanto negros, como indios, retomaron algunos elementos, para hacer sus propias celebraciones y fiestas.

Los cambios y transformaciones en las lógicas productivas y tecnológicas en la región, que tienen lugar desde comienzos del siglo XX, han repercutido en las dinámicas y prácticas socioculturales de las comunidades nortecaucanas y survallecaucas. Un ejemplo de ello en el contexto regional, es el cambio y las transformaciones de la fiesta tradicional de Popayán “Las carnestolendas” -primera mitad del S. XX- en las que de manera carnavalesca y profana, se subvertía el orden de lo establecido, a partir del encuentro festivo que se constituía culturalmente en un referente de identidad. Esta fiesta tuvo lugar en los espacios abiertos de la ciudad colonial y se fue transformando durante la segunda mitad del siglo XX al punto de verse restringida a espacios privados, tipo clubes sociales o casetas, en los que se asume la fiesta bajo una lógica de monopolio y de interés particular, del cual sacan provecho algunos actores y agentes institucionales, que desplazan la participación y la construcción colectiva de la fiesta. A pesar de estas dinámicas, se viven procesos de resistencia cultural y simbólica en algunas comunidades y aún continúan vigentes ciertas expresiones festivas que recrean los sentidos de encuentro y de comunión de los colectivos, tal es el caso de los pobladores que habitan el norte del cauca y el sur del valle: la comunidad afro con sus “Jugas de adoración” y los mestizos e indígenas, con sus Chirimías.

En el año 2000 un significativo grupo de comunidades



2°. FECUNDA,
Baile de Jaga
Agrupación
de la vereda
Santa Rosa - Caloto -

campesinas de la región nortecaucana, iniciaron una estrategia de dinamización diferente a las formales, estableciendo un puente entre los distintos componentes del proceso comunitario campesino: cultura - organización - producción - medio ambiente, y mediante una propuesta⁹, que por un lado permitió oxigenar los espacios de participación y por otro, fortalecer el hecho cultural subyacente.

Producto de esta experiencia de trabajo, incursionando en varias áreas de la dimensión ar-

tístico-cultural, construyendo y cualificando instrumentos y herramientas metodológicas que posibilitaron acompañar los procesos organizativos de una manera lúdica y creativa, nació "FECUNDA", el Festival de la Cultura Nortecaucana.

Descripción del FECUNDA

El FECUNDA consolidó diferentes procesos de base tradicional: jugas de adoración y los carnavales -con su fiesta popular "Blancos y Negros", como también "Las Mojigangas"-, todos ellos celebrados entre finales de año y comienzos de año (diciembre, enero, febrero y marzo). Del mismo modo, se recogieron como insumo las acciones lideradas entre comunidades de la zona, agentes institucionales y no institucionales, que durante décadas anteriores advirtieron el potencial sociocultural de esta región. Allí destacamos los acercamientos del Instituto Popular de Cultura, Univalle,

⁷ El 62% de la población huyó de 8 micro-regiones específicas: El Oriente Antioqueño expulsó el 12.38% de la población; los Montes de María, el 12%; la Sierra Nevada de Santa Marta, el 8.49%; el Urabá Ampliado, el 6.77%; el Centro del Chocó, el 6.56%; el Sur del Valle, el 5.89%; el Magdalena Medio, el 5.21% (sólo el Sur de Bolívar expulsó el 2.50% del total nacional); y el Norte del Cauca, el 4.28%. (Informe Red de Solidaridad Social – 2000-02).

⁸ La Grima o Macheteros es otra de las tradiciones propias de la región, que sigue vigente en veredas como mazamorrero –Buenos Aires- y otras zonas del valle geográfico del Río Cauca; en ella se expresa la habilidad y destreza corporal –propias del trabajo diario-, y que revierten en una ejecución artística, a partir de varios juegos coreográficos.

⁹ Acompañada y estructurada por la Fundación AmbientArte, en asocio con la Corporación para Estudios Interdisciplinarios y Asesoría Técnica "CETEC".

Banco de la República, Emcodes¹⁰, entre otras instituciones; Jaime Atencio, Isabel Castellanos, Heliana Portes de Roux, Carlos Alberto Velasco, entre otros investigadores y estudiosos de la cultura nortecaucana y survallecaucana, quienes con sus estudios e investigaciones afirmarían el camino, para desembocar en el proceso cultural mencionado, en el 2000, con el asocio de las comunidades de la región, representadas en ARDECANC¹¹. Dicho proceso permitió una revaloración de tradiciones y manifestaciones, invisibilizadas ante la ausencia de una estrategia de acompañamiento por parte del Estado.

La dinamización cultural del FECUNDA, generada a través de los encuentros y festivales, se constituyó en un medio -metodológico y práctico-, que permitió un proceso de valora-

ción del entorno sociocultural, partiendo de las expresiones entrañadas de las comunidades, haciéndolas -así-, partícipes y responsables de su propio patrimonio.

Tras la realización del 1er. FECUNDA, tanto las comunidades como las instituciones involucradas en el mismo, entendiendo que el movimiento cultural había marcado un paso preciso y seguro, trabajaron por un espacio que ampliara posibilidades de formación y reflexión alrededor del devenir social y cultural de la región, formulando (entre enero y octubre de 2002) el Proyecto "Dinamización sociocultural, ambiental, escolar y comunitaria en 21 comunidades nortecaucanas", el cual fue aprobado en diciembre del mismo año¹², iniciando su desarrollo en enero de 2003, para culminar en

junio de 2004. Este proyecto estimuló diversos espacios de socialización y revalidación de las dinámicas culturales veredales, zonales y regionales. Al articularse las Instituciones Educativas de las diferentes veredas, se consolidó un trabajo comunitario integrado y se establecieron espacios de asesoría y formación pedagógica, ambiental y cultural. De esta manera, se construyeron 17 proyectos ambientales escolares PRAES, 10 Guías Ambientales Escolares, el Disco Compacto "Tatá cutá-chum" Cantos de mi vereda, y diversas herramientas que consolidaron el movimiento sociocultural, escolar y comunitario Nortecaucano. De esta manera, se afianzaron las chirimías infantiles y las agrupaciones musicales que se habían conformado en la primera fase de la experiencia, surgieron nuevas agrupaciones y se dimensionó el papel de los grupos culturales, ya no solamente desde la perspectiva de las organizaciones campesinas, sino también desde el importante rol que cumplen en las comunidades las instituciones educativas.

Estas actividades generaron espacios de reflexión mediante el cual niñ@s, maestr@s, padres y madres de familia, abuel@s -desde un puente de encuentro intergeneracional-, recontaban sus tradiciones y, a su vez, crea-

*"El FECUNDA
consolidó diferentes procesos
de base tradicional:
jugas de adoración y los carnavales
-con su fiesta popular
"Blancos y Negros",
como también "Las Mojigangas"-,
todos ellos celebrados
entre finales de año
y comienzos de año
(diciembre, enero, febrero y marzo)"*

¹⁰ Empresa de Cooperación al Desarrollo.

¹¹ Asociación Gremial Regional para el Desarrollo Campesino Nortecaucano.

¹² Con el aval del Fondo para la Acción Ambiental "FPA" y ECOFONDO.

ban canciones, cuentos, bailes, versos, dibujos; restablecieron una articulación con el entorno natural, a través de actividades como la activación de semilleros, recorridos por nacimientos de agua, ríos y quebradas, planteándose así alternativas de atención a sus problemáticas ambientales.

De igual manera se realizaron eventos de difusión tanto veredales, interveredales, zonales y regionales, realizándose Jornadas EcoCulturales "JECU",

Talleres Integrados de Actividades Artísticas y Ambientales "TINAJA", Talleres de Evaluación y Planificación Zonal "TEPAZ", Encuentro EcoCultural Nortecaucano, para selección de materiales didácticos, Encuentro Regional de Maestros y Maestras Nortecauca@s "Maestranza", y el Festival EcoCultural Nortecaucano.

Una vez finalizado el Proyecto "Dinamización sociocultural, ambiental, escolar y comunitaria", se inició la tarea de

gesta para el que sería un segundo momento en el devenir de la cultura de las comunidades asentadas en el valle geográfico del río Cauca, el 2º. FECUNDA.

Ecos de las fiestas

1er. FECUNDA versión "Cipriana Carbonero de Lasprilla"

Santander de Quilichao -Cauca-, 1 y 2 de diciembre de 2001, con la participación de los Municipios de Buenos Aires, Caldono, Caloto, Santander de Quilichao y Villarrica, de donde provenían un total de 28 agrupaciones artístico-culturales; 20 veredales e hijas del proceso de fortalecimiento cultural, 4 agrupaciones consolidadas y vinculadas directamente a las comunidades, 4 invitadas locales y 5 Nacionales, para finalmente un total de 33. Las agrupaciones nacionales que participaron fueron: Nueva Cultura, Grupo de Canciones Populares, Velosa y los Carrangueros, el Grupo Bandola, la Charanguita, y la cantante Liliana Montes.

El primer FECUNDA tuvo como objetivo visibilizar las expresiones musicales de la cultura de las comunidades del valle geográfico del río cauca y lograr compartir musicalmente con agrupaciones y artistas locales y nacionales un escenario de interpretación de la música colombiana y nortecaucana.

2º. FECUNDA, versión "Eleazar Carabalí"

Se realizó nuevamente en Santander de Quilichao, entre el 13 y 15 de Julio de 2006, y tuvo tres (3) momentos:



*“FECUNDA
busca
que las
comunidades
nortecaucanas y
survallecaucanas
sigan
apostándole
a una vida
con calidad,
la que
empieza
por reconocer
la riqueza
y potencial
de sus tradiciones
culturales.”*

Primer Momento (La preparación)

La preparación tuvo un preámbulo de Enero a Marzo, época en la que se realizan las diferentes fiestas tradicionales de la región (adoraciones y carnavales), y en donde AmbientArte adelantó diferentes actividades de acompañamiento y motivación a lo que inicialmente sería el 2º. FECUNDA. A partir del 17 de Abril, se inició la convocatoria y posterior acompañamiento a 28 Asociaciones Veredales, pertenecientes a cinco (5) Municipios nortecaucanos, las cuales son el soporte de las diferentes agrupaciones artísticas que trabajan las manifestaciones y tradiciones culturales de la región.

Este acompañamiento consistió, por un lado, en crear toda la estructura organizativa (comités y responsables de los mismos), lo que permitiera la asistencia de cada una de las comunidades, en lo que se refiere a insumos logísticos (responsables de lo artístico, el transporte, la alimentación, el alojamiento en casa uno de los eventos y actividades programadas). Y, por otro, establecer el contacto y asesoría artística con las diferentes agrupaciones que representan la cultura tradicional de la región.

La preparación definió, pulió y consolidó lo que sería un gran e inolvidable 2º. FECUNDA, y en este aspecto se acordó no solamente realizar el evento artístico, con la presentación y aporte de cada una de las asociaciones y sus delegaciones, sino también crear un espacio de carácter académico, que permitiese exponer, compartir, debatir y profundizar en uno de los temas y particularidades de la Cultura Nortecaucana, La Jaga. Aquí ya estamos hablando del:

Segundo Momento (La reflexión y análisis)

de lo que tenemos y de lo que hacemos)

Se programó el Panel “Jaga nortecaucana: pasado, presente y futuro”, y se realizó el 13 de Julio, constituyéndose en el lanzamiento oficial del 2º. FECUNDA. Como panelistas participaron la etnomusicóloga Heliana Portes de Roux y los maestros Alexander Duque, Carlos Alberto Díaz y Henry Cañón. La moderación estuvo a cargo de AmbientArte, en cabeza del maestro Luis Carlos Ochoa. A su vez, fue el estreno del vídeo y documento memoria “Eleazar Carabalí, un violín juguero”, y la presentación musical del Grupo “Palmeras”, el legado vivo de Don Eleazar Carabalí.

Tercer Momento (el Festival, la Fiesta)

El 15 de Julio, entre las 5:30 p.m. y las 3:30 de la madrugada, se dio cumplimiento al 2º. “FECUNDA”, versión Eleazar Carabalí, y del que participaron 28 agrupaciones artísticas, una de ellas invitada de Cali, Liliana Montes y quien acompañó al cantautor de Robles, Henry Cañón. Esta Jornada se constituyó en la

revalidación y reconocimiento a lo que identifica y representa una región como lo es el Norte del Departamento del Cauca, y adonde también llegaron a acompañar y sumarse expresiones afines, venidas del Sur del Valle. Un FECUNDA que logró

Lo que nos impulsa a apostarle a la celebración popular

Darle continuidad a un espacio, en el que se unen tradiciones propias de las regiones Survallecaucana y Nortecaucana, como son las adoraciones con todas su música, poesía, danzar; la grima con su ejecución artística de los machetes y las mojigangas con las Chirimías Caucañas, entonando sus aires y danzándolos. Son expresiones artístico-culturales de los hombres y mujeres de esta región, y en ellas existen, persisten y perduran los instrumentos musicales (taboras, voces, violines, tiples, flautas) y movimientos corporales de un pueblo de campesinos y campesinas: negros, negras, indias, indios, mestizas y mestizos. Sus manifestaciones son legado, memoria y presencia de toda una comunidad que canta, toca y baila en presente, contraviniendo los diferentes embates del olvido. FECUNDA busca que las comunidades nortecaucanas y survallecaucanas sigan apostándole a una vida con calidad, la que empieza por reconocer la riqueza y potencial de sus tradiciones culturales.

dejar en alto el gran Eleazar Carabalí, lugar que en franca lid se ganó al aportar un legado alrededor de la música tradicional nortecaucana, como quiera que cultivó la juga, el torbellino, el bambuco de plaza, entre otros géneros típicos. Como intérpre-

te del violín, el requinto, el tiple y su trabajo como cantante y compositor, además de la dirección y guía tanto de su agrupación como de su comunidad veredal que le dan el sitio que el 2º. FECUNDA le reconoció.

Logros alcanzados... El sueño continúa

- Visibilización del valle geográfico del río Cauca en su región sur, durante los diferentes espacios abordados por el 2º. FECUNDA, dejan en claro que, si bien el río Cauca divide políticamente lo geográfico, el eje cultural no está dividido y, por tanto, se reclama hacer extensiva su génesis no solamente al Norte del Cauca, sino al Sur del Valle. Asimismo, algunos de los restantes Municipios que hacen parte del eje Norte del Cauca, Miranda, Padilla, Puerto Tejada y Suárez, reclaman su inclusión.

- Se dio continuidad a un espacio en el que se unen dos tradiciones propias de la región; una que es común tanto al Norte del Departamento del Cauca como al Sur del Departamento del Valle: las adoraciones, y los géneros musicales y danzarios propios de las mismas, como son: Jugas, Loas, Torbellinos Caucaños, Bundes, Bambucos Viejos y de Plaza; y una segunda tradición, la de las Chirimías Caucañas, entonando bambucos, pasillos, danzas, entre otros aires.

- Ratificación de que existen, persisten y perduran los instrumentos musicales típicos como taboras, voces, violines, tiples, flautas, ligados a la presencia vital de una música raizal nortecaucana y survallecaucana.

- Se revalidó la presencia viva de la expresión danzaria, en donde se resalta la alegría, vistosidad y plasticidad de los movimientos corporales de un pueblo de campesinos y campesinas: negros, negras, indias, indios, mestizas y mestizos de ambos sexos y de todas las edades.

- Se legitimó un espacio académico, en donde la juga nortecaucana y survallecaucana -como tema central- plantea la importancia que tiene el abrir espacios de ilustración, reflexión y debate.

- Consecución, por parte de la familia nortecaucana (cultores, gestores, artistas y público en general), de una alta dosis de estimación por su cultura y, consecuentemente, por sí mismos y mismas.

- Se hizo conciencia tanto por parte de las comunidades, los investigadores y las instituciones, de la urgencia de documentar, escribir y sistematizar todo lo referente a los procesos de la tradición cultural de la región.

- La exaltación a Eleazar Carabalí, como icono que es de la cultura nortecaucana y survallecaucana.

- Se evidenció y ratificó que la juga, con su música y particular baile, es una expresión artística de certera y masiva convocatoria, siendo la máxima demostración de lo colectivo, en función de una memoria cultural, que se continúa generación tras generación.

- Se demostró la fuerza de un movimiento cultural regional, con sus manifestaciones, que son legado, memoria y presencia de toda una comunidad que canta, toca y baila en presente, contraviniendo los diferentes embates del olvido, como al huracán de la deculturación y transculturación.

- Existe un nivel de una autonomía de los pueblos que, desde lo cultural, es posible. El 2º. FECUNDA se afirmó como un espacio de libertad comunitaria.

El FECUNDA es una alternativa, que involucra las comunidades nortecaucanas y survallecaucanas, quienes siguen apostándole a una vida con calidad, la que empieza por reconocer el potencial y riqueza de sus tradiciones culturales (juga, chirimía, torbellino, bambuco, bunde, etc.).

Consideramos que la existencia de una base sociocultural fortalecida y cohesionada en un escenario de características específicas del orden social, económico y político como el del Norte del Cauca y Sur del Valle, es vital en la medida que se concreten diversas estrategias dirigidas a dinamizar otros referentes de interlocución y comunicación, que permitan a las comunidades sobrellevar la incertidumbre y asumir responsablemente acciones alrededor de su entorno vital de convivencia, entendiendo que en éste se establece la relación entre cultura e identidad.

Referentes bibliográficos

- AMBIENTARTE. *Informe a MinCultura, 2º.FECUNDA*. Cali. 2006.
- ARISTIZÁBAL, Margarita. *Las fiestas de "Adoración al niño" en Quinamayó*, Colombia. 2005.
- ATENCIO, Jaime; CASTELLANOS Isabel. *Fiestas de negros en el norte del Cauca: Las adoraciones del Niño Dios*, Universidad del Valle, Cali. 1982.
- CÁRDENAS, Rocío. *Nortecaucanos y su folclor negro es mi vivir*, Cali. 1987.
- GÄRTNER, Álvaro. *Violines de la tierra*. Gaceta Dominical, Periódico El País. Cali, 2006.
- MIÑANA BLASCO, Carlos. *De Fastos a Fiestas, Navidad y Chirimías en Popayán*, MinCultura, Bogotá, 1988.
- PORTES DE ROUX, Eliana. *Música religiosa de negros nortecaucanos en las voces de las cantoras de Mingo*, Banco de la República, 1986.
- "Etnia y Tradición Religiosa: Adoracione Nortecaucanas del Niño Dios"*. Boletín Cultural y Bibliográfico. Banco de la República. Vol. XXIII N 7. Bogotá. 1986.
- VELASCO DÍAZ, Carlos Alberto. *Jugas y Bundes cantados por negros en el norte del Cauca*. Alcaldía de Santander de Quilichao y Fundación Propal, Santander de Quilichao. 1996.

Bombarra, TUBA y HELICÓN:

*Música
de las
Adoraciones
del Niño Dios
en el
Norte del Cauca
y Sur del Valle¹*



Papayera "Quilichao" con cantoras
Foto: Carlos González, 25 de febrero de 2007

Por Paloma Palau²

El documento que aquí se presenta aborda la música de las fiestas de adoración del Niño Dios en algunas poblaciones del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. En la primera sección, se describen y analizan los aspectos musicales, y en la segunda sección se tratan algunos de los aspectos sociales de la celebración.

La Adoración del Niño Dios es una fiesta católica que celebran poblaciones con mayoría afrodescendiente del norte del Cauca y sur del Valle. En las adoraciones los niños realizan dramatizaciones de los personajes bíblicos, y los adultos e infantes recitan versos o loas

dedicados al tema de la natividad. La música que se interpreta la mayor parte del tiempo en las adoraciones es la juga. Este evento se celebra en los meses de enero, febrero y marzo. Hay varios argumentos que intentan explicar la época de la celebración, uno de ellos, nos dice que en tiempos de esclavitud los negros estaban ocupados con los preparativos de la fiesta para sus amos, y cuando finalizaba, se les permitía celebrarla. Según una de las organizadoras de la fiesta, las adoraciones se realizan después del nacimiento de Jesús por que los reyes Magos: "Melchor, Gaspar y Baltazar casi todos eran negros y adoraron al Niño Dios el seis de enero".

En el año 1986 la etnomusicóloga Heliana Portes de Roux realizó una investigación sobre la música de esta región, llamada *Las adoraciones nortecaucanas del niño Dios. Un estudio etnomusicológico*³. El presente docu-

¹ Esta ponencia fue presentada en el Simposio Conocimientos de lo Musical, Sociedad, Cultura y Política, dentro del marco del XII Congreso de Antropología en Colombia realizado en la Universidad Nacional, en Bogotá, del 10-14 de Octubre de 2007.

² Licenciada en Música de la Universidad del Valle. Profesora de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura.

³ Portes De Roux, Heliana. *Las adoraciones nortecaucanas del niño Dios. Un estudio etnomusicológico*, Cali, 1986.

mento es producto de la investigación que realicé como trabajo de grado en la Universidad del Valle, en la carrera de Música con énfasis en musicología. El objetivo de esta investigación

fue realizar un estado actual de la música de las fiestas de adoración en algunas poblaciones del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Básicamente, se hizo una comparación con el texto

de la investigadora Portes para conocer los cambios y constantes del fenómeno musical, sin dejar de lado una mirada a los aspectos sociales.

Aspectos Musicales

Los resultados que se presentan a continuación son producto del trabajo desarrollado con un grupo musical llamado Papayera “Quilichao”, el cual interpreta música de las adoraciones. El carácter itinerante de este grupo, permitió observar varias fiestas de adoración en diferentes poblaciones.

Instrumentos

La Papayera “Quilichao” está conformada por los siguientes instrumentos: trompeta, saxofón alto, clarinete, trombón, redoblante o caja, bombardino, la tuba y bombo con platillos, -o barítono, bajo y batería respectivamente, según los músicos-. La Papayera Quilichao toca habitualmente música instrumental de diferentes géneros musicales, pero cuando toca música de las adoraciones, en algunos momentos, se unen cantoras o cantores a la presentación. Cuando ellos cantan, toman la dirección del grupo y deciden cual va a ser el repertorio. Generalmente la dirección del grupo la lleva el trompetista de una manera no muy explícita, y con algunos suaves movimientos de su instrumento y la cabeza. El saxofón alto, clarinete, trombón, y bombardino hacen la melodía principal y octava-

da, a veces hacen la tercera superior, o algunas respuestas espontáneas a la melodía. La tuba que se usa es el bajo helicón, -o bombarra según el director del grupo-, tipo de tuba que rodea al músico y descansa sobre el hombro izquierdo lo que facili-

ta tocar de pie o durante procesiones. Un elemento nuevo en la juga, es la improvisación del redoblante, en este espacio los músicos descansan y animan al público o cantan con él.

Ritmo, Métrica y Forma

En la Adoración del Niño Dios, se encontró que la mayoría del tiempo el ritmo que se interpreta es la juga, la cual está en 6/8, algunos instrumentos como la tuba y los platillos marcan tres negras y suenan en 3/4. La palabra juga se conoce también como “fuga” en algunas poblaciones, incluso en sus intérpretes la pronunciación y escritura varía, así que ambos términos son válidos para designar a este ritmo. La forma de la juga es muy variada. Hay juga binarias, es decir, que tienen dos secciones que repiten cada una. La primera sección es responsorial, la segunda es el coro. Esta forma es la que se encontró en el estudio de Portes. Otras juga tienen una forma más libre: se conforman de dos secciones iniciales, luego un coro y una coda en forma responsorial, a esta coda le sigue la parte de improvisación del redoblante. Cada juga se puede repetir muchas veces, o intercambiar el or-

*“Según
una de las
organizadoras
de la fiesta,
las adoraciones
se realizan después
del nacimiento
de Jesús
por que los
Reyes Magos:
“Melchor,
Gaspar y Baltazar
casi todos
eran negros
y adoraron
al Niño Dios
el seis de enero”.*

den de las secciones depende de la situación y de la interacción del público con la Papayera.

Otro de los ritmos interpretados en las Adoraciones es el arrullo, el cual consta de tres partes. La primera de ellas, la parte A esta en 6/8, la parte B y la C están en un ritmo binario de 2/4. Aunque el arrullo no es común en todas las poblaciones, se encontró en la vereda Santa Rosa de Caloto. Generalmente se interpreta después de las recitaciones, tienen un tiempo más lento y se refieren al sueño del Niño Dios mientras se arrulla. Se interpreta el ritmo villancico español contemporáneo, que se conforma de dos partes. Una de las piezas es *Antón tiruriru* la cual está en 3/4, tiene una primera sección en tempo rápido y la segunda en un tempo moderato. Otro villancico es *Salve reina y madre* que tiene una primera sección en 6/8 y la segunda sección esta en 2/4. Se toca también el ritmo torbellino *La cotuda* que es de letra alegre y está en una métrica de 6/8. Tiene tres partes de las cuales la segunda es el coro. Según los músicos la letra del torbellino es muy alegre y trata de temas cotidianos, este ritmo no había sido reportado por Portes.

Repertorio

La música que toca la Papayera es instrumental, pero la mayoría de los temas de las adoraciones originalmente tienen letra. Los temas abordan la natividad del Niño Dios y personajes importantes de este

evento, otras letras tienen temas cotidianos y de diversión. En el repertorio se da la situación de algunos temas que tienen otras letras diferentes a las originales, según los músicos esto se debe a que la gente ha ido olvidando las letras religiosas y le inventa y adapta nuevas letras de temas cotidianos o picarescos a la música. Esto ha sucedido en varias poblaciones donde las letras nuevas son más populares que las tradicionales. Se da el caso también de cambio en la caracterización de los temas en un ritmo determinado. Los siguientes son ejemplos de cambios de letra y título de los mismos temas.

Letra escuchada en Mis Esfuerzos	Letra Portes
La Guacharaca “Dónde está la guacharaca En el palo está Dónde está la guacharaca En el palo está Dónde está que no la veo En el palo está La guacharaca, la guacharaca En el palo está”	Vamos a adorar “La belleza de María Vamos a adorar No tiene comparación Vamos a adorar Y si acaso la tuviese Vamos a adorar Sería con el mismo Dios Vamos a adorar”

Título (s)	Ritmo	Título Portes	Ritmo Portes
Tierno mi niño, La juga de las vocales o Chana tiene carate.	Juga	Tierno mi niño	Juga
Que sea para bien, Adoración de la mula y el buey, juga de los mamarones.	Juga	Adoración de la mula y el buey	Juga
El platanito	Juga	El platanito	Bunde

Fuente: Paloma Palau

Armonía y Tonalidades

Las funciones que se usan son tónica, subdominante y dominante y las tonalidades usadas son Do mayor, La menor y algunas veces Sol mayor, pero como los vientos de metal son instrumentos transpositores, la sonoridad real es Si bemol mayor, Sol menor y Fa mayor. Encontramos que se simplificaron las tonalidades en la Juga por facilidad para los intérpretes.

Aspectos Sociales

La Papayera tiene una trayectoria estimada de veintinueve años, pues su director no da una fecha exacta. En los últimos años varios de sus integrantes han fallecido y han entrado a reemplazarlos músicos de regiones un poco distantes. No siempre tocan la misma cantidad de músicos; esta depende del evento, del ingreso económico y del tiempo. Además de los ritmos tradicionales de la región, la Papayera interpreta diferentes géneros musicales: tropical, pasodoble, guaracha, cumbia, bambuco, tango, música religiosa para la iglesia, marchas fúnebres en Semana Santa, entre otros.

Diferenciación social en ejecución

Se encontraron tres categorías de diferenciación social en la papayera: género, edad y diferencias fenotípicas. En relación al género la Papayera Quilichao está compuesta por hombres. Los músicos dicen que no es común ver mujeres interpretar instrumentos de viento o percusión en ésta música, pero no porque se relacione determinado instrumento a determinado género. La mayoría de cantoras son mujeres, aunque también hay hombres. La edad de los integrantes de la papayera oscila entre 20 y 76 años, en las cantoras el rango de edad es más restringido, ya que en la mayoría de los casos son mujeres adultas y ancianas, aunque ellas señalan que las jóvenes también

están aprendiendo. En el aspecto de diferencias fenotípicas, la agrupación tiene integrantes afrodescendientes y mestizos, los últimos pertenecen a poblaciones distantes de Santander de Quilichao como Silvia y Miranda en el departamento del Cauca. Según el estudio de Portes la música de las adoraciones anteriormente era realizada solo por afrodescendientes.



Formación musical

Casi todos sus integrantes leen partituras a excepción de los percusionistas, han aprendido a leer y tocar desde niños o en su adolescencia en clases particulares con profesores del municipio. La mayoría interpreta otros instrumentos, sin embargo, aclaran que la juga no ha sido transcrita a partituras y que por ende hay que aprenderla a oído. La mayoría de los músicos del conjunto ha tenido familiares que les enseñaron a tocar los ritmos de la región, estos ancestros mentores eran músicos que tocaban para las adoraciones y eran reconocidos en el norte del Cauca.

Los músicos de la Papayera utilizan cierta terminología académica para describir la música y forma de tocar. Señalan diversos aspectos del lenguaje musical como tonalidad, relativa menor, tónica, dinámica, afinación y clave. Reconocen que la métrica de la juga es 6/8. Los músicos mestizos han hecho diversas propuestas que provienen de su experiencia con otros conjuntos y otras músicas, por ejemplo, uno de ellos ha propuesto tocar "orquestado" o repartir la melodía, y en algunas piezas su propuesta se ha aplicado. También han propuesto contar para dar con más exactitud la entrada de las obras, e improvisar en los vientos, propuesta que no ha sido aceptada puesto que se cambia mucho la sonoridad de la música tradi-

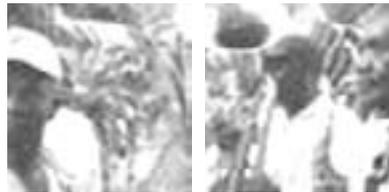
cional y la idea de la Papayera es interpretar los temas religiosos de adoración sin cambio alguno, aunque como se acaba de exponer, se han filtrado otras sonoridades propuestas por los integrantes más recientes.

Actividad económica y geografía

Todos los músicos de la agrupación viven en poblaciones diferentes del departamento del Cauca en un diámetro de 124 Kms de los municipios de Silvia, Caloto, Miranda, Santander de Quilichao, y la vereda Santa Rosa perteneciente al municipio Caloto. La Papayera es muy activa, tiene presentaciones casi todas las semanas, en los meses de enero a marzo y a veces en diciembre tocan en las adoraciones y a partir de julio a diciembre, trabajan durante las fiestas patronales, ferias y eventos particulares. Ha tocado por muchos municipios tales como Florida, Jamundí, Buga, Cali, Palmira, Bolívar y Sevilla (Valle del Cauca) y Miranda, Corinto, Padilla, Puerto Tejada, Caloto y Popayán (Cauca). Los músicos además de tocar en la Papayera, tocan en otras agrupaciones musicales y algunos de ellos tienen actividades económicas relacionadas. Dos de ellos tocan en otras papayeras, otros, tocan en bandas y laboran en oficios como relojería, agricultura y construcción.

En lo relacionado con grabaciones, los músicos de la Papayera "Quilichao" asumen una posición que contrasta con la habitual. Generalmente los

músicos aspiran a grabar su trabajo para tener mayor difusión: no es este el caso aquí. Cuando se consultó a los integrantes de la Papayera si habían grabado o si estaba entre sus planes, su director respondió que no le interesaba, pues si ellos producían un trabajo discográfico ya no los contratarían para tocar en las adoraciones, pues las harían con la grabación. A otros músicos si les interesaría grabar, pero sólo para vender en el exterior por la razón que comenta el di-



rector del grupo "La Papayera ha tenido ciertos inconvenientes con este asunto, hace tres años el sonidista que fue a Quinamayó los grabó en un minidisk sin avisarles, después su grabación llegó a manos de la junta organizadora de las adoraciones en Quinamayó y ellos decidieron copiar muchos CDs y venderlos". Aunque los músicos se disgustaron, el director decidió no demandar a la junta de Quinamayó para poder seguir yendo a tocar a las jugas a esta población. Los integrantes comentan que varios de esos CDs los compraron personas que se iban a vivir a Estados Unidos, España y Alemania.

Contextos de ejecución

Es posible proponer dos categorías de contextos de ejecución: estacionarios (no se desplazan) y en movimiento (caminan por las calles). Los contextos estacionarios puede subdividirse en tres categorías según el nivel de acceso para el público: indiscriminado, semi-discriminado y discriminado. En el contexto estacionario indiscriminado –el más común de ellos-, se puede ubicar un toldo situado frente a un espacio al aire libre en donde se baila juga. En este contexto no hay amplificación, la interacción de la papayera con el público es cercana y su actitud es informal. Otro contexto estacionario indiscriminado es la tarima en Quinamayó (Valle). Este es el contexto de ejecución predilecto por los músicos, según ellos, ahí se celebra la mejor adoración. Este es un evento abierto al público y hay cierto nivel de

“La música de las adoraciones, además, acompaña las dramatizaciones que se hacen de personajes bíblicos durante el contexto en movimiento. El orden de los personajes en el desfile es el siguiente: la mula y el buey, los padrinos, la Virgen María y San José, varios niños que cargan un altar en donde llevan la figura del Niño Dios, los reyes magos, ángeles, soldados, y un indígena”

formalidad, pues antes de empezar con el repertorio, la Papayera toca el himno nacional y hablan personas importantes de la zona como el alcalde y los representantes de la junta de Quinamayó. En este contexto se desarrolla una amplia actividad económica asociada a la celebración, rodeando la zona al aire libre, hay cantidad de puestos ambulantes de fritanga y licor, juegos de apuestas y casetas para bailar que ponen música comercial. Establecer una relación causal entre estos negocios y las adoraciones es complicado ya que hay argumentos para pensar que la actividad comercial es permanente, sin embargo, otro argumento sobre el establecimiento temporal de esta actividad comercial durante las adoraciones puede verse en Santander de Quilichao. En este municipio unas vendedoras de fritanga dicen que van a diferentes poblaciones cuando éstas celebran la fiesta de adoración.

El contexto estacionario semidiscriminado, es la casa de algunas personas importantes de la población. Estas personas pueden ser organizadoras o ancianas, amplias conocedoras de la tradición de la adoración, por lo tanto el nivel de formalidad es un poco mayor. Cualquier persona puede entrar a este pequeño espacio pero no todas bailan en él, al frente, en la calle, baila el resto de la población. El contexto estacionario discriminado es aquel donde el transeúnte debe ingresar a un recinto para tener acceso a la música. El único contexto observado con estas caracterís-

ticas fue la iglesia. Esto ocurre en Quinamayó (Valle) antes de empezar la adoración, este es un contexto público y su nivel de formalidad es mayor que el del contexto anterior. Durante la misa el grupo toca algunos de los temas de música católica y, al final de ella, el cura da la autorización de interpretar dos o tres jugas para iniciar la celebración y anima a los asistentes a bailar y a conservar sus tradiciones.

El contexto de los músicos en movimiento se da en una procesión, que se hace en varias de las celebraciones. Esta procesión parte desde la casa de una persona importante en la población o un cruce entre dos caminos, este es un espacio público, pues se pueden unir las personas que lo deseen. La procesión se dirige a otra casa de la región donde hay varias personas y niños disfrazados esperándolos.

Actividades culturales asociadas

Una de las más importantes actividades de la adoración relacionadas directamente con la música es el baile. Esta actividad se desarrolla en todos los contextos estacionarios y algunas veces en el contexto en movimiento. Por esto es primordial el espacio al aire libre. El baile de juga se conforma de una o varias filas que van en la dirección que la persona de adelante dirija, en él, participan personas de diferentes condiciones sociales. La juga está siempre ligada a la acción física de bailar y toda la comunidad participa de ella,

por esta razón no es concebible “un concierto” de juga. Una de las actividades que se desarrolla en todos los contextos menos en el estacionario discriminado son las recitaciones o loas. Estas consisten en versos religiosos sobre la natividad del Niño Dios, y muchos de ellos son provenientes del romancero español del siglo XVI y XVII. El libro *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios* de Jaime Atencio y Isabel Castellanos, brinda una interpretación antropológica y lingüística de las adoraciones⁴.

La música de las adoraciones, además, acompaña las dramatizaciones que se hacen de personajes bíblicos durante el contexto en movimiento. El orden de los personajes en el desfile es el siguiente: la mula y el buey, los padrinos, la Virgen María y San José, varios niños que cargan un altar en donde llevan la figura del Niño Dios, los reyes magos, ángeles, soldados, y un indígena. Detrás de ellos van unas señoras o jóvenes que se visten con vestidos de colores pastel y coronas de papel dorado, ellas son las capitanas. Otras mujeres se visten con trajes folclóricos. En las paradas de la procesión, bailan determinados personajes que tienen temas respectivos a ellos. Por ejemplo, los soldados –y ninguna otra persona– baila El soldado o la bámbara, imitando un paso de marcha militar y posiciones de combate. De una de las casas durante la procesión salen varios pabellones con cintas de colores que son sujetadas por las capitanas y las mujeres de traje de danzas u otras personas que quieran

integrarse sujetando las cintas. Durante la procesión los vientos van adelante y la percusión atrás. Generalmente, los músicos visten uniforme de pantalón de tela negro y camisa de manga larga azul clara o blanca. Las calles principales conjuntas al espacio al aire libre para bailar a donde llega la procesión, están adornadas por unos arcos con cintas de colores amarradas a ellos.

La música es religiosa y cumple la función de homenajear al Niño Dios y a los personajes de

la Navidad. Toda la fiesta gira en torno a la idea de adoración católica. Según testimonios de los músicos la música tradicional de la fiesta de adoración, es un legado de su comunidad afrodescendiente muy valioso que deben conservar, tocar ésta música les llena de alegría y satisfacción. Varios de los músicos les enseñan juga a niños y jóvenes que quieren aprender, incluso, en unas poblaciones hay grupos conformados de niños como *Los jugueritos de Quinamayó*. Para los integrantes mestizos de otras poblaciones la fiesta de adoración es una tradición que no conocían y que poco a poco han ido asimilando y ahora la sienten como si fuera suya.

En conclusión los cambios más grandes en los aspectos musicales, se han producido en cuanto a forma y repertorio. La forma de la juga ha cambiado por la introducción de la sección de improvisación y el cambio del orden de las secciones. Respecto al repertorio se observó algunos cambios en la letra, título y categorización del tema en determinado ritmo. En los aspectos sociales encontramos que la mayoría de integrantes tienen cierto nivel de formación musical y esto se articula con la actividad musical que desarrollan en diversos conjuntos en los que interpretan otros géneros musicales, esto ligado a otras actividades económicas que realizan para su sustento.



⁴ Atencio Babilonia, Jaime y Castellanos Isabel, *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios*, Cali, Universidad del Valle, 1982.

Una experiencia
pedagógica
en el barrio

“El Tren de los CURADOS”

Por: Florencia Mora¹



*El arte constituye un laboratorio, un espacio de experimentación
(en constante contacto sensible con todas las facetas de la cultura cotidiana)
cuyos resultados tendrán consecuencias renovadoras para el diseño, para la conceptualización y
configuración estética del ámbito humano en su totalidad.
Esta ampliación de la funcionalidad del arte implica necesariamente un cambio en su concepción.*

Juliane Bámbula Díaz²

A manera de presentación

Desde la Calle 25, a determinadas horas del día, el ojo del transeúnte es engañado al tratar de definir dónde termina el rojo del ladrillo de la pared que divide la rutina urbana del

cementerio donde yacen como cocodrilos sedientos con la boca abierta al sol, decenas de vagones derrotados como viejos gladiadores testigos de faenas memorables y en dónde comienza el rojo óxido que ha ido madurando con el tiempo hasta hacerse puro. La herrumbre como marco del tiempo, hizo

mella sobre el férreo material como decantando la memoria. Son muchas las causas del abandono de estas máquinas de corazón de metal; lentamente, las ha ido carcomiendo el tiempo. Atrás quedaron los ires y venires y el galope del “grande de Occidente”. Los vagones y sus alrededores han convoca-

¹ Abogada Universidad Libre, Licenciada en Historia y Magister en Literatura de la Universidad del Valle. Profesora de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura del año 2003 a junio de 2008.

² Bámbula Díaz, Juliane. Lo estético en la dinámica de las culturas. Tiempo Estético. Editorial Facultad de Humanidades. Universidad del Valle. Cali. 1993

³ Cátedra orientada por la maestra Florencia Mora durante los años en los que estuvo vinculada a la institución, 2003 a junio de 2008.

do a un grupo de estudiantes de artes plásticas del Instituto Popular de Cultura al desarrollo de una propuesta curatorial; el grupo de estudiantes, que en número superan la docena, hemos venido trabajando a lo largo de dos años, propuestas artísticas que convaliden nuestros estudios en el campo de las artes visuales.

A la lumbre de la cátedra metodológica de la investigación³, fuimos desgranando propuestas que fueron escuchadas por todos; cada uno, desde su visión hizo aportes, algunas veces de fondo, otras veces de forma. A lo largo de las sesiones se evidenció el interés por el espacio público, el barrio, la ciudad, la gente; además, la tendencia por poner al servicio de la comunidad los conocimientos acumulados en el aula. El grupo de estudiantes se consolidó como colectivo alrededor de los trabajos de grado, rompiendo con las costumbres y tradiciones de generaciones pasadas del Instituto, para las que el trabajo de grado se convertía, en la mayoría de los casos, en la comprobación del buen dominio de las diferentes técnicas aprendidas. El colectivo decide proyectar la mirada más hacia la distancia y la ubica en la comunidad que lo rodea, en este caso, el sector donde funciona la Escuela de Artes Plásticas y de manera específica, el **Barrio Jorge Isaacs** y sus alrededores.

Para el grupo de estudiantes, el Instituto, al igual que los vagones, se ha detenido en el tiempo; las grandes nubes que construían su fumarola ya

no son metáforas de sueños y progresos y en sus pasillos de ventanas clausuradas el olor a moho convive con la quietud de su paisaje congelado, como postales de lugares remotos que decoran los almanaques o escenografías construidas para revivir historias inmortales de personajes dotados de un máximo de destreza.

Los estudiantes, quienes en adelante se llaman “**Des-carri-lados**”, pretenden remontar el tiempo perdido con una propuesta de corte contemporáneo, rebasando los límites de las aulas de clase y talleres, volcándose a las calles aledañas a develar lo que ellas encierran, a convivir con la comunidad que a diario los ve pasar de ida y vuelta, a descubrir con ella, el arte y su cultura.

Los ejes de la propuesta

Algunos de los ejes de la propuesta denominada “El Tren de los Curados”, son: **El barrio Jorge Isaacs** (donde está ubicada la Escuela de Plásticas del Instituto Popular de Cultura), **el tren, la historia y la cultura.**

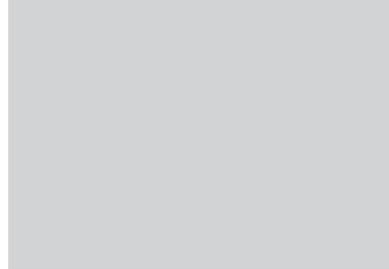
El Barrio Jorge Isaacs está cargado de historia por haber sido epicentro de momentos trascendentes en el desarrollo de Cali; su cercanía a la Estación del Ferrocarril le otorgó el privilegio de ser la puerta de entrada a la ciudad, por donde pasaron personas, alimentos, materias primas, maquinarias y todo aquello que aceleró el desarrollo económico y político del occidente. La ubicación de la Estación del Ferrocarril dentro del perímetro del Barrio Jorge Isaacs, motivó el asentamiento de gran número de empresas como, Jabones Varela, Bavaria, Rica Rondo, Tecnomotriz, y de diversas ferreterías, joyerías, talleres de mecánica, talleres de fabricación de chapas, parabras y accesorios para carros, tapicerías, talleres de latonería y pintura, entre otros. La vida comercial del barrio continúa girando alrededor de tiendas, talleres, plaza de mercado, almacenes e industrias; contiguo al barrio está ubicado el Terminal de Transporte, el Cementerio Central y un complejo de avenidas que marcan la salida y entrada de Cali. En este conglomerado urbano, aún persiste la vida de vecinos: casas de largos corredores y de muchas



habitaciones albergan familias de antaño, que reproducen costumbres y tradiciones. Lo que se opone a la lógica de una ciudad uniformada, es una ciudad llena de barrios, de costumbres distintas, de fiestas distintas y de iniciativas diferenciadas⁴; el barrio es un retazo de ciudad, es espacio donde se construyen identidades colectivas, es lugar de afirmación cultural y de esparcimiento, es sitio de trabajo, de bazar, de fiestas patronales y navideñas.

El barrio, como escenario directo para la construcción de tejido social, está ávido de ser intervenido por sucesos que alteren la cotidianeidad e inviten a girar nuevamente la mirada entre vecinos y transeúntes. Pertenecer a un barrio es algo más que habitarlo, es caminar descalzo hasta la tienda de la esquina, recordar el día en que pavimentaron la calle de enfrente y empezar a añorar el juego de canicas, evocar las voladas de la escuela saltando la reja; sentir que se comparten historias y secretos con mucha gente con la que hemos convivido por algún tiempo. Pertenecer al barrio es perder la voz y humedecer los ojos al ver cómo desde la parte trasera del camión que lleva tu trasteo, la cuadra se aleja.

El barrio teje una trama de relaciones comunitarias con historias familiares diversas que conforman el “nosotros” en torno al espacio y a la historia. Los procesos de identidad de los barrios son la alternativa frente a la masificación homogenizante promovida por la dinámica capitalista; más que ciudadanía,



*“El colectivo
decide proyectar
la mirada
más hacia
la distancia
y la ubica
en la
comunidad
que lo rodea,
en este caso,
el sector
donde funciona
la Escuela de
Artes Plásticas
y de manera
específica,
el Barrio
Jorge Isaacs
y sus alrededores”*

en los barrios existe la subjetividad colectiva que permite la producción de sentidos y posibilita la memoria, la conciencia y la cultura. En los procesos de configuración de sujetos colectivos se requiere hacer visibles las dinámicas del barrio, sus formas de percepción y reconocimiento, sus potencialidades, sus ritos, y sus historias.

El tren tiene un peso en la historia, una carga simbólica y mítica, extraordinaria; tiene además, el prestigio de un papel fundador en la moderna civilización industrial; en el siglo XIX el ferrocarril fue símbolo de progreso, luego, metáfora del viaje, de la vida, de la caducidad y la herrumbre con que nos carcome el tiempo. El antropólogo Sergio González dice que si el tren es la metáfora del viaje, las estaciones son la puerta de salida o de entrada para quienes se aventuran más allá de los propios límites; este autor llama a los trenes “correas transportadoras de sueños” que nos llevan hacia la tierra prometida. El tren tiene la dualidad de ser estandarte de progreso y acercamiento; es algo que no puede detenerse voluntariamente. Aparece como un indomable, como símbolo de una fuerza que corre vertiginosamente; aunque también es metáfora de quietud, de lo que carece de movimiento.

La Revolución de Octubre nos habla de trenes que fueron escuelas, hospitales en marcha y transportadores de víveres; y también, de trenes que tomaron parte activa en la lucha⁵. Con la caída de un tren blindado, Batista sufre un duro golpe en

4 Estanislao Zuleta

5 “El tren blindado” de los rusos se organizó en Agosto de 1918; lo arrastraban dos locomotoras y su labor era la educación, organización y aprovisionamiento de los frentes de guerra. Varias veces fue cortado, tiroteado y bombardeado desde el aire: Siempre estuvo rodeado de leyendas, en parte por sus triunfos y en parte por la fantasía.

Santa Clara⁶; un tren es, como dice Gabriel Miró, un animal de negro y poderoso pecho, mientras para Neruda es un fierro que gime y duerme. García Márquez narra el viaje del tren hacia la zona bananera: “(...) *Cada río tenía su pueblo y su puente de hierro por donde el tren pasaba dando alaridos, y las muchachas que se bañaban en las aguas heladas saltaban como sábalos a su paso para turbar a los viajeros con sus tetas instantáneas*”(…). El vagón del tren es metáfora de la voluntad humana: Un sueño delante del otro, y después de ese, otro sueño; los vagones son para el Colectivo, la certeza de realizar un proyecto distinto.

En realidad, el tren tiene algo de fantasma: Es símbolo de la modernidad fabril ya superada, de maquinarias pesadas, de enormes usinas, de maestranzas abandonadas; el tren y su camino lineal, su itinerario fijo, su integración de carros ordenados tras la locomotora, se rompe con el descarrilamiento de los vagones: De ahí, el nombre de Colectivo Des-Carrilados, como metáfora de ruptura frente a lo que representa una hilera de vagones que yacen carcomidos por el óxido y tragados por la maleza, en un sector de Cali, complejo por su historia y por la confluencia en él, de rasgos premodernos, modernos y contemporáneos.

En algunos países latinoamericanos, Chile, Argentina y Bolivia entre otros, ha quedado registrado el nombre de trenes de los curados: Eran los últimos trenes de la noche. Podían pasar en cualquier momento, des-

de su horario regular a las diez de la noche, hasta cualquier hora de la madrugada y aún de la mañana siguiente. El tren de los curados garantizaba el viaje. En el último tren se iban los borrachos. El Tren de los Curados... como en un juego de palabras de múltiple significado (curados, guardados, cuidados, sanados, curtidos, curaduría), nuestra propuesta curatorial se llama “**El Tren de los Curados**”.

Desde finales del Siglo XIX los caleños esperaron la llegada del tren: las obras comenzaron el 15 de Septiembre de 1878 en Buenaventura; el 19 de Enero de 1915 llegaron los rieles hasta Cali y en 1916 arribó la primera locomotora. El Ferrocarril fue símbolo de la modernidad desenfrenada que impulsó el desarrollo económico de Cali, desde la décadas de los treinta. Entre 1915 y 1948, se consolida el sector social de los obreros, que organiza su vivienda en los barrios obreros de Cali, ubicados alrededor de la Estación del Ferrocarril: San Nicolás, Obrero, El Calvario, El Hoyo, El Piloto, El Porvenir y Jorge Isaacs, entre otros. El ferrocarril interconectó no solamente los pueblos del Valle, sino también los departamentos de Caldas y Cauca con el Valle; gradualmente se gestó el desarrollo capitalista en Cali. Este proceso ocurrió en el contexto de una mentalidad compleja que oscilaba entre la tradición y la modernización; el ferrocarril fue la línea divisoria entre una sociedad premoderna y tradicional y otra que irrumpía vertiginosamente dando forma a la modernidad;

la primera, con fuerte arraigo religioso y moral y, la segunda, impulsada por la ola de progreso concebido en términos del desarrollo del capitalismo en la región.



En la **historia** de Colombia, El 7 de Agosto de 1956 está vivo en la memoria de muchos de los habitantes de Cali, particularmente en la memoria del Barrio y sus sectores aledaños; la explosión de 7 camiones con dinamita, causó la muerte a cerca de cuatro mil personas en Cali, produjo un alto número de heridos y el arrasamiento de cuarenta manzanas. El estallido ocasionó la destrucción del

6 Batista preparó un tren blindado entre Octubre y Diciembre de 1958; tenía 2 locomotoras, 22 vagones y un coche explorador. El tren fue ubicado al este de Santa Clara en las lomas del Capiro. El 28 de Diciembre de 1958, el ejército rebelde al mando de Ernesto Che Guevara destruyó la línea férrea para lograr el descarrilamiento del tren. Al siguiente día se produjo la toma. Un monumento en Cuba, recuerda la acción: Cuatro de los vagones originales están ambientados con fotografías de los acontecimientos. Luego, el artista cubano José Delarra instaló un monumento en la Loma de Capiro, que representa la unión de diferentes calibres de armas de fuego proyectados hacia el cielo, unidos por un aro.

puente del Ferrocarril de la carretera 1ª y del antiguo anfiteatro de Cali; de la Industria de Licores del Valle, de los barrios San Nicolás, El Porvenir, Santander, El Hoyo, El Piloto, Jorge Isaacs, Fátima y un gran sector de la Estación del Ferrocarril. Fueron arrasados los teatros Roma y San Nicolás, la galería Belmonte, las antiguas bodegas del ferrocarril, gran número de hoteles y bares, fábricas de puntillas, ferreterías y gasolineras, entre otros lugares.

Los siete camiones Mack se habían parqueado frente a la torre de la antigua Estación del Ferrocarril, División Pacífico, tras la orden de no situarlos a la entrada del Batallón Pichincha. Fueron 42 toneladas de dinamita que de inmediato formaron

*“El barrio,
como escenario
directo para
la construcción
de tejido social,
está ávido
de ser intervenido
por sucesos
que alteren
la cotidianeidad
e inviten a girar
nuevamente
la mirada
entre vecinos
y transeúntes”*

un cráter, utilizado para sepultar más de tres mil cadáveres; dos de los motores de los camiones fueron a parar a la capilla del **Cementerio Central**, lugar donde se hizo otra fosa común. En un punto geográfico de la ciudad aún permanece la cruz blanca, que evoca la tragedia.

La **cultura** es un producto histórico, que se construye a lo largo del tiempo y en unas condiciones sociales dadas; la identidad cultural es la búsqueda de lo propio, de aquello que posibilita la supervivencia de un grupo, con sus particularidades históricas, su desenvolvimiento como pueblo, apropiación del espacio, formas de relacionarse con otros, costumbres, y su manera de proyectar el futuro. Hoy más que nunca se requiere una recuperación crítica de la historia y la cultura; la desaparición de una cultura es en realidad, una tragedia. El reforzamiento de lo propio para que la cultura no muera, se hace además, para evitar el avasallamiento externo, ajeno a la idiosincrasia de un pueblo; incluso, el reconocimiento de lo propio es el punto de partida para relacionarnos con otros, no para negarnos, ni imponernos, sino para aprovechar el intercambio. En contraposición a la antigua denominación de historia de la cultura, que cubría espacios y temporalidades amplias, y asumía la cultura como civilización, “**Des-carrilados**” propone una forma particular de comprender la dimensión de la cultura, centrada en los **sujetos sociales**, sus apreciaciones subjetivas, su cotidianidad, modos

de vida, formas de percibir y hacer el arte, relaciones con el entorno, sueños y tradiciones.

Sabemos que la cultura es un complejo de significados, actitudes, valores y formas simbólicas; es en sí misma, un concepto diverso, que se nutre de elementos compartidos por distintos grupos; se encuentra en los símbolos que subyacen en las manifestaciones artísticas y culturales. Creemos que la generación de símbolos por parte de los seres humanos, constituye uno de los elementos de la cultura; que como *Homo simbolicus*, el hombre es un creador de símbolos, que intercambia y comunica la forma de percibir el mundo. Símbolo es todo acto humano, cosa, relación, consigna, plenos de interacción y significado; la interacción cohesiona el grupo, reafirma la identidad respecto de la sociedad dominante. En el caso de las culturas populares, la “**insurgencia de los símbolos**” es necesaria porque ella fortalece los sentidos de pertenencia a un pueblo; lo mismo, la palabra hablada, la palabra viva, plena de características estéticas, por su riqueza narrativa. El arte está en el barrio, en la vida cotidiana, en la calle. En un trozo de la bitácora de uno de los integrantes de “**Des-carrilados**”, de abril 2 de 2005, dice: “*Hemos buscado en los libros, en las aulas, en los museos, la fórmula para ser artistas; la búsqueda que emprendíamos se encontraba en lo que nos mueve a cada uno para hacer algo, que no era la búsqueda por un saber hacer, sino, la búsqueda de un hacer para vivir, de un vivir haciendo*”.

El desarrollo de la propuesta

“Des-carrilados” ubica los vagones sobre la cuadra en la que se ubica la sede principal del Instituto Popular de Cultura; estos fueron epicentro de un conjunto de actividades organizadas como laboratorios de arte, desde el 1 de Octubre hasta el 31 de 2005.

Dentro y alrededor de los vagones, en recorridos por el Barrio, en lugares previamente seleccionados, (viviendas, plaza de mercado, junta de acción comunal, panaderías, cementerio, lugar de la cruz blanca, calles, bodegas del ferrocarril -mediante invitaciones ampliamente divulgadas-), “Des-carrilados” realizó los siguientes talleres de arte: Foto de Usted; La Piel del Barrio; Parquearte; Arte y Deporte; Venir por el Barrio; Siete de Agosto del 56; Memoria; Mecatearte; e Historias en el Barrio.



Descripción de los talleres realizados en el “Tren de los curados”

1. Foto de usted

Compartimos casas, objetos, álbum, y palabras; la sorpresa de una foto íntima expuesta al público; la fotografía del niño que ahora es el vecino desde hace muchos años; la sonrisa pícaro, la mirada seria, los chistes, la íntima y estrecha relación entre vida y muerte, entre ser joven o viejo. Comprendimos que no sólo muere el cuerpo sino que siempre lo están haciendo los objetos, las relaciones, las situaciones, los recuerdos; supimos que no morimos por completo, pues en alguna parte queda algo nuestro. Alicia, Delia, Lidia, Adelfa, Pepe, Nelly, Velissa, Vanesa, Gabriela, Ramón, Álvaro, Tolima, Orfelía, Ana, y muchos más, directa o indirectamente, nos dijeron: Esta es nuestra vida, nuestra mejor obra cotidiana. Como dijo Doña Lidia, de 89 años, cuando nos explicó la importancia de una de sus fotografías: “No es porque allí esté linda, es porque allí tenía 16 años y porque esta es mi vida”. Entendimos que somos historias dentro de historias y más historias que van conformando una gran e inagotable e inabarcable y vaporosa *historia*. Tenemos una participación constante y al mismo tiempo fugaz en la escurridiza “totalidad” de eso que llamamos el mundo y de eso que llamamos barrios. Una ventana o una puerta abierta, nos llevó a la presencia de objetos y recuerdos, a espacios ocultos, a refugios de tranquilidades, desasosiegos, desventuras, y desapegos.



2. La piel del barrio

Caminamos las calles ignorando que con nuestros pasos hacemos surcos, podemos detenernos y detener en un papel el tiempo de la calle, sus grietas, las pinturas desgastadas... por eso, quisimos hacer La Piel del Barrio. La propuesta nació de la idea de trabajar con elementos simples, el “foto tarrito” con la gente; la actividad estuvo dividida en dos momentos: Gestando y Dar a Luz, en la que los recorridos por el barrio, la toma de fotografías y el cuarto oscuro, nos llevaron al momento de la muestra del trabajo en los vagones.

3. Parquearte

Quisimos dimensionar el arte en unos espacios no convencionales para un público que lo vive en medio de sus afanes y preocupaciones diarias. Organizamos una “velada cultural” en el parque, al atardecer del día 22 de Octubre, con la Junta de Acción Comunal del barrio Jorge Isaacs. Hicimos una jornada de adecuación del parque, con siembra de árboles y en ella participamos los integrantes del grupo y las personas de distintos lugares del barrio. Los registros de video y fotografía fueron proyectados sobre los vagones, en la calle.

4. Arte y Deporte

Nuestra intención fue unir el arte con el deporte para evidenciar la práctica deportiva del barrio, inmersa en la cotidianidad del fútbol callejero, los juegos tradicionales como trompo, rayuela, canicas y lazo; “tome el deporte por su cuenta” fue el registro de las actividad deportiva en el barrio.

5. Venir por el barrio

Realizamos ejercicios de reconocimiento del barrio Jorge Isaacs para el rescate de la memoria; en forma personal, por medio de volantes y visitas puerta a puerta pudimos acercarnos y explicar toda la propuesta. En las paredes del puente Túnel de la Quinta, entre las calles 25 y 27, quedaron los diseños de la gente del barrio, después de un día de trabajo colectivo, en el que aproximadamente cien personas, narraron sus historias con plantillas. El lavado del túnel precedió la jornada. Los recorridos por las calles del barrio



permitieron a los participantes, atrapar en forma gráfica lo novedoso por su forma, textura o singularidad; “Impresiones” incitó el interés por el detalle de las cosas del barrio, las fachadas, las tapas, las placas, los nombres, las huellas de sucesos acaecidos. El frottage fue la técnica utilizada. Calcar fue retomar y re-contextualizar su lo duradero y lo efímero.

6. 7 de agosto del 56

En la Calle 25 con Carrera 4ª, cerca al lugar donde está ubicada la Cruz que conmemora la explosión del 7 de Agosto de 1956, instalamos una pantalla gigante para proyectar durante cuatro horas continuas, sesenta fotografías de la tragedia, que muestran el mismo sector hace 49 años. Proyectamos además, imágenes del proceso de trabajo desarrollado durante los 29 días transcurridos del mes de Octubre.

7. Memoria

Con la implementación de técnicas de comunicación dirigida y entrevista cognoscitiva, vivenciamos dentro de los vagones, espacios de subjetividad social, en los que las personas del barrio liberaron recuerdos sobre hechos ocurridos en algún momento de sus vidas. En principio, reconstruimos el suceso en forma narrativa; posteriormente nos desplazamos al lugar donde sucedió, para registrar el lugar mediante fotografía o vídeo. Una parte del lugar, una tapa de alcantarilla u otro elemento fueron grabados sobre tela o papel, con carbón, como símbolo de vestigio o huella. “Retrato hablado”, permitió a los habitantes del barrio reconstruir rostros de personajes, ya idos.

8. Mecatearte

Comerse el arte, es -metafóricamente hablando- una manera de incorporar la obra al individuo o el individuo a la obra, pasando de pasivo observador a activo participante, consumidor. El arte entonces, se degusta, bebe, toca y huele. Una gran masa de hojaldre extendida sobre dos mesas fue moldeada por la gente del barrio, para hacer con ella formas diversas, vertidas en una paila de aceite, ubicada en la plaza principal del barrio. La boleta de entrada fue una receta de la casa; con las recetas recolectadas hicimos el recetario del barrio.





8. Historias del barrio

En “Historias del barrio” participaron sus habitantes y los miembros de la Junta de Acción Comunal, al igual que historiadores de Cali que vienen trabajando la metodología de historia oral; la historia oral es una historia de atmósferas y no de acontecimientos, es contemporánea y recrea la memoria colectiva; noche tras noche, a de las 6 de la tarde iban llegando los participantes, quienes alentados por la proyección de los registros del trabajo o por las temáticas cotidianas planteadas, hicieron las tertulias en uno de los vagones de carga. Los jubilados del Ferrocarril del Pacífico, participaron en una de las jornadas.

Algunas reflexiones del proceso Académicas

Con la metáfora de los vagones que se desplazan por las calles del barrio, durante un mes, comprendimos la urgencia de rescatar el arte y la cultura de los barrios. Logramos vivir una problemática específica del arte contemporáneo, particularmente inmersa en los espacios de formación artística actuales: La complejidad y contradicciones que se mueven al interior de las entidades que se dicen formadoras de artistas en nuestra época, nuestro contexto y necesidades, las cuales navegan en la confrontación entre lo moderno (aplicación del método científico) y lo contemporáneo (búsqueda de metodologías cualitativas que contemplen el trabajo de campo). Para el artista, salir del tradicional enfoque positivista de las ciencias exactas, y del paradigma centrado en la interiorización de un objeto de conocimiento previamente determinado a través de la linealidad de un método, y avanzar hacia una investigación concebida desde una mirada compleja que incluye las distintas dimensiones del sujeto, del contexto y del acto creador, implica reivindicar la existencia de un investigador (artista) que interactúa y construye conocimientos, con el aporte de las diferentes disciplinas técnicas, tecnológicas, humanas, sociales y artísticas, y la aplicación del método que corresponda a los requerimientos de su trabajo. Después de todo, los hechos artísticos necesitan para ser concebidos e interpretados, estrategias integrativas que se desplacen sobre diversos campos de conocimiento.

Sociales

Adquirimos una responsabilidad histórica con los habitantes del barrio Jorge Isaacs, quienes a lo largo de un mes de actividades, y tres meses de preparación del proyecto, nos contaron la riqueza cultural que esconden sus casas y calles; el Jorge Isaacs, es tan sólo un fragmento de sector de Cali, junto con otros, lentamente desapareciendo ante el avance de los complejos viales que arrasan con su maquinaria las viejas edificaciones del siglo pasado. Queremos



continuar el proyecto de develar las historias locales y hacer oír la voz de los protagonistas constructores de sueños colectivos urbanos. La ocasión y el espacio son oportunos: la globalización reclama lecturas desde lo cotidiano de las culturas locales.

La propuesta en lo local y lo nacional

La propuesta “El Tren de los curados” fue ampliamente divulgada por los medios de comunicación de la ciudad; la prensa hizo registro de las actividades del proyecto en las siguientes fechas: Periódico El País, Periódico El Tiempo de Cali, Periódico “Qué Hubo”. (anexamos fotocopias sobre dichos registros). En la televisión local, el Noticiero Noti-5 realizó su sección “La chiva de Noti-5 en los vagones, con entrevistas a la gente del barrio que asistía a los talleres; la programadora UV-TV presentó un programa especial sobre el proyecto; la emisora Javeriana Stereo de Cali, hizo también un programa sobre la propuesta; varios noticieros de radio anunciaron los talleres y pasaron entrevistas con los integrantes del colectivo. La propuesta fue presentada y seleccionada por el 7 Salón de Octubre 2004-2005; actualmente, el colectivo se prepara para presentarla en el 40 Salón nacional de Artistas. Para la comunidad del barrio Jorge Isaacs significó el reencuentro con su historia e identidad. Los registros audiovisuales permiten entender lo sucedido en el barrio. Trabajamos con representantes de las Juntas de Acción Comunal de tres barrios del sector, interactuamos con la parroquia, hicimos recorridos por los barrios y participamos como ponentes en el Primer Festival Internacional de Arte y Cultura Popular, año 2005, con la Ponencia “Lo popular en el arte y la formación artística”.

Para el colectivo, reflexionar la práctica, nutrir la teoría y generar nuevos conocimientos a partir de la sistematización de las experiencias de trabajo; autoevaluarse desde una reflexión crítica de la experiencia vivida, constituye una toma de conciencia de las vivencias. **Encontrarnos día a día para evaluar lo realizado**, no era simplemente narrar lo que se había hecho, sino analizarlo; el uso del cuaderno o bitácora, junto a reflexiones compartidas nos consolidó como grupo, profundamente interesado en el espacio público, el barrio, la ciudad y la gente. El colectivo, con cerca de dos años de trabajo ha presentado otras propuestas seleccionadas durante el presente año: 6 Festival Internacional de Performance, organizado por Helena Producciones: **Proyecto “Babel”**; Programa Local de Curadurías: Procurarlo 2006, **Proyecto Barrio Granada**; Secretaría de Cultura y Turismo de Cali, Día Internacional de la Danza “Proyecto Ritmo”, **Propuesta de Dibujo**; Centro Cultural de Cali, Muestra retrospectiva de dos proyectos: Bienal del Barrio Venecia, de Bogotá (artista Franklin Aguirre) y **El Tren de los Curados del Colectivo Descarrilados**.

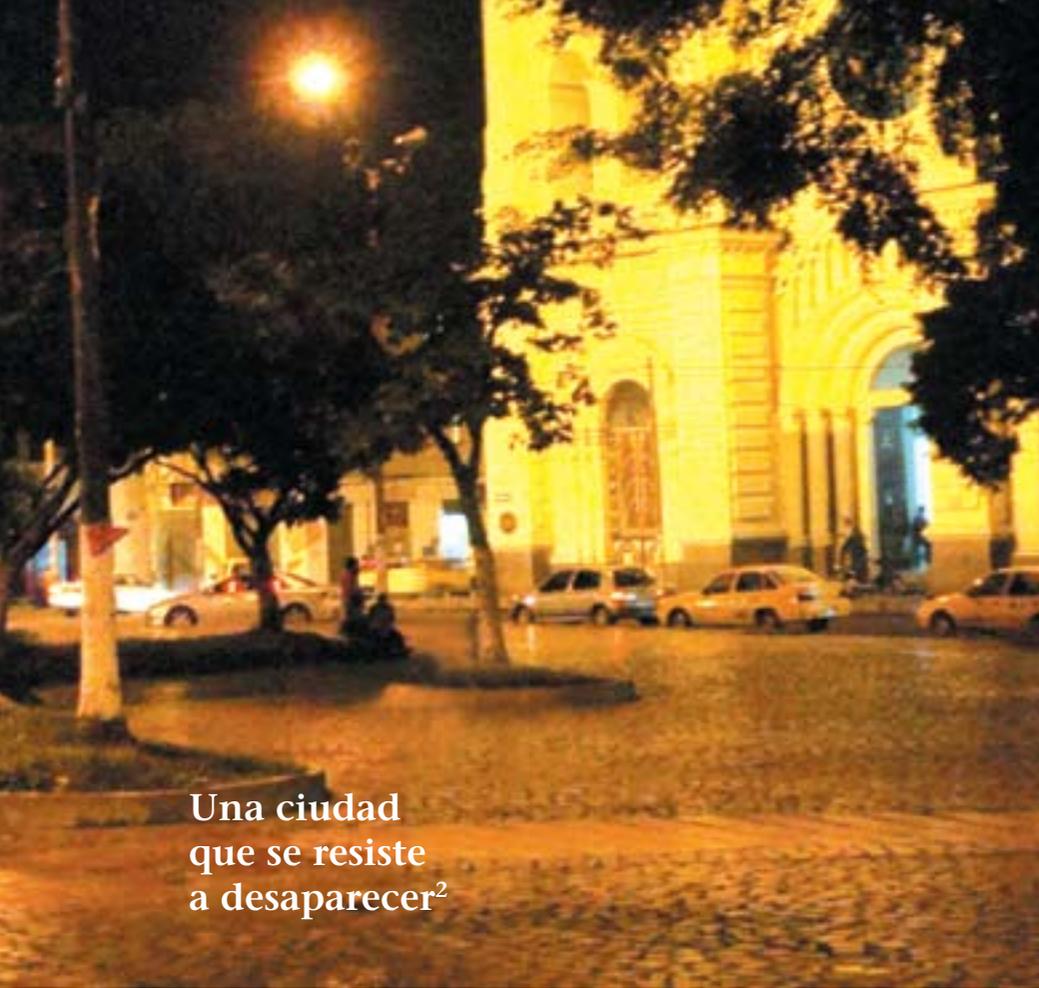
*““Des-carrilados”
propone
una forma
particular
de comprender
la dimensión
de la cultura,
centrada
en los
sujetos sociales,
sus apreciaciones
subjetivas,
su cotidianidad,
modos de vida,
formas de percibir y
hacer el arte,
relaciones
con el entorno,
sueños
y tradiciones.”*

“El Tren de los Curados” está integrado por los siguientes estudiantes artistas-gestores de la Escuela de Artes Plásticas:

- | | |
|--------------------------|-------------------------------|
| 1. Viviana Guarnizo, | 8. Carlos Humberto Fernández, |
| 2. Alfonso Correa, | 9. Lucilia Vergara, |
| 3. Shirley Sáenz, | 10. Nixon Benítez, |
| 4. Andrea Benítez, | 11. María Fernanda Marín, |
| 5. Néstor Gamboa, | 12. José Luis Avilés, |
| 6. Jaes Caicedo, | 13. Richard Martínez, |
| 7. María Fernanda Ortiz, | 14. Campo Elías Gómez. |

Referentes Bibliográficos

- DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las Artes*. Anagrama. Barcelona. España. 2003.
- GARCÍA Córdoba, Fernando. *El Cuestionario*. Noriega Editores. México. 2004.
- DEPARTAMENTO de Urbanística de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. *Ciudad Colombiana*. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Documentos Barrio Taller*. Serie Ciudad y Hábitat. La Calle, No. 4
- Documentos Barrio Taller*. Serie Ciudad y Hábitat. La casa, No. 3
- Documentos Barrio Taller*. Serie Ciudad y Hábitat. Fragmentos de Ciudad I y II. No. 5 y 6.
- JUNTA de Acción Comunal. *Documento sobre la historia del barrio Jorge Isaacs*.
- GARCÍA Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Editorial Norma. Bogotá. 2004.
- GARCÍA Moreno, Beatriz. *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Editorial Unibiblos, Bogotá. 2000.
- GRAEME F. Chalmers. *Arte, educación y diversidad cultural*. Paidós. Barcelona. España. 2003.
- GUBER, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Editorial Norma. Abril de 2005. Bogotá.
- Memorias “Seminario sobre la conceptualización y la enseñanza de las artes plásticas y la música”. Arte y Universidad.
- OLMOS, Ángel Prior. *Nuevos métodos en ciencias humanas*. Anthropos. Barcelona. España. 2002.
- Revista de la Academia Superior de Artes de Bogotá*. Números 4 y 5.
- Revista CALIARTES. *Revista de Artes y Letras*. Universidad del Valle. Decanatura Asociada de Cultura.
- Revista Universidad del Valle. *La Ciudad*. Universidad del Valle. Agosto de 1996. Cali.
- VÁSQUEZ Benítez, Edgar. *Historia de Cali en el Siglo XX*. Artes Gráficas del Valle. Cali. 2001.
- VEGA Cantor, Renán. *Historia, conocimiento y enseñanza*. Colección Pedagogía S. XXI. Bogotá. 1999.



Una ciudad
que se resiste
a desaparecer²

Qué escuela es
**San
Nicolás...**

Por Jesús Darío
González Bolaños¹

El preludio

*Qué pena me da señores, qué amargura, qué descontento,
Qué sufrimiento, mi barrio entero ya se acabó.
No sé por qué... tumbaron la 21.*

El presente texto va circulando en espiral, entre la rememoración, el viaje por mapas hechos sobre mapas (cartografías en palimpsesto) y la embargable percepción del acontecimiento que se da en el paseo por una barriada que ya no se presenta como barrio vivo y que habla desde las señales cicatriz de una encrucijada urbana que deviene en laberinto cultural y que sin embargo, canta una música, baila un ritmo y produce un relato arquetipo para la ciudad que le olvida como lugar. Se trata de explorar en un cuerpo protourbano -el barrio San Nicolás de Santiago de Cali-, las relaciones significantes entre el sujeto, el espacio y el tiempo en la ciudad; apelación pues a explorar en los lugares que se cruzan entre la me-

moria, las cartografías mentales y la percepción como dispositivos significantes en la experiencia ciudadina.

Lo que a continuación se presenta como búsqueda de sentido sale del expedicionar colectivo por Cali³, se inscribe en una apuesta solidaria para lograr que sus lugares olvidados

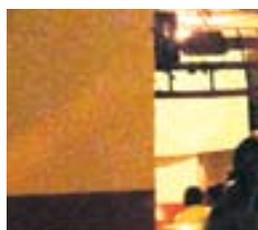
1 Trabajador Social, Especialista en Comunicación y Cultura, Especialista en Pensamiento Político Contemporáneo, Magíster En Filosofía de la Universidad del Valle. Asesor de Participación Ciudadana y Gestión de Políticas Públicas de la Alcaldía de Santiago de Cali.

2 Especiales agradecimientos y consideraciones a los dirigentes comunales y comuneros de la comuna 3, así como a los pobladores del barrio San Nicolás, por la generosidad de su conversación y su disposición a seguir siendo dueños del territorio.

3 La Expedición Territorial por Cali es una experiencia de reflexión y diseño participativo del territorio, desarrollada desde el presente año por la Alcaldía de Cali a través de la Asesoría de Participación Ciudadana, el Instituto Popular de Cultura, y Universidades y Organizaciones Sociales de la ciudad, en la perspectiva de aportar a la formulación del nuevo Plan de Ordenamiento Territorial POT.

La sorpresa en el callejeo⁴

*Voy caminando de esquina a esquina,
Voy caminando por todas partes...*



rompan el velo que impide ver sus vidas propias. No se trata de una lectura unívoca, se busca un crisol de miradas; nadie puede suplantar a otro en la lectura de una calle, de una barriada o de un parquezuelo; podemos si compartir las diversas miradas y sensaciones que nos producen esos espacios y sorprendernos por lo lejos y lo cercano que podemos estar en nuestros lugares entrañables; tampoco se trata de quedar atrapados en una memoria hecha de nostalgias y recuerdos, ni de dejarse consumir por las tribulaciones del presente; se trata de establecer mediaciones para que emerja un sentido renovado y una expansión de la significación en la experiencia urbana.

Caminando entre calles angostas, ventas estacionarias y andenes asimétricos, inmersos en la pregunta colectiva por nuestros territorios urbanos, cualquier día nos encontramos parados en la calle quince con carrera quinta, frente a los centros comerciales de San Andresito y el Nuevo Centro Comercial, corazón del centro de la ciudad y puerta de entrada al barrio San Nicolás en la dirección oriente. Un expedicionario recordó que en esa esquina se inició el negocio de Carvajal S.A.; alguna persona de los Ipechianos que nos acompañaban, rememoró que en esa esquina también comenzó a funcionar una de las primeras sedes del Instituto Popular de Cultura; mencionó como en ese lugar hacia los años cincuenta, en las fronteras formales de la ciudad, se concentraban obreros y artesanos que conformaban una familia amante del folclor y las artes liberales.

Desde ese momento caminamos cerca de 8 horas, errando por un barrio que comparte con otros de su misma generación nombre de santo; al lado de San Nicolás, están Santa Rosa, San Bosco, San Pascual, San Pedro o el Calvario; todos ellos formados en el período colonial de la ciudad. Sin duda, este dato proyecta la visión de una Cali católica, entregada a las tradiciones vernáculas y amante de los rituales religiosos; podría parecer

que estuviésemos hablando de Popayán, o de Cartago, ciudades profundamente permeadas por la función colonial. Sin embargo, más allá de las denominaciones, cuando se explora al lado de esos nombres, se evidencia la emergencia lenta, cocinada a fuego lento de un mundo popular urbano, ligado a la lógica plebeya de la producción artesanal, la culinaria raizal, la recreación del lenguaje lugareño y las estéticas étnicas y regionales en un afortunado complejo lúdico que recrea el sentido propio de ser y estar en la ciudad.

Sorprenderse es fácil cuando se pregunta por el barrio y aparecen una polifonía de recuerdos y una variedad de paisajes, que permiten rememorar desde el primer cementerio de la comarca, pasando por la estancia incunable de artesanos, el enclave de la fiesta religiosa y el carnaval popular, hasta la escuela de artes, la implantación de las primeras industrias, las luces de la zona de tolerancia,

4 La expresión del callejeo urbano la retomo de la reflexión del profesor Julio Rubio de la Universidad del Valle presentada en el seminario MEMORIA, DEMOCRACIA Y NUEVAS CIUDADANIAS, 23 de julio de 2008. La significación del término invita al reto de disputar la ciudad en el escenario de sus interpretaciones y apropiaciones; callejear implicaría abrirse al espacio social en el cual emergen en lucha múltiples interpretaciones de la vida en la ciudad.

Instituto Popular de Cultura - Cali

el comercio de zapatillas, electrodomésticos y ropas de exportación, todos ellos configurando un acrisolado escenario en el cual se pueden ver vivos los perfiles de una ciudad popular, que guarda secretos y marcas mortificadas de la experiencia urbana en sus diversas etapas y momentos.

Pero, ¿Cuáles pueden ser esos secretos?, ¿Qué indican esas marcas mortificadas?. Hablan de la invención de formas de ser y estar en Cali; hablan de tragedias como la explosión del 56; hablan del devenir de la prostitución, ligada al mundo laboral y obrero; nos dicen de los juegos de ilegalidad que acompañan nuestra cultura cotidiana, de la pérdida del referente productivo y del deterioro urbanístico en un contexto que tiene la característica de tragarse a sí mismo, de no respetar recuerdo, ni marca entrañable que le defina y acompañe.

Preguntando por el territorio y rememorando la vida

*Barrio mi querido barrio
Nunca te voy a olvidar*

Cuando se pregunta por el origen del barrio, aparece en la memoria larga, la referencia de otro territorio: "el Vallano", con cierta ambivalencia respecto a su extensión, pues al parecer involucraba un amplio sector que no necesariamente constituía un barrio, sino un territorio límite, definido en términos de perímetro o lindero entre el área urbana y la rural⁵.



*"Cali se extiende hacia el Vallano, el que hoy no se sabe ni donde empieza ni donde termina. El Empedrado guarda sin embargo cierta gravedad, en tanto que en el Vallano se vive de bailes y sobre todo de cohetes que parecen la respiración de los pulmones caleños"*⁶.

*"Poco a poco,
el Vallano
se fue
configurando
en un núcleo
de funcionalidad
urbana
con una
diferenciación
popular,
ligada a oficios,
costumbres
y prácticas
tradicionales
o novedosas
en el contexto
citadino,
pero siempre
humildes."*

Los relatos históricos establecen ya una caracterización cultural el sector, como un espacio festivo y libre, en el cual emerge el nombre de San Nicolás por primera vez asociado a la construcción de la capilla, emprendida hacia 1770, cuando el padre Nicolás Ruiz orientó levantar un templo con paredes de bareque y techo de paja en la esquina norte del parque⁷.

Poco a poco, el Vallano se fue configurando en un núcleo de funcionalidad urbana con una diferenciación popular, ligada a oficios, costumbres y prácticas tradicionales o novedosas en el contexto citadino, pero siempre humildes.

*Hacia finales del siglo 18 Cali
se fue extendiendo en dos di-*

⁵ Esta palabra "Vallano" que también ha sido escrita algunas veces con "b" labial y con "y" o sea Bayano, es una voz regional, mejor local, sólo aquí usada. Su auténtico origen es desconocido. Por haber servido para designar la parte plana de la ciudad, se cree que se deriva del vocablo valle.

⁶ Conventos de Cali en cuatro siglos y su florescencia sacerdotal. Monseñor Jesús Efrén Romero M. Imprenta Departamental. Cali, 1973, pág. 126.

⁷ Historia del Desarrollo Urbano de Cali, Edgar Vásquez Benítez. Departamento de Publicaciones Univalle 2 edición, Cali, 1982, Pág. 69.

recciones opuestas: una, loma arriba, hacia lo que hoy es la colina de San Antonio, formando el barrio de El Empeдрado, llamado hoy La Merced, albergue de los vecinos más acomodados y otra, loma abajo en busca de la llanura, en dirección oriental, con casas y solares modestos. A este barrio se le dio el nombre del Vallano y era hogar de los artesanos, de los alarifes y personas de pocos recursos económicos⁸.

A partir de la urbanización del Vallano, se fue configurando una redefinición de los barrios a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Emergieron así, como áreas urbanas más definidas el Hoyo, el Pilito el sector de Sucre y San Nicolás, transformando en ese devenir sus funciones urbanas. Por ejemplo, en 1906 se instaló en el sector la fábrica de gaseosas Posada Tobón; por la misma época se instaló la fábrica de cigarrillos Mora; en 1910 se inauguró el primer tranvía a vapor de la ciudad que llegaba a la carrera 8 con la calle 19; de la misma forma, *“hacia 1928 por razones de salubridad y de crecimiento de la población, el cemen-*

*terio se traslada a un lote acercado de guadua aledaño a la capilla de San Nicolás o parroquia de Caycedo”*⁹. Dicen que por los años 30 ya existía el barrio San Nicolás con su respectiva parroquia, su Plaza de La Independencia donde se vivieron insignes jornadas liberales y su hospital formado siglos atrás (San Juan de Dios), como un asentamiento de trabajadores que coparon el territorio, apropiándose informalmente de predios, corriendo la cerca urbana desde la calle 15 a la 25, diferenciando el barrio en esa extensión, entre las calles 4a y 8a.

Así le llegó la adolescencia a San Nicolás hacia los años cuarenta, convergiendo con la primera industrialización; *en el periodo 1944-1955 ya existían en el barrio empresas manufactureras importantes por su tamaño y su carácter fabril, contiguas a un sinnúmero de pequeños locales artesanales combinados con el uso residencial de los artesanos pobres*¹⁰. El rasgo de esta primera industrialización que ya traía una saga artesanal y de manufactura importante, es que determinó, al lado del barrio Obrero, la emergencia de un ethos obrero;

no en vano desde siempre las sedes de las centrales obreras se ubicarían en estas zonas y el espacio más visitado los Primeros de Mayo ha sido el parque de San Nicolás.

Este sector fue el primero de la ciudad en vivir el cambio de la herramienta por la máquina, el lugar en el cual el artesano y el trabajador manufacturero caleño experimentó originariamente el duro tránsito de hacerse obrero fabril; se formó de esa manera el barrio plebeyo-obrero, enclave manufacturero, emergencia fabril, barrio tienda-comedero; fuimos poco a poco del taller de mecánica automotriz a la mecánica industrial; de la zapatería y el herraje a la industria del calzado y el comercio al por mayor; de la residencia solariega, al lindero industrial, porque lo industrial determinó un límite al proceso de poblamiento. Varias generaciones posteriores en la segunda mitad de siglo XX resistieron al ruido de las máquinas a través de la solidaridad de vecindad y del goce que produjo un vida citadina llena de experiencias nuevas, de sitios y personajes inolvidables.

Con la industria y el obrero llegó otra forma de fiesta, diferente a las habituales barracas y casetas del Vallano; brillaron



8 Magazine Despertar Vallecaucano, enero febrero 1978. #37 pág. 14.

9 Historia del Desarrollo Urbano de Cali, Edgar Vásquez Benítez. Departamento de Publicaciones Univalle 2 edición, Cali, 1982, pág.

10 *Ibidem*, pag14

entonces el bar, la fuente, la cantina y el bailadero –cómo olvidar el Mariland y sus lulas-; después estos lugares vendrían en zona de tolerancia. Pero cómo negar que al lado del cine y la radio, fueron factores de invención de formas de habitar y morar la ciudad. Al ritmo de tango, bolero y música antillana, San Nicolás guarda su memoria, al punto que si uno comparte con un grupo de vecinos raizales, al compás de la Matancera y de Celina y Reutilio, de la forma más natural te evocan imágenes del Café Terraza, del Morroco, del Teatro San Nicolás del Teatro Belalcazar, el Teatro Palermo y al lado, estarán El Bar de Don Serapio, el Bar de Regina, y por qué no gestas contadas del Tibiri Tabara, del Mickey Mouse, del Pica Piedra y del Bar La 20 (que aun existe en el mismo sitio de siempre).

“Este sector fue el primero de la ciudad en vivir el cambio de la herramienta por la máquina, el lugar en el cual el artesano y el trabajador manufacturero caleño experimentó originariamente el duro tránsito de hacerse obrero fabril”

Llama la atención cómo en el relato de abuelos y adultos, están activos en los chistes y en la formas de hablar, recuerdos de las radiodifusoras locales y los programas barriales como los Chaparrines y la Ley Contra el Hampa; están también presentes las gestas de Bartolo el de la Flauta y de Riverita con su barbera mentirosa. Personajes insignes que en el telón del barrio dejan de ser mito consumible que alimenta una caleñidad vacía, para instalarse en una memoria étnica urbana que es mixtura, mezcla de agua de quebrada y de playa, de agua salada y dulce, de gestos venidos del valle, la sierra y el mar.

En medio de la mezcla cultural, también está el acontecimiento propio, el que solo se vivió ahí y que incluso se queda ahí, con resonancias distorsionadas, a medio decir en un recuerdo que es olvidado. En el año 56, un 7 de agosto, un poco mas allá de la media noche, las ventanas del barrio se estallaron, después quedaron las cruces blancas en la calle 25; mucho se ha escrito sobre esa página respecto a sus repercusiones en la ciudad y el país, pero poco se han escuchado las resonancias en el lugar del siniestro y lo que determinó como fantasmas y melancolías para unas calles que eran bullicio, encuentro y alegría, el tener que hablar desde la penumbra y verse en medio del silencio.

A propósito de las resonancias distorsionadas, y de la doble moral que nos habita, son varios los acontecimientos que como el anterior son hablados

a medias; es fácil reconocer, al preguntar por la zona de tolerancia en el barrio, que el asunto evolucionó con la vocación fabril y comercial del sector, y que se fue poco a poco, de los amoblados y reservados a los moteles y los negocios de prostitución, siendo a veces un acuerdo tácito, a veces un acuerdo explícito y formal de ciudad que se naturalizó como los herrajes, la industria litográfica o el comercio de objetos de consumo. Al respecto una habitante del barrio nos decía:

“Yo tuve conciencia de que el barrio era así arrabalero, cuando fui a la universidad y dije que vivía en San Nicolás, entonces mis amigas preguntaban por la vida de la prostitución y por el peligro de vivir aquí; ahí yo me pille cosas, pero antes, nunca me pregunté nada y eso que me crié en la séptima y salía mucho al centro por la octava, y nunca me pasó nada, siempre fue todo muy chévere, el problema es también como nos miran. Yo le decía a mis amigas: - Ustedes ni saben lo que es gozar un diciembre en San Nicolás”.

La miscelánea histórica a la que se recurre hasta aquí, tiene sentido en la medida en que se logra evidenciar la formación de un sensorium popular en la barriada, aquel que habita la experiencia de nuestras gentes, aquel que permite a los plebeyos, desde siempre, apropiarse y gozar de la ciudad; ejercer una política de la propia percepción, es nombrarse a si mismos, reír y jugar con respecto a los discursos que otros dicen

del lugar que se ocupa e inventar maneras de estar que implican pervivir en la adversidad y el cambio, y hacer de la contingencia una forma de lucha, arraigada en los cuerpos que se mueven a ritmos disímiles. Es decir, América Latina cruzándose en un barrio iglesia, lechería, carnaval, hospital, cementerio, artesanía, tranvía, comercio, fábrica, escuela, teatro, emisora, esquina, tienda, bar, explosión, amoblado, taller, parque, centro comercial y mañana seguro se vestirá de otros colores...

La ciudad que se niega a desaparecer

Los ejes de mi carreta los llevo siempre engrasados

Pero ¿qué sucede con la cotidianidad de San Nicolás hoy?, ¿dónde se concentran las energías vitales de una estructura colectiva que es originaria de la ciudad?, ¿qué historias cami-

nan por ahí, de hoy y de ayer?, ¿dónde buscar?.

Al caminar entre las calles 15 y 25, y carreras 3a y 8ª, se pueden percibir todavía, entre los accidentes de la espacialidad, los trazos de una ciudad que se resiste a morir. Entre las bodegas y las líneas de trifásica, se puede visualizar una arquitectura típica que se recicla y mimetiza evocando otra relación en la ciudad entre lo rural y lo urbano; emergen las paredes altas, las ventanas alargadas los techos de dos aguas, los triples alerones, los solares aromáticos y frutícolas, y los jardines internos llenos de color. En las muescas y las muelas que forman una asimetría sobre las calles, se deja observar el record de una partida librada en décadas y siglos, entre lo artesanal y lo industrial, entre lo residencial y lo laboral, entre el hábitat comunal y el lugar del consumismo; y no es fácil ver cual es el guarismo final de estas tensiones; a sus pobladores no les interesa un resultado fi-

nal, habitan, gozan y sufren la ambivalencia de la partida. En San Nicolás nada esta dicho definitivamente; en medio de los problemas de ordenamiento, regulación y saneamiento, pervive una agenda abierta, muy parecida a la dibujada por los cronistas sobre los tiempos del Vallano, en los cuales ir loma abajo del empedrado, era poner un poco entre paréntesis la lógica colonial e introducir una otredad indescifrable en la ciudad.

Es cierto que la zona industrial se constituyó desde sus inicios en un límite para el crecimiento del barrio residencial. Hoy podemos ver como en la zona del calzado, (Croydón, Panam, Bata), en la zona de laboratorios (particularmente JGB), y alimentos (Kokorico entre otros) que aún sobreviven como industrias, prácticamente la soledad cunde y los sitios de habitación son casi inexistentes; sin embargo, la institución del inquilinato, característica del mundo popular de una ciudad hecha de emigrantes, se mantiene intacta en las pocas calles que aun conservan un nicho residencial. San Nicolás sigue siendo un barrio que acoge y después distribuye población, sigue siendo un lugar para buscar posibilidades de sobrevivencia y para encontrarse con alguien que hable el mismo lenguaje regional de precedencia entre los humildes.

Al recorrer la cotidianidad se encuentran, de manera sorprendente e insospechada, las huellas de una experiencia barrial como zona de tolerancia



que poco a poco fue siendo sinónimo de zona de riesgo, sobre todo a partir de los años 80, cuando el negocio encontró mejores escenarios en otros predios, se fue entonces el equilibrio del dinero y sobrevino el deterioro del entorno. Los amoblados, los moteles y las casas de lenocinio, particularmente los situados en las calles 7a y 8ª recuerdan con asentó cotidiano cómo la lógica mercantil e ingenieril que busca gobernar la ciudad, todo lo distribuye, marca y depreda. Sin embargo, la diversidad y la alteridad que se vive de esquina a esquina en San Nicolás, también está marcada por herencias de esa experiencia nocturna de la cual son vivo testimonio restaurantes tipo cenadero, como los Tocayos, Casablanca, y el Cenadero La 20, configurados como verdaderas instituciones en la referencia popular de hoy.

Según cuentan algunos pobladores, al lado de esa realidad, persiste también la iglesia como institución y como red religiosa que desde los años 60 trascendió a una acción pastoral a través de la cruzada de la amistad, dejando por lo menos dos generaciones de jóvenes marcados por el arte y la militancia social cristiana. Pero a propósito de una ciudad popular de contrastes, según cuentan participantes de los grupos juveniles cristianos de los años 80, el parque donde se reunían los jóvenes, hoy vuelto un vestigio pálido de la otrora plaza pública más importante de la ciudad, también fue permeado por el tiempo de los narcos y el traqueteo, dejando señales aún

visibles en la estética presente en ciertos enclaves de comercio que vinieron a complementar el tradicional mercado urbano que siempre fue San Nicolás, - muy boyante hoy en las rama de la litografía y la comercialización de materiales eléctricos y electrónicos-, interviniendo desde la perspectiva del arma, el rebusque fácil, "la vuelta breve".

Un antiguo poblador de barrio en estado de ebriedad, al volver a la vieja cantina olvidada, decía en alguna conversación nocturna; *"uno se va de aquí para cualquier lugar, al cielo o al infierno, pero el corazón se queda aquí; por eso siempre volvemos, esto es como la escuelita de la vida mijo..."* y después tarareaba *"Tu eres mi socio... con mi sopita en botella"*, con una entonación, un poco distante de la reina rumba Celia Cruz. El tono de esa declaración de amor por el barrio es característico de todo aquel poblador que fue encontrado en la experiencia expedicionaria por San Nicolás. Entre la media luz se evidencia una necesidad de juntarse y hacerse el fuerte para no salir de la rueda, para no perder la callejuela. Hoy la percepción es de un profundo miedo urbano, preocupa la circulación de drogas, el desarraigo y la depresión que deja el ritmo del barrio que todo lo ha vivido, que todo lo ha dado a la ciudad; el habitante que hizo la barriada con sus manos, tiene temor a ser desplazado, exilado de su memoria, desarraigado del solar que construyó, del jardín que sembró. Entre bombillos rojos, luces de neón, oscuridades y luego más

oscuridades, asalta la idea de un olvido intencionado de la ciudad formal, de un olvido de las instituciones y de las empresas que han sacado históricamente benéficos de su lugar en el barrio (una fabrica, un banco, un centro comercial), pero que poco o nada han dejado; bueno tal vez, silencio, olores, roedores, ruidos metálicos; todo esto muy distante del ya manido y publicitado discurso moderno de la responsabilidad social empresarial.

Más allá del extrañamiento y el estigma

*...alzo mi copa y aplico
a la experiencia,
que no se aprende
en la escuela ni en el hogar...*

Una mujer joven para hablar de la manera que habla, contó una noche de memoria lo siguiente:

*Yo ya no encuentro mi barrio.
Hay una ciudad que dejamos
abandonada en el teatrino del
parque, ahí se veían espectáculos
y se hablaba de la vida
entre los jóvenes, hoy el parque
esta derrumbado y a nadie le
da pena que eso pase. Prefiero
no pensar en el San Nicolás de
hoy, a veces cuando pienso en
el San Nicolás de ayer y en mi
vida en ese lugar, me acuerdo
de algo que leí en alguna parte
y que habla de lo que siento;
siento que baile sobre el fuego
y no me quemé las alas.*



Es por lo menos hermoso el recordar, pero es preocupante que estemos tan de espaldas al hoy de la ciudad popular. Recordar tiene que servir para entender nuestro lugar en la historia, el lugar en la mancha y el ingenio, el lugar que tenemos reservado para las relaciones sociales que nos constituyen; si exploramos en ese escenario social, nos encontraremos con la dimensión étnica en la identidad de la ciudad, pero con un etnicismo urbano, marcado por la contingencia y por el rebusque que implica el vivir y hacerse una vida en la urbe.

No habrá proyecto alternativo de ciudad, si no observamos delicadamente las subjetividades sociales, encarnadas desde éticas y estéticas diversas y desigualmente constituidas, en pugna y confrontación simbólica. Desde esta dimensión agnóstica de la experiencia urbana, formar sujetos, formar un tejido ínter subjetivo, constituir comunidades de sentido en el espacio urbano, implica reconocerse adversario; entender de dónde venimos y para dónde vamos; es sabernos portadores de historias y sentidos que se

han hecho frente a otros, que son irreductibles por lo tanto a una matriz hegemónica de la cultura.

Ahora que se viene el tiempo de la renovación urbana, de las ciudades educativas, de las obras de ciudad que significan “progreso”, es menester salir del discurso gratuito de la caleñidad fácil, para recordar los con-

flictos que no podemos eludir así quisiéramos. Ojalá el callejeo por la memoria que aquí se manifiesta, sirva entre muchos otros astrolabios, para repensar la ciudad de otra manera, desde una lógica otra, que asuma la trama de los conflictos, sin que ellos ahoguen la posibilidad del diálogo, en medio del drama y las tragedias de los pobladores urbanos.

¡Larga vida para San Nicolás !

Referentes Bibliográficos

- BENJAMÍN Walter, *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*. 2ª edición. Editorial Taurus, Bogotá 1999.
- CERVANTES de Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Empresa Pública Don Quijote S.A. España, 2005.
- COLLAZOS Edgard. *El demonio en la proa*. Hombre Nuevo Editores. Medellín, 2008.
- GONZÁLEZ Oscar (compilador). *La Ciudad Soñada Vol 1*. Ediciones Hólderlin. Medellín, 1999.
- Magazine Despertar Vallecaucano, enero- febrero 1978. #37
- QUIRARTE Vicente. *Enseres para sobrevivir en la ciudad*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 1994.
- ROMERO Jesús Efrén (Monseñor). *Conventos de Cali en cuatro siglos y su florecencia sacerdotal*. Imprenta Departamental. Cali, 1973.
- SÁNCHEZ Alfayma y GONZÁLEZ Jesús Darío; *Ciudad, Conflicto y Generaciones: Una aproximación a la génesis de la juventud en Cali*. Fundación Ciudad Abierta. Cali, 2006.
- SENNET Richard. *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1997.
- VÁSQUEZ Benítez Edgar. *Historia del Desarrollo Urbano de Cali*. 2 edición. Departamento de Publicaciones Univalle. Cali, 1982.
- Universidad de Antioquia. *El derecho al pasado, memorias para volver a vivir*. Medellín, 2008.

Discografía

- Tumbaron la veintiuna*, Cuchón Núñez, Orquesta de Cuchón
- Por todas partes*, de Héctor Tricoche, Orquesta La Terrífica.
- Mi barrio*, Franky Hernández, Orquesta Impacto Crea
- Sopita en botella*, Celia Cruz, Sonora Matancera
- El carretero*, Guillermo Portabales
- Desengañado*, Orlando Contreras

Cali, MEDIO SIGLO de Feria



*Un mirada
desde
las
representaciones
sociales¹*

Por Eliana Ivet Toro Carmona²

Según el investigador de las representaciones sociales Jean Claude Abric, La representación se define como “un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, ya que determinará sus comportamientos o sus prácticas. Es una guía para la acción, orienta las acciones y las relaciones sociales. Es un sistema de pre-codificación de la realidad puesto que determina un conjunto de anticipaciones y expectativas”; desde esa perspectiva, el presente ensayo se propone explorar sobre las maneras en que un evento festivo, - la Feria de Cali - se establece como mediación en relación con las luchas simbólicas que dan lugar a la apropiación y formación de la ciudad con-

temporánea por parte de quienes la habitan. Para avanzar en esta búsqueda, se procederá en primer lugar a ubicar algunas intuiciones y preguntas, en segundo lugar se examinarán algunas de las representaciones más típicas en la historia ferial, en tercer lugar se problematizará el sentido de lo ferial en la génesis de la ciudad; para finalmente, sugerir algunos caminos que posibiliten reivindicar el sentido de fiesta popular que muchos sectores reclaman.

De ferias y representaciones

*Las ciudades, como los sueños,
están construidas de deseos y de temores,
aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas,
sus perspectivas engañosas,
y cada cosa esconda otra.
Italo Calvino*

1 Las reflexiones que aquí se presentan son producto de la actividad investigativa realizada en el módulo Proceso de Investigación II, de la Especialización en Teorías, Métodos y Técnicas en Investigación Social de la Universidad del Valle.

2 Profesional en Recreación Universidad del Valle y Especialista en Teorías, Métodos y Técnicas en Investigación Social de la misma universidad. Apoyo profesional Departamento de Investigaciones IPC.

Para pensar los lenguajes lúdicos y festivos que tienen lugar en la Feria de Cali, desde las representaciones sociales³, es necesario reconocer los códigos, imágenes y referentes simbólicos que se han construido y aprehendido socialmente en este tradicional evento. Aprehensión social que esta mediada, simbólicamente, por factores políticos, económicos y culturales, correspondientes a lógicas hegemónicas que se imponen y niegan por su esencia unilateral, la diversidad cultural en la ciudad. Sin embargo, simultáneamente se configuran expresiones que desvirtúan, recrean y resignifican esa hegemonía desde las marginalidades de los mundos étnicos y populares, arraigados en tradiciones y formas de vida cotidiana que son impulsadas por la sobrevivencia y la creatividad propia de dicha condición.

Las representaciones sociales que tienen los caleños en torno a lo lúdico y lo festivo en la Feria de Cali, están profundamente ligadas a las maneras de habitar la ciudad; la Feria nos muestra la urbe y las relaciones sociales, económicas y culturales que la constituyen en clave de gustos, expresiones e ideales de goce. Lo lúdico y lo festivo se convierten en lenguajes expresivos que permiten reconocer los referentes identitarios construidos bajo la idea hegemónica del ser caleño, pero de igual manera posibilitan la emergencia de otras manifestaciones sociales y culturales que no encajan en el orden de lo establecido como canon de la caleñidad; se potencian así luchas simbólicas

frente a las estéticas hegemónicas que postulan identidades univocas.

Desde este lugar de análisis, es indispensable entonces preguntarse ¿De qué manera representan los caleños la Feria de Cali? ¿De qué manera estas representaciones afectan o influyen las formas de relacionarse con la ciudad? ¿Cómo pensar una Feria que incluya y reco-

nozca la diversidad de sus habitantes y de quienes la visitan? Para transitar por estas preguntas y aventurarme a plantear caminos posibles respecto al tema en cuestión, se hace necesario abordar el escenario cultural de la feria como un texto, como un pentagrama social, desde el que se vive la experiencia de lucha por la apropiación y la construcción de la ciudad.

La representación ferial en su devenir histórico



3 "La representación funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, ya que determinará sus comportamientos o sus prácticas. Es una guía para la acción, orienta las acciones y las relaciones sociales. Es un sistema de pre-codificación de la realidad puesto que determina un conjunto de anticipaciones y expectativas" En: ABRIC, Jean – Claude; *Prácticas Sociales y Representaciones*. Ediciones Coyoacán. México, 2001. pág 13.

La Feria de Cali se realizó por primera vez entre el 23 de diciembre de 1957 y el 6 de enero de 1958⁴ bajo el nombre de Feria de la Caña de Azúcar. Surgió en el marco de la ciudad agraria, reivindicando el cultivo y la exportación de la caña de azúcar, fue un evento promovido por las familias más prestigiosas de la ciudad y por los empresarios cañicultores que vieron en la feria una posibilidad de promocionar el cultivo de la caña en el Valle y ampliar los mercados. Fue pensada como un evento dinamizador de la economía agroindustrial, poniendo al centro el producto más comercializado en el momento: la caña de azúcar. La decretó el Alcalde Carlos Garcés Córdoba y se inspiró en la necesidad de generar un espacio festivo de esparcimiento e integración para los caleños que les ayudara a alivianar el dolor producido por la explosión de la estación del ferrocarril, el 7 de agosto de 1956 y los recientes hechos de conflicto y violencia política que se vivían en el país, tras la caída del presidente Rojas Pinilla.

Se pensó entonces en la Feria, como una experiencia lúdica y festiva, que permitiera a los caleños marginarse de lo cotidiano, aflorar el espíritu festivo para celebrar la vida, encontrarse con los otros, compartir la euforia, el juego, la risa y el baile. Y aunque hubo intereses y apuestas particulares de ciertos sectores sociales para establecer un único sentido de la feria, el escenario festivo⁵ desbordo la lógica de la formalidad, para recrear diversas formas de vivir el goce, la fiesta y el encuentro.

La primera feria de Cali fue la más larga en la historia de la ciudad⁶, duró aproximadamente 15 días. La ambientación de los espacios en los que se realizaban eventos o actividades de feria eran en homenaje a la caña de azúcar, la forma en que vestían hombres y mujeres simulaba el ambiente rural; no podían faltar los sombreros, ponchos y alpargatas. En esa época Cali tenía aproximadamente 500.000 habitantes, no habían barrios hacia el sur, ni al sur oriente de la ciudad, eran terrenos des poblados que se utilizaban para la ganadería, el cultivo de sorgo, millo y caña, pertenecientes a grandes hacendados de la época.

Las corridas de toros hacían parte de la tradición cultural de los caleños. La fiesta de toros era herencia de la conquista española y acompañaba las distintas fiestas religiosas y patronales de la época. En diferentes barrios de la ciudad había plazas que se utilizaban para pequeños espectáculos de toreo, pero con la construcción de la plaza de toros de Cañaveralejo (1957) a las afueras de la ciudad, se direccionó el sentido de la Feria hacia las corridas de toros, actividad realizada y ovacionada por las clases más pudientes de la sociedad caleña, diferenciando desde sus inicios el tipo de público al que se esperaba convocar; en tanto que, los costos de entrada en la feria superaban los recursos destinados por los sectores populares para las actividades de ocio y recreación⁷.

La Feria de Cali logró convocar a los caleños a un encuentro festivo pero diferenciador.

4 PARRA, Heraclio. Las Cuarenta y Cinco Ferias de Cali y Doña Celia la Reina Rumba. Impresora Feriva. Cali, 2006. PARRA, Heraclio. Pág 21.

5 Lo festivo más que una acción, es un estado psicosocial, un momento, en un espacio y un tiempo no determinado y si más bien ritualizado. Es un escenario de diversidad, en el que múltiples maneras de ver y percibir el mundo se ponen en escena, permitiendo construir referentes identitarios y lugares de reconocimiento frente a lo otro, que pugnan en medio de luchas simbólicas, en el que se inventan nuevas maneras de ser y de estar con relación al mundo local. En el escenario festivo hay encuentros y desencuentros que hacen de la fiesta un espacio en el que se construyen sentidos y significados en torno al goce, al disfrute, al juego y a las maneras de habitar el espacio social.

6 Es importante mencionar que los antecedentes de la Feria en Cali, como práctica festiva, se remontan a las distintas fiestas y celebraciones patronales que tenían lugar en la Cali colonial, a las celebraciones religiosas que tuvieron lugar en el siglo XVIII en el "Vallano". Lugar en el que se asientan hoy algunos barrios como San Nicolás, San Pedro, El Hoyo y el Piloto, donde se celebraba la fiesta del corpus. Sus pobladores recreaban dicha festividad religiosa a través de un evento carnavalesco que tenía como insignie un muñeco gigante a manera de mujer negra, que era objeto de risa y juegos, y era transportada por todo el sector al ritmo de cánticos, baile y de un gran encuentro comunitario. De igual manera, en la segunda década del siglo XX, entre 1922 y 1936, en la ciudad se celebraba el carnaval de Cali, un evento promovido y difundido por un pequeño sector de la sociedad. La iniciativa tenía por objeto "(...) ponerse a tono con lo que sucedía en las grandes ciudades europeas, y a partir del 30 de diciembre de 1922 decidieron crear los Carnavales de Cali. La idea era retomar esta tradición de la humanidad en donde por unos días, sin distingo de raza, credo o clase social, las personas se entregan al goce pagano con la ausencia de los poderes gubernamental y eclesiástico" En: El País: Gaceta Dominical # 986. Cali, 5 de marzo de 2000.

7 La boleta mas barata para ingresar a una corrida de toros valía cinco pesos, cuando una entrada a cine, al hotel Aristi que tenía la mejor sala de la ciudad, un domingo, valía 80 centavos.

En algunos teatros de la ciudad se realizaban eventos asociados a las “Bellas Artes”⁸ y en la Plaza de Toros se daba inicio a un espectáculo taurino, excediendo la capacidad adquisitiva de la mayoría de caleños. Estos últimos disfrutaban del jolgorio, las papayeras, la música y el viaje en chiva, que tenía su lugar en los sectores populares de la ciudad. Mientras tanto, en el espacio público, en las principales calles de la ciudad, se realizaban verbenas y casetas que eran frecuentadas por sectores pudientes y gentes de los barrios populares que compartían el escenario de la fiesta pública, sin distingo de clase.

Durante 1958 y 1959 la Feria de Cali tuvo por nombre Reinado Mundial de la Caña de Azúcar y en la década de los 60 toma el nombre de Feria de Cali⁹, iniciaba el 25 de diciembre y terminaba el 3 de enero. Surgieron nuevas actividades como el desfile de Cali Viejo, tradición que aún pervive, y tenía como propósito mostrar las costumbres de los caleños, su gente y los personajes más representativos. La música que se escuchaba y bailaba en época de feria era tropical y las corridas de toros tenían cada año nuevas presentaciones (los más importantes toreros de España, México y Venezuela se presentaban en la Plaza de Cañaveralejo).

Las representaciones sociales que configuraron la Feria de Cali en sus inicios, ubican la fusión entre un sentido profundamente agrario, y la búsqueda de lenguajes e imágenes que arraigaran la comarca como centro y

eje regional del desarrollo moderno; estas proyecciones de la Cali de entonces, se circunscriben, por un lado, a las prácticas culturales propias de la elite de la sociedad caleña, que para la época giraban en torno a eventos como las corridas de toros y la cabalgata¹⁰ y a los intereses económicos ligados a una lógica de desarrollo de la ciudad desde la agroindustria, con la que se esperaba la dinamiza-

“Las representaciones sociales que configuraron la Feria de Cali en sus inicios, ubican la fusión entre un sentido profundamente agrario, y la búsqueda de lenguajes e imágenes que arraigaran la comarca como centro y eje regional del desarrollo moderno.”

ción de la economía local; y por otro lado, al sentido de encuentro, de fiesta, baile, jolgorio que tenía lugar en la ciudad popular, a través de la quema de castillos, el baile y la música en las casetas. Prácticas culturales, ambas, que recreaban una memoria y un pasado colonial, en el que se conjugaron y entrecruzaron expresiones de la cultura española, de los indígenas que se asentaron en la región y de los negros que poblaron las orillas de nuestros ríos.

La Feria desde sus inicios marca un lugar de distinción, un campo de relacionamiento de ciertos sectores, que desde su acumulado cultural impregnan nuevos sentidos y recrean el mundo de lo dado, visibilizando diversas formas de ser y de estar. Por un lado, el referente agrario que pervive en la memoria y las prácticas culturales de los sectores populares, se conjugan y entrecruzan con una perspectiva modernizante de la ciudad, copiada de patrones extranjeros, pero dinamizada e incorporada por los sectores sociales más pudientes como única posibilidad de desarrollo para la naciente urbe.

La presencia de la iglesia católica en la vida de las comunidades y en el marco de gobernabilidad de la ciudad, era muy estrecha. La iglesia como establecimiento y abrogándose el derecho de representar la moral de la sociedad, se opuso a que la feria de Cali se realizara por un periodo de tiempo tan largo. Para la época se dieron varios pronunciamientos de líderes eclesiales que pidieron un

recorte de tiempo para dicha festividad, que con su ambiente de jolgorio, bullicio y parranda atentaba contra el clima reflexivo propio de la celebración de la navidad. Es así como en la década del 60, la feria organizó su programación con días exactos.

"(...), se programa del 25 de diciembre, que se inicia con cabalgata, hasta el 30 del mismo; el 31 ya no hay eventos, todo el mundo festeja la despedida del En pretéano. Sin embargo, en algunos sitios de la ciudad se quedan con sus carpas y negocios hasta el 6 de enero, pues las corridas de toros si continúan hasta esa fecha (...)"¹¹.

En la década del 50 y el 60 la ciudad de Cali creció aceleradamente en diferentes direcciones y aumento la densidad demográfica¹². Una gran parte de la población es gente llegada de otras regiones, producto del ambiente de violencia política bipartidista generada a finales de la década del 40 en todo el país. Tenemos entonces en Cali personas provenientes de diferentes regiones: Tolima, Eje Cafetero, Cauca, Nariño, Chocó, entre otras. Con la llegada de los inmigrantes se entrecruzaron diferentes tradiciones y expresiones culturales que recrean y configuran nuevas relaciones sociales en la ciudad que aportarían a consolidar la representación del evento ferial como un espacio de encuentro de la caleñidad, a la manera de distinción y diferenciación regional y nacional.

En 1971, Cali es sede de los Juegos Panamericanos. Aconte-

cimiento que ocasiona un gran movimiento económico en la ciudad, por la construcción de escenarios deportivos y diversas obras públicas que preparan a Cali para este evento. Es así como se diversifica el carácter de la fiesta a partir de un elemento deportivo que se constituye en el principal espectáculo de la ciudad. Las actividades de la feria empiezan a realizarse en dichos escenarios, los cuales se convierten en puntos de encuentro para la rumba y la presentación de diversos espectáculos.

"Se combinan el deporte y las ferias, por ser Cali sede de los juegos panamericanos (...) los juegos contribuyen con la construcción de un nuevo gimnasio. Las canchas panamericanas acaban con el sitio donde funcionaba la caseta donde se hicieron famosos Nelson y sus Estrellas y Richie Ray, allí donde nació el templo de la salsa. (...) la feria va tomando otro rumbo y se va cambiando el sitio, ya se origina en el sur de la ciudad, deja el centro y se estaciona por los lados del estadio, las canchas panamericanas; y las fuentes de soda se convierten en bailaderos de esa época"¹³.

Con la realización de los Juegos Panamericanos el gobierno municipal y algunos sectores de la sociedad caleña, inician una fuerte campaña para promocionar a Cali como ciudad deportiva y se construye una imagen de ciudad en la que el elemento deportivo es vital. La feria se convierte en el escenario para mostrar la ciudad deportiva y

para promocionar a Cali como destino turístico.

En todo este periodo de la Feria de Cali, se construyen sig-

8 Se realizaban presentaciones de zarzuelas, bandas sinfónicas y operas provenientes del viejo continente.

9 La segunda Feria de Cali duró dos días menos que la primera. Fueron los sacerdotes los que promovieron esta decisión. Entonces, el señor alcalde decretó iniciar las ferias a partir del 25 de diciembre y terminarlas el 6 de enero. En esta ocasión se celebró el primer reinado popular y concursos de cantantes en cada barrio de la ciudad. Se empezaron a ver las primeras chivas rumberas por la ciudad, caracterizadas por llevar músicos de banda a bordo y mucho licor (los instrumentos utilizados eran bombo, platillos, trompetas, trombones y saxofones).

10 En los inicios de la formación de la ciudad, era muy recurrente utilizar los caballos como medios de transporte. La gente recorría grandes extensiones de tierra montando en sus yeguas y los sectores pudientes habían convertido esta actividad en entretenimiento y deporte, hacia las afueras de Cali quedaban caballerizas que se especializaban en criar caballos de "paso fino o de pura sangre" y cabalgarlos imponía cierta distinción. Las cabalgatas eran usuales en la ciudad y en época de feria era normal que los caballistas sacaran sus mejores caballos y los mostraran.

11 PARRA, Heraclio. Las Cuarenta y Cinco Ferias de Cali y Doña Celia la Reina Rumba. Impresora Feriva. Cali, 2006. pág 67

12 De acuerdo con los resultados de los censos efectuados en este período, la ciudad tiene para 1951 una población de 284.186 habitantes y una tasa de crecimiento de 6.13. Esto hace que en el censo de 1964 se detecte una población de 637.929 es decir de casi dos veces y media la población de 1951.

13 PARRA, Heraclio. Las Cuarenta y Cinco Ferias de Cali y Doña Celia la Reina Rumba. Impresora Feriva. Cali, 2006. pág 72

nificados sociales alrededor de una serie de expresiones, que ponen de manifiesto atributos y características asumidos culturalmente como propios, proyectándose una imagen de ciudad y una manera particular de vivir la misma. No es gratuito que para muchos, la Feria de Cali tenga como insignia la corrida de toros, la cabalgata o el superconcierto; ya que son estas actividades vinculantes a una serie de códigos, significaciones y valores, relacionadas con las posiciones y preferencias sociales de los caleños (la rumba, el baile, la ingesta de alcohol, entre otras), arraigadas en un contexto histórico (de larga tradición, aunque sea solamente para algunos sectores de la población) que ha posibilitado que estas actividades sean reconocidas como eventos fundantes y de sentido.

En la década de los 80's, se celebró una primera Feria de Cali en honor a la vallecaucanidad; esta iniciativa se suscitó por el poco presupuesto asignado por el Municipio para el magno evento, se privilegió la presentación de grupos musicales nacionales, la comida típica y las muestras culturales del Pacífico colombiano. Sin embargo, no se hicieron esperar las protestas, los sectores más pudientes de la sociedad caleña reclamaron la majestuosidad y el nivel que había tenido la feria en otros momentos. Se evidenció en aquel entonces la negación que se tiene por las raíces culturales y étnicas que constituyen la ciudad, la poca relevancia que le dan sus habitantes y el nivel de marginalidad al

que son sometidos ciertos grupos sociales.

Las representaciones sociales que se construyeron en las décadas de los 70 y 80, están ligadas a la hiper promoción de la actividad deportiva y de los espectáculos internacionales como símbolo de desarrollo y avance

*“Son múltiples
las luchas
simbólicas
que se evidencian
en la feria
como práctica
festiva:
las diferencias
generacionales,
étnicas
y de género
que pugnan
por un lugar
diferenciador
en la identidad
cultural
del ser caleño”*

cultural. Se impone que “Cali es capital deportiva de Colombia”, “Cali es rumba y salsa”, y se puede observar una preocupación año tras año por ofrecer espectáculos artísticos y deportivos de talla internacional. La presentación de agrupaciones musicales de Cuba, New York, España; acróbatas y circenses de México y escuadrones de carabineros de Chile, son una muestra de ello. En cada Feria se traían las agrupaciones de mayor renombre, la gente esperaba ver nuevos espectáculos y había una fuerte preocupación por traer agrupaciones, bandas y artistas extranjeros. La feria se proyectaba como un espectáculo de carácter internacional.

En los 90s, se consolida una representación social que surgió desde la década de los 80s, relacionada con la Cali global y emergente, Cali plataforma de servicios para el mundo globalizado, pero también Cali plataforma de la cultura ilegal, del tráfico de estupefacientes y por lo tanto Cali peligrosa, violenta y desarraigada, una ciudad que ya no es de todos, ni de nadie.

La feria se caracteriza en este periodo por dar un lugar de relevancia a la presentación de artistas internacionales¹⁴, bailarines y a agrupaciones salseras nacientes en la ciudad, que poco circulaban por los espacios públicos, comunes a toda la ciudadanía; ahora se trataba de concentrar la actividad de la feria en espacios privados, -grandes discotecas y clubes sociales-, dando cabida a un vacío de fiesta en los sectores medios y populares, quienes promovie-

ron espacios alternativos como el encuentro de salseros y melómanos, un espacio de arte musical para compartir colecciones de antaño, especialmente de salsa y música antillana. En el año de 1993 se reúnen por primera vez los amantes de la música afrocubana.

“en el corazón de la ciudad, allí se asoman con sus discos o pastas bien cuidadas, se coloca un gran equipo de sonido de alta calidad y se presenta un número musical con información relacionada con intérprete, director de orquesta, cuántos grupos musicales integro, entre otros”¹⁵.

Para la época, en el contexto regional todavía se vivía la bonanza azucarera, que sumado a relaciones económicas de producción coqueras, simulaban un aparente desarrollo en el modo de vida de los caleños. Es importante mencionar que el fenómeno del narcotráfico reconfiguró las representaciones y prácticas sociales que tenían lugar en la ciudad. La consecución de dinero fácil, el dinamismo de ciertos sectores de la economía, como la construcción, se constituyó en un factor que llegó a influenciar diversos escenarios sociales y la Feria de Cali, no estuvo libre de ello. El aumento del parque automotor, las excentricidades que circulaban en época de feria y la proliferación de discotecas y grilles de altísimos costos, es una muestra de ello. Por supuesto nuestro evento ferial no sólo no ha estado exento de esta lógica, sino que vive al centro de ella.

Elementos para el debate



La feria es un punto de encuentro familiar y social, claro, en medio de contradicciones culturales, económicas, institucionales y políticas. Pero finalmente, es un dispositivo de relacionamiento social que opera como marca socializadora e identitaria; por lo tanto juega un papel hacia adentro de las relaciones de ciudad, entre sus diversos sectores, actores, estamentos y clases; como hacia fuera del contexto local, en relación dinámica con la región, el país y el mundo. Podría afirmarse que el evento ferial se constituye en un productor de prácticas y representaciones sociales que desde lo lúdico – festivo, generan actualizaciones de las formas de identidad de y en la ciudad. En la manera en que se vive la feria, la posición generacional juega un papel fundamental. Quienes son adultos mayores, suelen referirse a la feria y a la ciudad, con cierta nostalgia, poniendo de manifiesto que las décadas anteriores eran mejores épocas y que la oferta cultural que se tiene actualmente difícilmente podría superar las programaciones y los artistas de otra. Para los jóvenes en cambio, no hay referente de tiempo histórico, manifiestan malestar por no sentirse reconocidos en algunos eventos feriales, pero de igual forma la viven y en la mayoría de los casos la disfrutaban tal y como les llega.

14 La Feria de Cali fue escenario de artistas internacionales, desde su apertura, pero es en la década de los 90's donde se hace más fuerte la presencia de artistas extranjeros en todos los espectáculos relacionados con el evento ferial.

15 PARRA, Heraclio. Las Cuarenta y Cinco Ferias de Cali y Doña Celia la Reina Rumba. Impresora Feriva. Cali, 2006. pág 118.

15 La boleta mas barata para ingresar a una corrida de toros valía cinco pesos, cuando una entrada a cine, al hotel Aristi que tenía la mejor sala de la ciudad, un domingo, valía 80 centavos.

15 A finales de los 50 y aún en la década de los 60's, era muy recurrente utilizar los caballos como medios de transporte. La gente recorría grandes extensiones de tierra montando en sus yeguas y los sectores pudientes habían convertido esta actividad en entretenimiento y deporte, hacia las afueras de Cali quedaban caballerizas que se especializaban en criar caballos de "paso fino o de pura sangre" y cabalgarlos imponía cierta distinción. Las cabalgatas eran usuales en la ciudad y en época de feria era normal que los caballerizas sacaran sus mejores caballos y los mostraran.

La fiesta y en este caso la feria de Cali, operan como una forma de ritualizar la vida, de construir relaciones y luchas simbólicas con el entorno, poniendo de manifiesto el pasado, presente y futuro de sus gentes, las expresiones culturales y la perspectiva productiva o reproductiva de la ciudad. Son múltiples las luchas simbólicas que se evidencian en la feria como práctica festiva, las diferencias generacionales, étnicas y de género que pugnan por un lugar diferenciador en la identidad cultural del ser caleño.

“La fiesta representa una manifestación cultural desde la cual los pueblos proyectan su forma de interpretar el mundo y las cosas que le rodean y el sentido que para ellos tiene la vida (...). Esto es que sus prácticas de vida dan cuenta de la relación que mantienen con lo que reconocen como su tradición, es decir las referencias fundamentales que comparten en común y que se vuelven en fuente de identidad para la gente. Al igual que en la antigüedad, en la fiesta el hombre crea para sí a sus dioses y su semejanza con la divinidad”¹⁶.

Desde la feria se construyen imágenes e iconos que referencian simbólicamente el sentido compartido, y para el caso de Cali la feria es una imagen de lo festivo en la ciudad. La feria es una mediación vinculante de los individuos con su historia cultural, un dispositivo masivo en el que se promueven cierto tipo de prácticas; pero también, un dispositivo en el que se configuran nuevas sensibilidades y

formas de hacer que a su vez inciden en la estructuración de la forma urbana que Manuel Castells, define como “la expresión simbólica del significado urbano y de la súper imposición histórica de los significados urbanos (y sus formas), determinados siempre por un proceso conflictivo entre los actores históricos”¹⁷.

La Feria de Cali¹⁸, es determinada y determina a su vez, la forma urbana de la ciudad, en su dimensión simbólica y nos muestra la manera en que los usos, flujos de intercambio, percepciones y sistemas de representaciones que cambian con el tiempo, van modelando las culturas y los grupos sociales que la conforman. La forma urbana de la ciudad se construye a partir de los intereses y valores que instauran los actores sociales que la habitan, es una manera de dar sentido y construir ciertos tipos de relaciones, desde las diferentes posiciones en la estructura social, en el orden de lo político, lo económico, lo social y lo cultural, a partir de un marco espaciotemporal que esta en constante cambio.

Al igual que en la feria de Cali, la ciudad está permeada de imágenes y de representaciones que se han ido construyendo generacionalmente, a partir de las interacciones sociales y los procesos de socialización, que en muchos casos corresponden a recuerdos, a eventos movilizadores de opinión y a experiencias significativas en el desarrollo colectivo, que han sido canalizadas y difundidas masivamente a través de los

dispositivos mediáticos; la Cali amable, cívica, limpia, deportiva y capital de la salsa, ha hecho parte de una imagen que se oferta año tras año, para atraer turistas, activar la economía y ocultar ciertos problemas sociales asociados a la inequidad, a la pobreza y a la crisis de institucionalidad.

*“Cali
tiene sus
propias
distinciones,
propias
de la
amalgama
de cuerpos
y expresiones
que habitan
la urbe,
que trascienden
la materialidad
de la
gastronomía
típica,
de los escenarios
deportivos
o de los
monumentos.”*

Sin embargo, se hace evidente, que a pesar de los intereses privados, comerciales y gubernamentales por vender cierto tipo de imagen de ciudad; Cali tiene sus propias distinciones, propias de la amalgama de cuerpos y expresiones que habitan la urbe, que trascienden la materialidad de la gastronomía típica, de los escenarios deportivos o de los monumentos, para dar lugar a nuevas sensibilidades urbanas y a prácticas culturales propias de la mezclas regionales y étnicas que habitan la ciudad.

La experiencia de la feria permite a los habitantes recordar que “Cali es Cali y lo demás es loma”¹⁹, y exaltar las virtudes de la ciudad, su infraestructura, recursos y gente. Es una forma de alivianar cargas, de sentirse orgullo de vivir en la “Cali Bella”, escapando de los malestares que produce la desigualdad y la inequidad cotidiana, que bien parece ser la rutina de lo establecido, o la indiferencia de lo habitual.

La Feria de Cali afecta físicamente las maneras de habitar la ciudad en época decembrina, por los cambios espaciales y estéticos que se configuran con la organización de este evento: cierre de calles, aumento del tráfico, programación de espectáculos en espacios públicos, incremento de ventas ambulantes. Pero también, afecta las maneras de habitar la ciudad, durante el resto de año, en tanto se convierte en una mediación simbólica con espacios y prácticas culturales que permanecen ahincados en la vida social de

los caleños. La ciudad se piensa cada próxima feria desde el día en que acaba la anterior y las festividades masivas que se programan en la ciudad se convierten en antesala de lo que será el próximo evento ferial.

La Feria se ha ido transformando en la medida en que han cambiado las dinámicas de producción, la densidad demográfica y las relaciones socio-espaciales de la ciudad; diversificándose así la oferta cultural ferial. Sin embargo, año tras año, se empobrece cada vez más la feria como evento de ciudad.

Los fines a los que se sirve se enmarcan en una tiranía y un exceso del espectáculo, que pretende vender y comercializar la fiesta. Poco se lee hoy, desde esta lógica, la memoria indígena, negra y campesina que configura la cultura del mundo popular urbano. Las expresiones culturales locales en época de feria se muestran como vitrina de cara a un fortalecimiento de la lógica empresarial de la gestión ferial, alejándose de los sentires y de las prácticas presentes en el plexo cultural de la ciudad.

Hacia una perspectiva popular de la Feria de Cali

El carnaval (...) no es propiamente una fiesta que se le da al pueblo, sino que el pueblo se da a si mismo.
Goethe

Al pensar en perspectiva, es bueno recordar; siempre es bueno hacer memoria cuando de futuros se trata; por ejemplo, es menester señalar que antes de Feria de Cali, entre los años 1922 y 1936 se vivieron días de carnaval en Santiago de Cali; pensar en eso hoy puede significar que tenemos el derecho a exigir que no nos hagan más fiestas tipo espectáculo, para poder hacer una fiesta en la cual

16 Ibid. , pág 136

17 CASTELLS, Manuel; La Ciudad y Sus Masas: sociología de los movimientos sociales urbanos. Alianza Editorial. España, 1986. pág 408.

18 Actualmente la Feria sigue vigente y entre el 25 y 30 de Diciembre de cada año , hay un despliegue de infraestructura (instalación de carpas, disposición y adecuación de espacios) y de medios de comunicación, que invitan a celebrar y a festejar; la cabalgata, las corridas de toros, los desfiles de carros viejos, el encuentro de melómanos, las canciones de la feria (el viejo niche, guayacán), los superconciertos, las ferias comunales. Todo está diseñado y preparado para poder consumir rumba, comidas y espectáculos. Hay un gran circuito comercial que hace uso del dispositivo ferial, para promocionar artistas y espectáculos.

19 Frase musical de la canción “Las caleñas son como las flores” de Piper Pimienta Díaz, mediados de los años 70 y referenciado posteriormente en la canción “Cali Pachanguero” del Grupo Niche, producida a mediados de la década de los 80’s, ganadora como canción de la feria.

“El derecho
a la fiesta
implica
que podamos
elegir
ser actores y
no meramente
espectadores,
esto es
algo que
las autoridades
tendrán
que aprender
y los
ciudadanos
tendremos
que ganarnos”

quepamos todos, menos los agentes amantes de la manipulación e instrumentalización, que genera pasividad y exclusión; es decir, el derecho a la fiesta implica que podamos elegir ser actores y no meramente espectadores, esto es algo que las autoridades tendrán que aprender y los ciudadanos tendremos que ganarnos.

Para avanzar en ese sentido, es fundamental repensar la feria en los contextos actuales de manera integral, no solo entorno a eventos puntuales, sino en la globalidad de lo que ella significa, implica generar espacios de deliberación social y de construcción colectiva en torno a las prácticas culturales que están insertas en la dimensión festiva y lúdica de la ciudad. Es importante entonces pensar los aspectos económicos, sociales y culturales de la feria, en el marco de un proyecto de ciudad que debe ser construido por quienes habitan el territorio.

La ciudad debe superar la mirada estamentaria sobre la Feria de Cali (elites, comerciantes, melómanos, instituciones públicas de la cultura) para situar el evento ferial como elemento de su desarrollo colectivo, que por lo tanto debe ser reflexionado, proyectado y gozado en el contexto de un diálogo cultural donde se generen políticas que estén por encima de los intereses privados y particulares.

Es fundamental explorar en el contexto ferial, la dimensión de la gestión social de las diferencias, pues en la medida en que la ciudad se transforma, emergen nuevas formaciones urbanas y nuevas formas de identidad social que pugnan por visibilizarse en este ambiente lúdico festivo y que son expulsados de la feria como vitrina de las identidades; en ese sentido el reconocimiento de demandas culturales, ligadas a la diferencia territorial, generacional, de género, étnicos, de carácter regional etc. son fundamentales para efectos de diseñar la feria con un sentido popular.

Referentes bibliográficos

- ABRIC, Jean – Claude; *Prácticas Sociales y Representaciones*. Ediciones Coyoacán. México, 2001.
- BARBERO, Jesús Martín. En: GIRALDO Fabio y VIVIESCAS Fernando (compiladores); *Pensar la Ciudad*. Tercer Mundo Editores; Colombia, 1996.
- CASTELLS, Manuel; *La Ciudad y Sus Masas: sociología de los movimientos sociales urbanos*. Alianza Editorial. España, 1986.
- El País: *Gaceta Dominical # 986*. Cali, 5 de marzo de 2000.
- HELLER, Agner; *Sociología de la Vida Cotidiana*. 4ª edición. Ediciones Península. España, 1994.
- PARRA, Heraclio. *Las Cuarenta y Cinco Ferias de Cali y Doña Celia la Reina Rumba*. Impresora Feriva. Cali, 2006.
- SÁNCHEZ Alfayma y GONZÁLEZ Jesús Darío; *Ciudad, Conflicto y Generaciones: Una aproximación a la génesis de la juventud en Cali*. Fundación Ciudad Abierta. Cali, 2006.
- TABARES F, José Fernando (et al); *El Ocio, El Tiempo Libre y La Recreación en América Latina: problematizaciones y desafíos*. Editorial Civitas. Colombia, 2005.
- VÁSQUEZ, Benítez Edgar; *Historia de Cali en el siglo XX: Sociedad, Economía, Cultura y Espacio*. Artes Gráficas del Valle. Cali 2001.

Una Teoría de Leibniz

que ANTECEDE
el PRINCIPIO de FUERZA
COMO SISTEMA
de REPRESENTACIÓN
en la CIENCIA
y el ARTE MODERNOS

Por César Santafe ¹

El siguiente texto tiene por objetivo mostrar la noción psicológica de fuerza perceptual propuesta por la psicología moderna, y señalar la manera como el filósofo William G. Leibniz fundamenta, metafísicamente, dicha concepción. Estas fuerzas Leibniz las llamó *mónadas*, y aquí las estudiaremos dentro del enfoque psicológico de fuerzas perceptuales que se intuyen de modo intangible e invisible en el espacio y en la naturaleza.

Estas fuerzas posibilitan una interpretación del mundo que nos rodea y la psicología las analiza experimentalmente: estudia la manera como dichas fuerzas crean tensiones permitiendo imaginar el mundo de

manera humana en su tridimensionalidad, color, tamaño y perspectiva. Por lo tanto dichas fuerzas tienen una aplicación perceptual, al igual que una dirección focal y una intensidad física, es decir, cumplen las mismas condiciones establecidas por la ciencia para las fuerzas físicas.

No significa esto que el “yo pienso” cartesiano quede desplazado como teoría de la representación, aunque sí se cambia la opinión de que el sujeto determina las cualidades del objeto; aquí lo que existe es un juego recíproco de propiedades aportadas por ambas partes. De ahí surge una idea moderna de creatividad que descubre que las emociones y los sentimientos

son actos contemplativos del ser y que tienen una relación armónica con la razón, para crear una estructura de simbolización que el hombre hace de sí mismo.

Para comprender lo que significan las “fuerzas” en la *representación* en el hombre, de todo lo que para él pueda considerarse como realidad, es necesario reconocer las fuerzas que mueven al hombre, así: fuerzas de lo existente y del afuera como una sola unidad (fuerzas de imaginar, de recordar, de concebir, de querer) unidas a nuevos sen-

¹ Licenciado en Educación Artística en la Universidad Cenda de Cali. Profesor de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura.

tidos de organización espacio-temporal; fuerzas del lenguaje (que no es una fuerza que sólo define, enuncia, simboliza y designa, sino que crea voluntades colectivas) y fuerzas del trabajo, acopladas a las nuevas condiciones de producción.

EL *hombre*, como hoy se reconoce a partir del siglo XVIII, es una forma creada por estas tres clases de fuerzas; hasta entonces la representación que el hombre tenía de sí se remitía directamente a Dios, por lo que la forma-Dios significa el compuesto de infinitud que es claramente “fuerzas de lo existente y del afuera”.

Tal es el mundo de la representación infinita que se le señala a la época de la Ilustración del siglo XVIII, que también es denominada la edad de oro o la época clásica. “Así, en la formación histórica clásica, las fuerzas en el hombre entran en relación con fuerzas del afuera de tal naturaleza que el compuesto es la forma-Dios, no una forma-hombre”².

Si advertimos hoy en la nueva idea de hombre una forma que no es ni Dios ni hombre, es válido pronosticar algo que se superará a sí mismo y reconocer una composición que sólo aparece entre otras dos: la de un pasado clásico que la ignoraba y la de un futuro que ya no la conocerá.

Siguiendo a Deleuze podemos decir que la formación del futuro implica la muerte de un ser que ha nacido en el siglo XVIII (denominado hombre)

“Hay un nuevo concepto de fuerzas en el hombre que supera la imagen antigua del mundo y, de ahora en adelante, el orden ya no se acepta como creado.”

y que ha muerto, precisamente, en los albores del siglo XX. “La pregunta que constantemente se repite [Foucault] es, pues, la siguiente: si las fuerzas en el hombre sólo componen una forma al entrar en relación con fuerzas del afuera, ¿con qué nuevas fuerzas corren el riesgo de entrar en relación ahora, y qué nueva forma puede surgir que ya no sea ni Dios ni el hombre? Este es el planteamiento del problema que Nietzsche llamaba *el superhombre*”³.

El desarrollo de la estética y de la filosofía de la historia del siglo XXI lleva a una concepción original y profunda del problema de *representación*⁴, ya que pretende extraer las fuerzas que están en juego, con las que el hombre como nueva forma tendrá que convivir.

En la filosofía del siglo XVIII podemos ver una relación del pensamiento con el concepto de infinito. El hombre sólo se puede definir en relación con la infinitud de Dios; y es esta fuerza, la fuerza de elevación al infinito, la que puede definir la potencia más perfecta que atraviesa al hombre. Puede decirse que el pensamiento clásico (s. XVIII) se reconoce en su manera de pensar el infinito. En resumen, hay un nuevo concepto de fuerzas en el hombre que supera la imagen antigua del mundo y, de ahora en adelante, el orden ya no se acepta como creado. Giordano Bruno, en el siglo XVI, posee este nuevo sentimiento cósmico. Para él la fuerza de la razón es la única que nos abre la entrada al infinito; y le da individualidad al ser propio y singular de los objetos. La naturaleza comprende ahora todo esto y su análisis propone que cada ser singular obedece a leyes que no han sido prescritas por legisladores extraños, sino que radican en su propio ser y son cognoscibles totalmente por él.

“Ímpetu y alegría sensuales se alían con la fuerza del espíritu para desvincularse de lo puramente dado y remontar en vuelo libre a la región de las po-

² Deleuze, Guilles, Foucault, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, p.161.

³ *Ibid.*, p.168.

⁴ Se entiende aquí la representación como la construcción simbólica del ser humano estructurada por dos tipos de fuerzas: las fuerzas físicas y las fuerzas perceptivas.

sibilidades”⁵. Esto llama la atención sobre la exploración nueva que la filosofía y la estética abordan dentro de las nuevas definiciones de la inmanencia del hombre (espíritu) que habían sido negadas por la filosofía racionalista.

En la época de Descartes (siglo XVII) la naturaleza se podía explicar e investigar de manera rigurosamente mecánica; en cambio, en el siglo XVIII no es lo medible, ni lo contable, ni lo definible lo que interesa a la ciencia como método de análisis de los fenómenos naturales, sino que se da un giro de descripción de la experiencia que termina por arrollar al concepto. Contra la unidad aritmética (el átomo) como medida de lo extensible, Leibniz opone la mónada (fuerza) como concepto de lo individual.

Leibniz no divide un cuerpo orgánico en partes individuales que se conectan según los estímulos, sino que le da un concepto de unidad a todo el organismo. “En lugar de pasar de un miembro del acontecer a otro, local y temporalmente próximo, en lugar de perseguir singularmente los diversos estados que un cuerpo orgánico atraviesa en su desenvolvimiento, tratando de relacionarlos según causa y efecto, hay que plantear la cuestión preguntando por la razón de toda la serie”⁶.

Y la razón de lo que motiva un organismo se puede explicar fuera de él. Aquí se da un giro metafísico, que Heidegger llamaría fenomenológico; porque ya se pasa del orden físico-ma-

temático de los fenómenos al metafísico de las sustancias, hablando de fuerzas que no están contenidas en el propio organismo sino en otras, que pueden estar fuera de él. Es el sistema monadológico de Leibniz, el sistema de fuerzas de donde mana todo acontecer; y tiene un sentido distinto al de lo puramente mecánico como explicación de las respuestas del organismo “...Y cada vez más parece que, aunque todos los fenómenos particulares de la naturaleza se puedan explicar matemática o mecánicamente por los que los entienden, los principios generales de la naturaleza corporal y de la mecánica misma son más bien metafísicos que geométricos y corresponden más bien a algunas formas o naturalezas indivisibles, como causas de las apariencias, que a la masa corporal o extensión”⁷.

De manera que Descartes hacía descansar su teoría físico-matemática de la naturaleza en un concepto espacial (el átomo) que, de acuerdo con una mecánica de causa y efecto, podría producir el movimiento; en tanto que Leibniz basa su teoría del acontecer dinámico en una unidad sustancial (mónada) que es una fuerza operante, con una finalidad.

Hemos abandonado el orden físico-matemático de los fenómenos para abordar el metafísico de las sustancias, derivando de ellas “fuerzas” que no actúan en una conexión mecánica de causas y efectos, sino en una conexión teleológica que es la filosofía de las causas finales, es decir, de fuerzas cuya causa

inicial es Dios. A Leibniz le sigue interesando la presencia de Dios en el universo y por esta razón su tesis de las mónadas se fundamenta en una concepción teleológica: todo lo prescrito tiene una finalidad.

La parte mecánica de los organismos es un aspecto exterior que se presenta de manera sensible y superficial después de que las unidades sustanciales (mónadas) han operado con finalidad. Aquí nace una nueva filosofía de lo orgánico, porque no es el concepto lo que renueva la filosofía natural, alimentada de representaciones abstractas; también existe una visión estética de la filosofía, como contemplación de la naturaleza, afianzada en el principio leibniziano fundamental de armonía en donde los dos factores (el plástico y el conceptual) conviven.

A la visión de la naturaleza plástica le interesa el puro concepto de forma, pues mira la creación del mundo como la obra de un artista que no ha tenido que recurrir a ningún modelo y, por tanto, no es posible describir su método con ninguna analogía del acontecer externo.

5 Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1997, 3ª Edición, p. 55.

6 *Ibid.*, p. 103.

7 Leibniz, G., William, “*Monadología y discurso de metafísica*”. Aparte del numeral 18 del *Discurso de Metafísica*, Editorial Sarpe, Madrid, 1984, p. 102.

En esta manera de investigar ya no comparamos la naturaleza con nuestros puros conceptos para facilitar las clasificaciones (aunque pueden ser útiles), porque sería peligroso confundir la definición nominal con la definición real. Por ejemplo, la filosofía de la botánica de Linneo “escoge arbitrariamente cualquier propiedad y carácter para agrupar el mundo de las plantas, y con este procedimiento de simple división, de formación analítica de clases, cree presentarnos la conexión misma de este mundo, su organización y articulación.”⁸

Frente a este criterio puramente nominal, Buffon trabaja de una manera diferente; considera que las especies no son inmutables, y que entre cada género existen diferencias imperceptibles, con grados intermedios. Por eso es mejor definir la naturaleza por individuos y no por géneros ni especies, puesto que su naturaleza se conforma de diferentes maneras, pudiendo transformarse por completo con el tiempo. Es un anticipo de la teoría general de la evolución. Este conocimiento de la biología se afirma frente a la forma de la física teórica; ya no es la matemática (o su método) la que descubre en la ciencia natural sus leyes de clasificación, sino que su conocimiento se fundamenta en la investigación histórica, es decir, existe una “arqueología de la naturaleza”.

“Lo mismo que en la historia de la humanidad –dice Buffon– se hace uso de los documentos, se examinan las mo-

nedas y medallas, se describen las inscripciones antiguas para darnos cuenta, por ellos, de los cambios verificados y para fijar las épocas del acontecer espiritual, así también en la historia natural tenemos que hurgar en los archivos del mundo, arrebatar a las entrañas de la tierra los monumentos más antiguos, juntar las ruinas y todos los testimonios de los cambios físicos que nos puedan llevar a las diversas edades de la naturaleza, reuniéndolos en un solo cuerpo de testimonios. Este es el único medio para poder terminar unos cuantos fijos en el infinito del espacio y para ganar en el camino eterno del tiempo unas cuantas piedras miliares”⁹.

En otras palabras, los sistemas conceptuales empiezan a perder validez frente a una dirección exclusiva de la experiencia; frente a una lógica objetiva existe una significación estética. Estos métodos científicos que utilizaron la observación también fueron recreados en el siglo XVIII por los artistas de la época clásica. Constable es un ejemplo de lo que el arte, como lenguaje, aportó a la expresión visual de esta época. Él adoptó elementos de los artistas que conocía y admiraba, aunque naturalmente para crear su propia obra; y consideraba sus cuadros unos experimentos.

Para poder superar a los artistas que amaba, pintaba constantemente con el método de ensayo y error, mediante la transición de una hipótesis a otra, adecuada para dar otra alternativa a la percepción ordinaria, sobre todo la de los pai-

sajes oscuros que él tanto atacó y desvirtuó. Hay que investigar en este artista su significado en términos de expresión; no estudió el paisaje para hacer un tratado científico, puesto que su motivación era poética, de epopeya o de idilio, sino que su acento personal se mueve en un campo extremo de descripción-expresión, cuya intensidad era abrir una misteriosa cerradura de nuestros sentidos.

Los cuadros de Constable se dividieron entre los acabados y los esbozados. Hay un gusto adquirido que prefiere la segunda versión. Sin embargo, en la generación anterior, en la mitad del siglo XVIII, un pintor como Gainsborough no hubiera aceptado pintar el aspecto romántico de una casa de campo. Él sólo hacía pinturas de su propio cerebro; imitar el paisaje atentaba contra su imaginación. Vemos, entonces, que el racionalismo lógico de la época clásica se fue transformando como la acción continuada de una experiencia estética.

Desde el punto de vista teleológico el genio-artista que creó la naturaleza no la hizo con ninguna finalidad; no persiguió un fin extraño, sino que tan sólo lo hizo por el goce de crear y contemplar su belleza. Ni siquiera lo hizo con un fin moral.

Este concepto estético de creación nace en la filosofía natural del siglo XVIII, con lo que cabe decir que también hace valer en ella una nueva tendencia espiritual; pero lo que subyace en el interior de esta filosofía es que el interés del observador de

la naturaleza no puede recaer en las intenciones del creador, sino en la belleza de lo creado: el poder del observador está en *saber ver* las verdaderas fuerzas de la naturaleza.

En esta inmanencia estética Dios sigue siendo la "clave" de lo que el espectador puede discernir como artista de lo creado, y es una manera razonable para hacer convivir la metafísica con la filosofía natural y con la teoría del conocimiento. Sin embargo, la ciencia de la vida orgánica empieza a ser más atraída por la naturaleza plástica que por la naturaleza mecánica.

Cuando se trata de dar una nueva fundamentación a la observación de la vida orgánica como, por ejemplo, de todos los problemas relacionados con los sentimientos (deseo, aversión) o la percepción (memoria, voluntad, etc.), las teorías físicas no son suficientes. "Ni la extensión cartesiana ni la gravedad newtoniana aportan nada para captar los fenómenos de la vida y no digamos para derivarlos de ella. No hay más remedio que añadir a los predicados físicos impenetrabilidad, movilidad, inercia y gravedad otros que guarden una relación directa con los hechos de la vida"¹⁰.

Y aquí es cuando Leibniz empieza a relacionar la vida espiritual con la orgánica, puesto que él no mira el acontecer natural desde lo puramente mecánico, sino que empieza a predicar que hay una representación de una conciencia. Las mónadas o fuerzas actúan como una *forma interior* que es lo que hace

que esta conciencia distinga una cosa de otra; y la única manera de individualizar un ser (es decir, de imaginar que una cosa no se parezca a otra) es, precisamente, postulando que este ser tenga identidad.

De este concepto de *identidad* Leibniz concluye que todo ser es individual o "singular", y que la sustancia que compone este ser también es individual o indivisible; a las sustancias indivisibles Leibniz les dio la denominación de mónadas.

"Es necesario, sin embargo, que las mónadas posean algunas cualidades; en otro caso no serían ni siquiera seres. Y si las sustancias simples no difirieran por sus cualidades, no habría medio de darse cuenta de ningún cambio en las cosas; puesto que lo que hay en lo compuesto no puede venir sino de los ingredientes simples; y las mónadas, no teniendo cualidades, serían indistinguibles las unas de las otras, puesto que tampoco difieren en cantidad. Y por consecuencia, supuesto lo lleno, cada lugar no recibiría nunca en el movimiento más que el equivalente de lo que había tenido, y un estado de cosas sería indistinguible de otro".

Las mónadas son unidades de fuerza; y para que pueda haber distinción entre las diferentes partes del universo, las mónadas deberían tener diferencias cualitativas, ya que todo lo cuantitativo está, por definición, excluido de ellas.

A partir del siglo XVIII se convierte en objetivo fundamental

para la teoría del conocimiento (y sobre todo para la psicología) el señalar estas fuerzas, el darlas a conocer en su estructura específica y comprender su interacción. "La concepción psicológica y la defensa psicológica de la espontaneidad del yo preparan el terreno para una nueva concepción del conocimiento y del arte, señalando a la crítica del conocimiento y a la estética nuevos métodos y nuevos caminos".

Referentes Bibliográficos

- DELEUZE Gilles, *Foucault*. Editorial Paidós, Barcelona, 1987.
CASSIRER Ernst, *Filosofía de la Ilustración*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
LEIBNIZ G. William, *Monadología y Discurso de Metafísica*, Editorial Sarpe. Madrid, 1984.



8 Cassirer, Ernst, *Opcitp*. 98.

9 *Ibíd*, p. 99.

10 *Ibíd*, p. 107.



Entretelas de la Ficción

*Dame tu pañuelo, hermana,
que vengo muy mal herido.*

*Dime que pañuelo quieres:
si el rosa o color de olivo.*

*Quiero un pañuelo bordado,
que tenga en sus cuatros picos
tu corazón dibujado.*

Por Manuel José Sierra ¹

Tal vez un tono meloso subtiende el vecindario del Marinero en Tierra y otros decires romanceros, contemporáneos de Alberti. Su pañuelo es un motivo de gracia y escozores. Palabreando una página en blanco, zurciendo este valle de lágrimas, la metáfora, la poesía, ese pañuelo, están demasiado cerca de esa ayuda suya que es el consuelo.

En otro vecindario, he visto un cuerpo desnudo enlucéndose en las calles de la noche al trasluz del pañolón negro que lo encubre. Gitanas graciosas divisaban la suerte final suya, alguna serpiente de cascabeles yo oía, y la noche embebió la herida entre mantas de estrellas. Las calles empedradas de

la memoria conducen todos los días al mismo sitio, un pañuelo blancuzco y desleído desdobra la vida cada que amanece. Se apaga el manto de la noche, su texer de luces pequeñuelas del grande de una estrella. Y si todo es luz que queda en el recuerdo, más luego será la oscuridad, otra vez.

*Ansí me hallaba una noche,
contemplando las estrellas,
que le parecen más bellas
cuanto uno es más desgraciao
y que Dios las haiga criaio
para consolarse en ellas.*

Después que pase la canta del Martín Fierro, podrás ver la noche callada, a solas, harto desleída la tela de Mnemosine, ya sólo llevando la cuenta en los callos de los dedos que arañan el pasa-

¹ Licenciado en Literatura Universidad del Valle. Profesor Escuela de Teatro Instituto Popular de Cultura

do. Y, puesta la cabeza en la palma de la mano, ay, ahí le place a la mente empuñar con los huesos que la sostienen lo que no puede contener. Allende la noche estos dedos son gusanos de seda enjugando el olvido, y van entretejiendo lo que dice la muerte. Sayas negras y pañuelos blancos son las señales de duelo.

Otra cosa es el teatro, un escenario no es pañuelo distinto de esos otros, pero sí... de otros modos. El teatro es lo contrario de la vida, y quizá es más su diferencia con la muerte. La escena rehace lo que nunca pasó, por un solo instante, cada vez que el personaje vive en cada presentación. Los ensayos no cuentan, al menos no tanto... Pero lo que dicen los actores lo dicen ellos y los personajes a una voz. Lo que pasa en el teatro es una danza existencial entre el querer del intérprete y el qué se yo del personaje. Y la diferencia es que eso que ocurre en la escena nunca pasó de verdad, no en la vida, sólo en "las tablas".

A semejanza de la vida su representación también es real, está ocurriendo, y ahí el teatro semeja también a la muerte, pero nada más, o a encantamientos, pues, aunque la Cerda hace de cualquier amigo de Ulises otro habitante de un mundo porquesino -valiéndose de otros empalabramientos que sentencian el quehacer de los hombres-, aun así, digamos, que ningún pañuelo es tan ausente en el teatro como el que contiene los signos de la muerte. Es muy diferente "actuar"

que vivir, pero más lo son "actuar" y morir. Cada instante de teatro es ficción, nunca pasó de verdad. (Pese al costumbrismo, el documental, y el mass media.)

El teatro es ausencia de la muerte, cada instante, y así fue que la pelona pusiera, en la

*"El teatro
es lo contrario
de la vida,
y quizá
es mas
su diferencia
con la muerte.
La escena
rehace
lo que
nunca pasó,
por un
solo instante,
cada vez
que el
personaje vive
en cada
presentación"*

obra, a los hombres muertos a que revivan desandando sus penas -una simbiosis de profundis religiosa-; ya sea el espacio de la pena eterna, sea "apenas" el purgatorio, o un acertijo del karma en un juego de cartas (soles, bastos, espadas, copas) sobre vidas pasadas, haciendo abuso de un espacio que es la "otra vida", las almas, las ánimas, las penas, los muertos, aquello que una vez vivimos; sea que la pelona nos lleve a que volvamos, y si tal rigor ontológico derivara en no más lo que son rezos y oración, que más son nuestra teología y nuestra creencia... no se lo habría de confundir con el teatro así mucho se le parezca. Digo esto porque después de la función los actores vuelven a tomar vino, se hablan, ríen, lloran, hacen el amor.

Es el quid del teatro. Ahí se vive en la escena, y eso nunca pasó ni va a ocurrir, eso se vive en la ficción. No sé por qué a una obra de teatro la llamamos representación, más bien debiéramos consolarnos con la pregunta de ¡qué representa! ¿Habríamos de confundir el telón de boca con un pañuelo, o ver el ojo que se abre detrás de esos párpados cerrados y nos muestra la niña de sus ojos, su pupila, el círculo ritual, una voz que nunca desdice u olvida la escena, un lugar que no queda en parte ninguna, o sí queda... y por eso es cierto, aunque nada pasa de verdad en el teatro?

El personaje deviene de la mente del actor en mente suya, no es sólo disfraz sino corporalidad... y, no sólo recita sino que habla en primera voz y en

*“El personaje
deviene
de la mente
del actor
en mente suya,
no es sólo disfraz
sino corporalidad...
y, no sólo
recita sino
que habla
en primera voz
y en tiempo presente”*

tiempo presente. Si alguien se nos parece a un actor es Alonso Quijano, pero también signa la diferencia, pues su escenario es la vida misma casi hasta el final de su actuación. Lo uno es alienación, lo otro es demencia, y es algo senil. Pero no olvidemos tampoco que Don Quijote “existió” en otras novelas de caballerías, quizá en cruzadas y desfases de entuertos que la historia reseña y la crítica. Y, claro, la literatura crea escenarios, y cada lector es Don Quijote, y es Alonso Quijano cada que lee y recuerda esas historias. El acto de la lectura también contiene una voz en primera persona que anima las otras voces -es el lector- y habla en el presente de la lectura. ¿Si Dobla el lector a Cervantes, estaríamos hablando del pañuelo que sostiene el brazo mutilado y otras vendas de su estirpe de guerreros?

El color de olivo adivina una luz de cuentas fantásticas, fruta prohibida, una máscara que re-

viene fermento a otra escena, aunque a veces sean no más que arbustos del solar de la casa o flores dibujando pañuelos de cortesía. Si los actores usan pañuelos comprados en la tienda de la esquina, van al bar o se quedan pensando en la entretela de esta trama, por no ser arbustos caseros ni estatuas de piedra... yo no sé.

Que siga en pie el sueño, la Casa de las Nubes, la sombra del que es que allí se asienta, sombra animal, tal vez, pero asombra entre tablados y páginas en blanco la ausencia de la muerte.

Otra cosa es la vida. Pese a toda impostura cotidiana la gente de carne y hueso zozobra, y es que ninguno aguanta la desdicha del olvido, para tejido de osamenta quedamos. Somos rosario y osario.

Dejemos que discurra otra escena... Es que se me viene a la página en blanco la idea de otra página escrita de antes que éstas... Que fue el episodio en que don Alonso estuvo tentado a darle fin de su pluma y letra a un afamado libro de caballerías que quedó sin fin. Allí don Alonso no era aún actor, leía y casi cae en ser escritor: tal vez hubiera sido autor de sí...y más luego, quizá un caballero que escribe la memoria de sus obras o andares.

*Un niño me preguntó ¿Qué es la hierba?,
trayéndola a manos llenas,
¿Cómo podría contestarle? Yo tampoco lo sé.
Sospecho que es la bandera de mi carácter
tejida con esperanzada tela verde.
O el pañuelo de Dios,
Una prenda fragante
dejada caer a propósito,
Con el nombre del dueño en alguna punta,
para que lo veamos y lo notemos
y nos preguntemos,
¿de quién?*

*O sospecho que la hierba misma es un niño,
el recién nacido de la tierra.*

Habría que preguntarle al viejo Whitman, o -si lo hay-, al Otro que designa esas frases, y nos obliga al recurso de pañuelos y otros velos; otro que, no sé, quizá lleva nuestra mano sobre la página en blanco.

Comentarios

ACERCA del JUEGO, la CONVERSACIÓN y el ARTE del ACTOR

Por Jesús María Mina¹



Resumen

¿Qué comparten el juego, la conversación y la teatralidad? Es una pregunta cuya seducción es inmediata. Fue Gadamer quien avivó ese examen de correspondencia. El presente escrito es un ejercicio que parte de esta pregunta y considera algunas citas de lo expresado por varios autores como la excusa perfecta para los comentarios acerca del tema.

El juego y su afinidad con la conversación

Gadamer, en el artículo 'Hombre y lenguaje' al detallar el segundo rasgo esencial del ser lenguaje, la ausencia del yo, en la que apunta que el habla pertenece a la esfera del nosotros y no a la del yo, nos dice que la naturaleza del juego es estructuralmente afín a la del diálogo. Además afirma que el juego se acerca a lo que es el diálogo a través de la conversación, por eso, cuando el diálogo sucede, al sentirnos plenos, es la misma sensación que cuando jugamos. Él dice:

El modo de entrar en conversación y de dejarse llevar por ella no depende sustancialmente de la voluntad reservada o abierta del individuo, sino de la ley de la cosa misma que rige esa conversación, provoca el habla y la réplica y en el fondo conjuga ambas. Por eso, cuando ha habido diálogo, nos sentimos <<llenos>>. El juego de habla y réplica prosigue en el diálogo interior del alma consigo misma, como definió Platón bellamente al pensamiento (GADAMER, 1993).

¹ Licenciado en Literatura Universidad del Valle, Especialista en Gerencia para el Servicio Social, Especialista en Educación de Adultos del Centro Regional para la Educación de Adultos de México (GREFAL), candidato a grado de Magíster en Filosofía. Profesor Escuela de Danzas Instituto Popular de Cultura.

Atendiendo a lo dicho por Gadamer se puede plantear que el juego no alude a la quietud sino por el contrario hace que fluyan las cosas. Es por eso un proceso dinámico pero que además “engloba al sujeto o sujetos que juegan. Así, no es pura metáfora hablar del juego de las olas, del juego de los mosquitos o del libre juego de las articulaciones (GADAMER, 1993)”. Al englobar al sujeto lo atrapa, por lo cual si alguien no lo vemos inmerso en el juego es porque no está en el juego, hace que juega. Al estar englobado y hacer parte del juego siempre estará en movimiento con relación al juego. Puede ser que este juego no sea solamente algo tangible a través del juego, pero lo que hace es movilizar incluso aque-

*“Cuando
estamos
en la barca
del río por
el cual fluye
el juego
todo
deviene
pues las
anclas
e sostienen
en terrenos
de lo porvenir”*

llos aspectos del ser humano que van más allá de lo proxémico y kinésico. Puede mover pensamientos, mover percepciones, un algo que conlleva una nueva manera de acercarse a la realidad, en tanto jugamos al como si. En este sentido nos moviliza y crea mundos. Como proceso son acontecimientos que acaecen como la corriente de un río cuyas aguas discurren entre ritmos y tempos de acuerdo al terreno por el cual pasan.

Es entonces el juego un río, una nube que no se queda quieta y que es cincelada por el viento para que gocemos de aquellas cosas que ella y el viento nos semejan. Es el juego entonces un algo que cuando nos embauca con sus frágiles fauces para llevarnos sin llevarnos nos arrastra hasta lo indecible.

Pero ese juego que vemos en las cosas ¿es nuestra percepción la que nos juega un juego de percepción? O ¿realmente juega o acontece? Si es un acontecer que nos envuelve hasta la imaginación sucede que la vemos ya no solamente en lo que es sino también en el como sí. Pero quién puede medir los límites del hasta dónde de esta percepción. Se trata quizá de contemplar, de dejar que la alusión tome asiento en la mirada y que dejemos hablar aquellos recuerdos que los vemos mezclarse con un olor, con una imagen o con ese algo que aviva la posibilidad del como sí. Es por eso un algo que nos permite ver con otros ojos, escuchar con otros oídos, oler con otros sentidos y degustar no solo con la piel sino con la evocación.

Hacer del juego un no juego, un acontecer que acontece gracias a nuestro espíritu de bufones. La seriedad está en creer lo que en otras circunstancias sabemos que no es, pero que sin embargo no siendo es un posible porque le hemos abierto las puertas de lo que hemos aprendido a creer que es lo que es.

*Hay juego cuando el jugador toma el juego en serio, es decir, no se reserva como quien se limita a jugar. De las personas que son incapaces de hacer esto solemos decir que no saben jugar. Mi idea es que la naturaleza del juego, consistente en estar impregnado de su espíritu –espíritu de ligereza, de libertad, de la felicidad del logro–y en impregnar al jugador, es estructuralmente afín a la naturaleza del diálogo, que es el lenguaje realizado.
(GADAMER, 1993).*

Quiere decir, que posible-mente el juego nos permita escapar a las reglas que nos regalan unas creencias, unas seguridades a través de lo que hemos llamado cultura, de lo que a diario vivimos como lo social. El juego es la ventana por la cual miramos los escenarios posibles de lo que no es posible sino lo tomamos en serio como juego.

Cuando estamos en la barca del río por el cual fluye el juego todo deviene pues las anclas se sostienen en terrenos de lo porvenir. Pero, debemos admitirlo, hasta en el mismo juego somos vigilantes. Si algo acontece solemos decir “es un juego” y reiniciamos. Nos damos cuenta

que alguien quebrantó una de las reglas del juego y lo llamamos al orden del juego para poder proseguir.

Un ejemplo de lo que implica lo anterior nos lo presenta Gadamer en el artículo "Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento", él dice:

... Recitar es lo contrario de hablar. El que recita sabe lo que viene y no se concede la ventaja de la ocurrencia. Todos conocemos la experiencia del mal actor que recita dando la impresión de que al decir la primera frase está pensando la siguiente. En realidad eso no es hablar. El hablar implica afrontar el riesgo de poner algo y atenerse a sus implicaciones. Yo diría, resumiendo, que el verdadero malentendido en la cuestión de la lingüística en nuestra comprensión es un malentendido sobre el lenguaje, como si éste fuese un inventario contingente de palabras y frases, de conceptos, opiniones y modos de ver. El lenguaje es en realidad la única palabra cuya virtualidad nos abre la posibilidad incesante de seguir hablando y conversando y la libertad de decirse o dejarse decir. El lenguaje no es una convencionalidad reelaborada ni el lastre de los esquemas previos que nos aplastan, sino la fuerza generativa y creadora capaz de fluidificar una y otra vez ese material.

(GADAMER, 1993).

Es claro entonces que en el juego como en la conversación el presente, el aquí y el ahora de lo que sucede hace que deba-

mos considerar lo impredecible como un elemento que pone en alerta a quien participa. Una cosa muy diferente es saber qué se va a decir y haber estudiado el cómo se puede decir, pero en el momento en el cual transcurre el hablar es necesario que cada frase y cada forma de decirlo que sea previo a este acontecimiento se actualice.

Es por eso que lo podemos comparar con lo que hace el actor en lo teatral. El actor urde al jugar en la escena a que no sabe lo que se sabe pues ese a quien él representa en su universo ficcional no lo sabe, en esto está el arte del actor al decir algo de lo que dice el personaje. Incluso en aquellas tendencias teatrales que quieren desnudar el artificio lo hacen creando otro artificio al mostrarlo, pues el público sabe que sabe lo que fue a buscar. Si se recita es poner de manifiesto la conciencia del decir, de la memoria de un texto que se presenta como 'muerto' en tanto vivo del 'aquí y el ahora' del personaje en el juego del teatro. En este sentido el actor debe entender que su arte da cuenta que el diálogo es creación permanente, se pone en riesgo en la interacción, el que conversa se atiene a sus implicaciones, es dinámico, algo pasa.

Es un río el escenario en tanto acontece con el fluir del tablado pero de igual manera el torrente que proviene de las agitadas olas al agitar el imaginario de los que asisten a participar como público al teatro. El juego se manifiesta y se conversa de otra manera, a través de la obra que permite el como sí.

Y esto es lo mismo que pasa en la conversación cotidiana. Un buen conversador aunque es locuaz y deja entrever sus intenciones nunca se nos presenta como el que tiene memorizado o ya sabe lo que va a decir. Por el contrario, se presenta como quien sabe improvisar y es lo que permite la expresión ¿y cómo hace para tener la palabra exacta? Queriendo decir que a pesar de las contingencias él, espontáneamente responde a lo que se le pregunta, sigue el hilo de la conversación. Este es el juego.

Se puede decir que en este 'fuera de sí para la conciencia ludente' se hace presente 'la ausencia del yo', en tanto que al hablar, dice Gadamer,

"Es creíble aquello que el actor, desde la ficción escénica, es capaz de hacerlo posible como un algo que acontece en el presente de lo que él presenta y representa."

no significa que uno se represente así mismo lo dicho sino que lo haga ver al interlocutor'. Este segundo rasgo lo explica en tanto diálogo, en donde la realidad del espíritu del lenguaje lo que hace es unificar el yo el tú. Cuestión que nos llama la atención sobre lo que tradicionalmente se ha denominado, el mensaje, que para efectos de lo que estamos examinando lo entenderemos como aquello que quiero decir con lo que digo, la fluidez y la espontaneidad en la conversación nos lleva a que en la simultaneidad de lo que decimos no seamos totalmente concientes de ello, tenemos una intención, un propósito, un posiblemente.

El ejemplo del mal actor, que da Gadamer, ilustra la necesidad que tiene el conversador de asumir el papel de un buen oyente y un buen hablante. Oyente para percibir lo que el otro me dice y así responder. De hablante en tanto que lo que se dice actúa en el otro y tiene la posibilidad de ser leído como un algo que surge en la espontaneidad del riesgo en la interacción. En este sentido es un diálogo, un tejido que se hila entre dos. Los dos que se asumen en la conversación.

Es un excelente ejemplo el retomar el arte del actor para ilustrar lo que pasa con el juego, lo que pasa con la conversación, pues el actor sabe que su "yo" cotidiano, su voz, su edad, se constituyen en una herramienta artística con la que cuenta para "representar" a un personaje teatral. En el yo del actor y el yo del personaje, en

la escena el público quiere ver al personaje que es interpretado por el actor. El drama como razón de ser del personaje y algo vital en la escena prevalece sobre el drama que vive el actor. El matiz de lo que sucede en la escena por parte de un actor, juega con la credibilidad del público. Es creíble aquello que el actor, desde la ficción escénica, es capaz de hacerlo posible como un algo que acontece en el presente de lo que él presenta y representa. Por lo cual, debemos reiterar la importancia de actualizar un hablar, como si aconteciera con todo el riesgo que da el hecho de suceder por primera vez. Este es el juego del arte y es por eso que:

...El verdadero actor reproduce un hablar genuino, de modo que uno olvida que le ha sido prescrito. Por consiguiente, el arte de la improvisación es propio, en efecto, del buen actor, al menos en ciertas formas de teatro. Pero también en el teatro literario el texto deja abierto un espacio de juego que debe ser completado. Este contraste con el arte del actor pone de manifiesto que incluso la recitación, que vuelve a dar configuración fónica a un texto, todavía no es hablar, sino que, de algún modo, es aún <<leer>>. Todavía no es habla como la del actor que encarna su papel. Cuando tiene éxito, el actor habla de verdad, es decir, rompe el silencio o enmudece, toma la palabra o guarda silencio. (GADAMER, 1993).

El arte del actor para hablar de "verdad" debe aprender a decir lo que dice en escena, más

allá del simple hecho de imitar el hablar. María Ósipovna Knébel, discípula de Stanislavsky, dedica un libro completo al estudio de "La palabra en la creación actoral" y como una de sus conclusiones acerca de los aportes de su maestro al arte escénico la resume en una frase: "...para elaborar una auténtica vida en el escenario hay que crear de acuerdo a las leyes de la vida". La frase anterior es una buena síntesis del esfuerzo que debe hacer el actor por reconocer lo que sucede, por ejemplo, en el hablar para que pueda surgir nuevamente en el escenario con toda la frescura de la vida. ¿Cómo hacer para que un texto vuelva a resurgir? Ese texto que el actor debe tomar en serio, como un desafío en el que puede salir mal librado. Ósipovna citando a su maestro lo plantea así:

"El actor debe crear la música de sus sentimientos sobre el texto de la obra y aprender a cantar esa música de los sentimientos con las del papel. Sólo cuando oímos la melodía de un espíritu vivo podemos apreciar totalmente en su justo valor la belleza del texto, así como lo que éste esconde". (ÓSIPOVNA, 2000).

Sin embargo, es posible agregar a lo anterior que la música se logra en la medida que el juego surja, ese elemento que permita ver no un texto reseco, un decir muerto sino por el contrario un algo que instala lo que sucede en algo que fluye. En la ley que rige esa conversación que está siendo escenificada que tiene que ver con el decir y la réplica.

Ver una posibilidad abierta que perciba el sentido de la pregunta y el trasfondo que la motivó.

Cuántas veces no nos vemos avocados, de acuerdo a las circunstancias a contestar aquello que no queremos contestar por fuerza de las circunstancias

y, que no necesariamente, tiene que ver una amenaza física, sino una motivación que incluso nos lleva a decir lo que no queremos decir, pero cuando nos damos cuenta ya es tarde.

Se trata entonces, que lo ludente, lo estésico, nos coloca en

distintos niveles de lo que denominamos juego. El juego del arte, el juego de la teatralidad de lo cotidiano, pero de igual manera la teatralidad en el juego del actor de teatro, el juego que incluso nos transforma en niños pero que el niño juega a ser un adulto.



EL SUJETO LUDENTE

La fascinación del juego para la conciencia ludente reside justamente en ese salir fuera de sí para entrar en un contexto de movimiento que desarrolla su propia dinámica.
(GADAMER, 1993).



El juego es una interacción que coloca a los participantes como sujetos ludentes. El sujeto ludente es la posibilidad de relación estética² con el mundo. Ser ludentes y ser estésico significa a la vez una respuesta y una pregunta ante lo existente. Lo ludente me permite el goce, la estesis. Ahora bien lo ludente y lo estésico es en lo social, es en lo cultural como un juego incluso de roles.

En la vida cotidiana cada uno de nosotros juega a ser y aquí existe un esfuerzo en términos de la apariencia y de lo que se esfuerza ser para los otros y sí mismo. Tal como lo presentó Goffman, el “sí mismo” en tanto fachada y máscara se esfuerza por presentar una imagen que es la que configura a partir de su papel como actor de la vida cotidiana. Entonces, esa imagen es leída por el otro desde lo que percibe y es de esa manera que obtiene la información puesta en juego en la interacción.

Desde el lente de la estética, la presentación dramática de las identidades propuesta por Goffman hace medio siglo adquiere un matiz nuevo en su dinámica de persuasión, seducción y negociación. Toda puesta en identidad no sólo informa al interlocutor respecto de con quién está tratando: también lo intenta persuadir, conmover, incluso fortalecer o someter, para lo cual pone en juego estrategias estéticas.
(MANDOKI, 2006).

Si es persuasión, seducción y negociación alude a que existe una argumentación y una retórica de la presentación. El lenguaje se construye para decir algo, para que signifique o sea leído de determinada manera, es en este sentido como se puede comprender cuando continuamente en el documento se ha aludido a propósito. En la imposibilidad que existe entre los seres de acceder al otro más que por la manifestación o de la percepción que se tenga que-

da entonces la relación estética, esa relación a través de los múltiples canales sensoriales que comunican al ser humano como organismo pero que está cruzado por la cultura y lo social.

Es por eso que para Goffman ser un tipo dado de persona no significa simplemente poseer los atributos requeridos, sino también mantener las normas de conducta y apariencia que atribuye el grupo social al que se pertenece. El ejército y la oficina demandan unas maneras de ser y de actuar, de vestir. Cada quien sabe comportarse

² Entendida como “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso... No hay estesis sin vida, ni vida sin estesis. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente” (MANDOKI, 2006b). Además, la autora considera la estesis como algo fundamental al hablar de estética en tanto que la estética la refiere al estudio de la condición de estesis.

“En la vida cotidiana cada uno de nosotros juega a ser y aquí existe un esfuerzo en términos de la apariencia y de lo que se esfuerza ser para los otros y sí mismo”

en una iglesia, el sacerdote usa todas aquellas cosas que han sido institucionalizadas para su papel. De igual manera, se puede deducir cual es el grado de jerarquía que se tiene en la iglesia católica de acuerdo a los atuendos vestidos, sirven como fachada para construir la imagen del papel que se representa.

Las pautas de conducta apropiadas de acuerdo a la situación son aprendidas, institucionalizadas, realizadas y, a la vez, valoradas en su realización como mecanismo de control social tanto por el mismo individuo que en algunos casos llega a plantearse la pregunta si su manera de proceder es acorde o no a la situación en la cual se encuentra o se cuestiona. El papel que asume puede ejercerlo con la mayor facilidad del mundo,

todas aquellas exigencias o pedidos de conducta no le comportan ningún problema. Pero de igual manera se puede ejercer torpemente, ser conciente de esta torpeza o no, se puede engañar, pero existe una cuestión que es ineludible y es que se debe representar o asumir, tomarlo en serio con esos rasgos con los cuales el papel trae consigo.

Se puede sugerir que existen tantas fachadas como papeles o actuaciones se tengan. Cuando se está en la casa con la familia, la manera de vestir y de proceder del maestro de colegio o universidad difiere mucho a la que se tiene frente a sus estudiantes o, incluso superiores. El dicho popular ‘nos vestimos de acuerdo a la situación’ o ‘el hábito hace al monje’ da cuenta de este ámbito hasta aquí descrito y de los diferentes papeles que jugamos con toda seriedad de acuerdo a las circunstancias.

Sin embargo, Goffman llama la atención sobre como en un momento dado existe una fragilidad en la que el esfuerzo por una apariencia puede fracasar. En este juego de la vida puede suceder un accidente, una indiscreción o circunstancia desfavorable que hacen posible, incluso, que la imagen que se tenga de sí mismo o se quiera representar no corresponda. Por eso el espejo, como instrumento que permite ver el cuidado de la presentación que regularmente hace el individuo de sí mismo y ante los demás, hace parte de los rituales de cuidado y planeación para la escenificación.

Es, en últimas, un juego. Juego que permite lo accidental, el goce, lo inimaginable, lo sorprendente. Juego que puede atraer que la ‘máscara’ se pueda resquebrajar y alguien pueda decir: ‘nunca esperé eso de usted’.

Y aunque cada cual se vista de acuerdo con su condición, también estamos ante un juego. El artificio, como el arte, se sitúa en lo imaginario. El cuerpo y el rostro no solo se hallan disfrazados por la faja, el corpiño, las tinturas y los maquillajes, sino que la mujer menos sofisticada, una vez que se ha <<arreglado>>, no se propone a la percepción: como el cuadro o la estatua, o el actor en el escenario, es un análogo a través del cual se sugiere un objeto ausente que es su personaje, pero ella no es. La halaga esa confusión con un objeto irreal, necesario y perfecto como un héroe de novela, un retrato o un busto, y se esfuerza por imaginarse en él, y presentarse de ese modo ante sí misma petrificada y justificada. (GOFFMAN, 1989).

El juego, el artificio, lo imaginario permite situarnos en las posibilidades de interpretación. Cómo me veo, cómo me ven. Cómo deseo que me vean, cómo me verán. Cómo me he presentado, cómo me han visto. Ante la mesa surge la inquietud de las conveniencias y las credulidades. Goffman, por esto, destaca el juego de la idealización presente en el individuo con respecto al impulso para mostrar al mundo un aspecto mejor en las diferentes profesiones y clases. Claro está,

que esta idealización se vale de medios, apariencias, conductas que permitan hacerla posible en los imaginarios.

En esta medida es innegable que el sujeto se hace participe en todo lo que es, se juega en tanto nos hacemos presentes, no simulando a que jugamos sino jugando el juego, en términos heideggerianos es el darse, la posibilidad del estar-ahí como existentes.

¿Qué significa salir fuera de sí para la conciencia ludente? Teniendo en cuenta que 'la conciencia ludente' Gadamer la refiere al jugador que toma en serio el juego, por lo cual, creo que puede nuclear los tres elementos por él expuestos en el

hablar, pues, "ningún individuo, cuando habla, posee una verdadera conciencia de su lenguaje". Los tres elementos que permiten hablar de este 'no poseer verdadera conciencia del lenguaje' son: el auto-olvido, la ausencia del yo, del cual hace parte el fragmento que hemos escogido como análisis, y un tercer rasgo el de la universalidad del lenguaje.

En otro sentido es que no poseemos total conciencia de aquello que queremos decir con lo que decimos, así tengamos una intencionalidad, que incluso podemos traicionar en lo que decimos. Tener conciencia lo relaciono con saber con exactitud lo que vamos a decir, pero incluso cuando lo sabemos las

circunstancias mismas nos pueden traicionar en lo que en la espontaneidad de la conversación hablamos, pero también del "sí mismo" que se encuentra en juego.

Por eso en el juego de la vida su creador es creado por la creación misma, habita en las profundidades de su existencia. Se es en cuanto la posibilidad de lo posiblemente imaginado que bebe a tragos largos de la cotidianidad. Se es en cada uno de nosotros en cuanto serpiente que orada el tiempo hasta hacerlo mil pedazos insaciables de verbo, inquebrantables ante el hambre de jugar y corretear por las venas abiertas de nuestras culturas.

*Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.*

Vicente Huidobro (de El espejo de Agua, 1916)

Referentes Bibliográficos

- GADAMER Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós Studio. Buenos Aires, 1993.
 - *Elogio de la teoría*. Discurso y artículos. Ediciones Península 1983.
 - *Antología*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 2001.
 - *Acotaciones hermenéuticas*. Editorial Trotta. 2002.
 - *La educación es educarse*. Paidós. Barcelona. 2000.
 ÓSIPOVNA Knébel. María. *La palabra en la creación actoral*. Editorial Fundamentos. Colección Arte. Segunda edición. España. 2000
 MANDOKI, Katya. *Prácticas estéticas e identidades sociales*. Prosaica II. Siglo veintiuno editores S. A. México. 2006.
Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica Uno. Siglo veintiuno editores S.A. México. 2006

Testimonio de Vida del MAESTRO OCTAVIO MARULANDA

Por *Johannio Marulanda*¹
*Anabell Palacios*²

*En mayo de 1995, Anabell y Johannio entrevistaron a Octavio, querían conservar una versión de sí mismo. Accedió gustoso, revisó y corrigió los textos. A continuación, un resumen de este memorable documento*³.

Foto Entrevista: Maestro Octavio Marulanda en Guapi
(Investigaciones realizadas con el Instituto Popular de Cultura década del 60).
Fuente: Centro de Documentación Musical del Departamento de Investigaciones del Folklor IPC.

Nunca he hablado de mí mismo, nunca me he interesado por hacerlo. Pienso que habla mejor de uno lo que uno hace o lo que la gente piensa de uno -bueno o malo-, porque las palabras, que están impregnadas de cierto ego, de cierta presunción, principian por ser falsas.

Yo me considero un oficial de construcción que ha tenido la suerte de tomar parte en la construcción y desarrollo de obras cuya importancia se mi-

den por su valor cultural. Esto me ha dado la oportunidad de ejercer el papel de testigo de excepción en el transcurrir de nuestra cultura por más de sesenta años.

Nací el 7 de octubre de 1921 en Manizales, en el barrio de "Hoyo Frío". Era un camino de bestias que en invierno era un fangal y cerca estaba el campo. Pasaban por allí los caballos de los ri-

1 Ingeniero Civil de la Universidad de la Amistad (Russia), Doctor en Estructuras en la Universidad Patricio Lumumba y Estudios doctorales en AUI de EEUU.

2 Especialista en Educación con Nuevas Tecnologías de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y Magíster en Ciencias Políticas de Universidad Javeriana.

3 Lo que aquí se presenta son apartes textuales de la entrevista realizada al maestro Octavio Marulanda por Anabell Palacios y Johannio Marulanda en el mayo de 1995.



cos del pueblo que iban a pasar la noche a los potreros. Desde los tres años comencé a entender lo que era la música, porque mi papá, que había sido estafeta del general Uribe, había aprendido a leer casi solo. Lo primero que utilizó para practicar la lectura fue el periódico "El Tiempo", que no le faltaba nunca; le encantaba la música, compró una vitrola de RCA Víctor y nos hacía oír discos como una sonatina de Tárrega, un compositor español, tocada por Andrés Segovia. Inusitado en un hogar

en donde no había cultura erudita de ningún sentido. Otros discos traían temas populares como: Antioqueña, Cuatro Preguntas, grabados en setenta y ocho revoluciones.

Estudí en el Colegio de Cristo de los hermanos maristas. Los hermanos me tenían cariño y siempre me apoyaron. Tuve unas actividades intelectuales "sui generis". Por ejemplo, el profesor de literatura que era un hermano español, me nombró monitor de la biblioteca del colegio y recuerdo que allí estaba "El Capital" de Marx en una versión vieja y resumida. Yo le pedí permiso al hermano para leer "El Capital" pues era un libro prohibido. Estaban todos los clásicos: "El Quijote", "Las Mil y Una Noche", las obras de la época inspiradas por Rousseau, "Amalia", clásicos colombianos. Era un lector desafiado y formábamos círculos literarios en el colegio. Quienes nos gustaba la literatura y la filosofía, nos reuníamos los sábados, presentábamos lo que llamábamos nuestras tesis

y se discutían. De ahí salían materiales que podían ser llevados a las clases.

Una vez estaba parado en el corredor de la casa, allá en la loma y vi que caminaban muy lejos, cuatro mujeres, todas vestidas de negro como en la casa de Bernarda Alba. Y una sobre todo más alta, más garbosa, me llamó la atención. Ellas iban como a buscar un senderito para ir a alguna parte, pero yo me grabé la manera de caminar. La expresión de ella me desató a buscar dónde la encontraba, dónde vivía. Eso se demoró mucho hasta que un día iba para donde mi papá y vi adelante, como a la media cuadra, una muchacha vestida de negro con el mismo gesto. Traté de seguirla hasta que logré saludarla y no me paró bolas. Le pregunté si le molestaría que fuera a visitarla a la casa y me dijo donde vivía. Allí empecé la familia. Tuve cinco hijos, Johannio, Ivannov, Lirian, Oneida y Janine. Pero, ¿qué pasaba conmigo? A raíz de la vinculación en la Sección de Cooperativas, conocí un personaje llamado Benjamín Pardo, payaso, teatrero, bogotano. Fuimos amigos y resolvimos hacer funciones de teatro en el barrio. Se armaba una plataforma y organizamos funciones durante mucho tiempo en un sitio que se llama la Manga Cuatro, para ayudarle a una monja seglar que estaba tratando de hacer un convento. Logró empezar a construir el convento con la plata que le recogimos.

Después, en Manizales, en el barrio de Arenales que era barrio público, de prostitutas,

el curita nos pidió que le hiciéramos funciones. Le movimos la gente y construyó la capilla de Arenales que ahí está. Esa fue mi primera salida teatral. Cualquier amigo nos ayudaba haciendo papeles pero lo fundamental era que Benjamín Pardo era cómico.

En el año 1938 murió mi mamá. Me tocó llevarla solo de Manizales a Bogotá porque había perdido la razón debido a un tratamiento que se hizo para adelgazar. El médico dijo que la única solución era llevarla a una clínica psiquiátrica en Sibaté. Salí con ella por Armenia, duré tres días para ir a Bogotá y la entregué -yo tenía 17 años-. Ese fue quizás el primer viaje que hice asumiendo la responsabilidad yo mismo.

Antes de venir al Valle aprendí grafología. Un amigo artista, músico, poeta y escritor, me prestó un librito que trataba de grafología. Descubrí que tenía una excelente memoria gráfica, no se me olvidaban las formas y me era fácil asociarlas a su significado. Tenía que estudiar psicología y un poco de aspectos específicos de cultura general. Logré algunas cualidades en el estudio de la letra y me convertí en grafólogo forense, duré veinticinco años haciendo análisis para el tribunal superior y la fiscalía hasta hoy.

Soy una especie de voluntario suelto, movido por una voluntad de actuar y sentir lo cultural como forma de vida. No podría ser la persona que ustedes conocen sin haber tenido alguna relación con la cultura.

*“Una parte
de las vivencias
más enriquecedoras
es encontrar
que el pueblo
colombiano
en todas
las regiones
es muy diferente
a como
lo hacen ver
quienes
no lo conocen.
Pienso
que no sabemos
cómo es
verdaderamente,
porque
andamos
separados
por prejuicios
regionales”*

Entiendo que la educación del hombre no cumple su función si no esta humanizada pero en el plano cultural. Educar científicamente, filosóficamente, sociológicamente, pero con un trasfondo cultural.

Para mí todo hecho cultural, aún el más simple y cotidiano, es un acto transformador y modelador y por lo tanto un acto formativo, educativo. Lo cultural necesita ser comunicado y proyectado pensando siempre en que la cultura es el caldo de cultivo del espíritu humano. Para mí el desarrollo del hombre es un proceso en el cual tiene que ir inmersa la cultura, llámese persona, sociedad, pueblo, clan, grupo, familia.

En Colombia existe un divorcio histórico entre la cultura y la educación cuyos efectos negativos los estamos cosechando a torrentes en la pérdida de identidad, en el vacío de patria que muestran las tres últimas generaciones de colombianos. Querer verdaderamente a Colombia hoy es casi una anomalía, porque lo común es verla inferior a toda cosa que llegue de fuera o inundada de influencias y presiones que nada tienen que ver con su carácter ni con sus afinidades.

Una parte de las vivencias más enriquecedoras es encontrar que el pueblo colombiano en todas las regiones es muy diferente a como lo hacen ver quienes no lo conocen. Pienso que no sabemos cómo es verdaderamente porque andamos separados por prejuicios regionales.

Siento especial placer al transmitir lo que sé. Tomo la cátedra no como un rito entre una persona que es superior porque es quien posee el conocimiento y otra que es inferior porque está condenada a escuchar. La tomo como una oportunidad de diálogo en la cual la información suscita el deseo de pensar, el deseo de sentir y disentir, y el deseo de aportar; allí hay intercambio. Esta es la filosofía. Esto está inmerso en todo lo que voy a decir.

Un día, estando sentado en la Plaza de Caycedo, pasó José María Alvarez D'orsonvilla, famoso periodista colaborador de "El Tiempo", me preguntó qué estaba haciendo allí. Le dije que quería quedarme en Cali y me dijo: "regio, porque te necesito". Me llevó a la emisora "Electra cultural", donde había una francesa especializada en música romántica y con un cierto sentido de interés por el oyente. No tenía director, entonces contraté un sueldo de sesenta pesos. Comencé a trabajar y me fue bien porque la emisora tenía un buen repertorio y locutores interesados. Volvió la música a ser la clave. Le di énfasis a la música del bolero de Leo Marini, Pedro Vargas, Ortiz Tirado, todas esas voces que para mí eran un placer. Gozaba oyéndolas y se las pasaba al público, al igual que la música clásica, manejando repertorio clásico durante algunas horas. Duré allí un tiempo.

Esta labor cultural en Cali me dio un cierto cartel con mis amigos y sobre todo quedé medido entre los artistas y vincu-

lado a gente que tenía relación con el Conservatorio de Cali. Con todos estos amigos formé parte del grupo de intelectuales que reformó el Instituto Popular de Cultura y lo convirtió en lo que es hoy. Se crearon las secciones de música, danza, artes plásticas, cerámica, teatro. Fui fundador de la primera escuela de teatro que hubo en Colombia que fue la del Instituto.

Con la investigación cultural comenzó el folclor. El Instituto se transformó en un centro que hoy tiene una gran importancia y se respondió a un movimiento social y cultural que iniciamos en Cali llamado "Artistas del Pueblo" que tenía una copla que caracteriza su filosofía: "La cultura colombiana se ha demorado en nacer pero supo florecer de la noche a la mañana". El grupo del Instituto creó un movimiento que transformó la vida cultural de Cali. Nos tomamos el teatro ferroviario de San Nicolás, lo llenábamos de gente y representábamos pequeñas cosas de Chejov, obras cortas, caricaturescas que nos dieron un cierto cartel.

De otra parte, iniciamos una recopilación de folclor en el occidente de Caldas, en el Valle y en el norte del Cauca en la zona de Quinamayó, La Paz, Robles, Santander de Quilichao. Enganchamos a Delia Zapata Olivella y a técnicos, fotógrafos, Berenice colaboraba con el vestuario.

Realizamos por cuenta de la Universidad Nacional dos excursiones extensas que cubrieron desde el río Saija, San Miguel de Infí, Güapi, Telembí,



San Chianga, Tumaco. Aprovechamos la navidad para recopilar lo relativo a las balsadas de Guapi, las procesiones que hacen los negros en diciembre para llevar al niño Dios hasta la iglesia de Güapi.

Paralelamente a esta investigación de folclor fundé en el Instituto un periódico cultural que se llamó "Páginas de Cultura". Por primera vez en Cali había un periódico cultural, colaboraban Guillermo Abadía Morales, Manuel Zapata Olivella, Delia Zapata y quienes en Cali podían decir algo.

"Fundé en el Instituto un periódico cultural que se llamó "Páginas de Cultura". Por primera vez en Cali había un periódico cultural, colaboraban Guillermo Abadía Morales, Manuel Zapata Olivella, Delia Zapata y quienes en Cali podían decir algo".

La escuela de teatro que yo dirigía tuvo una organización que se fue solidificando porque el apoyo del gobierno municipal fue concreto. Fui el primer profesor de historia de teatro que hubo en Cali, después seguí con esta materia en Bellas Artes, en la escuela de teatro, por muchos años. La dramaturgia la dictó Enrique. Estas materias fueron pioneras en la educación en Colombia.

Cuando se presentó la oportunidad de hacerle el homenaje a Tomás Carrasquilla, en 1959, juntamos los grupos y los recursos. Se escogió en la Diestra de la Dios Padre, un cuento que sigue siendo clásico. La universalidad del tema nos llamó la atención y permitió trabajar en un campo específico de la cultura. Se formó gente, se consiguió el equipo, tramoyista, directora de vestuario. Al montar la obra el teatro adquirió nombre nacional.

El efecto histórico de haber montado la obra con esa calidad no sólo lo dio el hecho de haber sido invitados a París sino que hoy todavía se sigue representando. Sé que hay montajes en México y Venezuela. El trabajo de ese momento se convirtió en un capítulo de la historia nacional del teatro. Para mí nunca ha habido en Colombia una obra teatral una obra que haya sido más representada que "En la diestra de Dios Padre". Recorrimos todo el país. En ese momento ya habían llegado Fanny Mickey y Pedro Martínez y se había abierto la escuela de Bellas Artes. Se unieron las dos entidades, nos reunimos en un

solo bloque y nos fuimos para París al “Festival de las Naciones” en ese año. El éxito fue increíble porque quedamos en segundo lugar, al lado del mejor teatro del mundo, que dirigía Bertold Brecht. El grupo de la prensa que critica teatro nos calificó como los mejores del festival. Nos dieron la distinción. Esto repercutió en el mundo entero pues ese festival medía la altura de los espectáculos en el mundo.

Yo fui quedando atrapado por el teatro siempre al lado de la música porque en Bellas Artes me nombraron miembro del Comité Directivo y tanto me tocaba intervenir en lo que correspondía al conservatorio como a las demás escuelas.

Esta época que fue muy fructífera para mí coincide con el inicio del trabajo en Incolballet. La escuela de Ballet, cuando estaba Giovanni Brinati, la comenzó a dirigir Gloria Castro. Se diseñó la escuela como tal, inclusive se hicieron hasta los programas, el currículo, los horarios, y me encargué de llevar la documentación al Ministerio de Educación. Afortunadamente corrió con buena suerte. También me había vinculado, simultáneamente, al colegio Hispanoamericano que fue donde se educaron mis hijos.

Durante el período en que ya pude económicamente respirar, hice estudios de nivel superior, con Incolda y la Universidad del Valle. Hice Administración de Empresas. No como carrera formal, a mí no me dieron un cartón por haber hecho Admi-

nistración de Empresas. Y con el Ministerio de Educación Nacional logré el título de Contaduría Pública cuando la carrera no existía. Estudié la Contaduría porque era para mí una carrera muy importante desde el punto de vista que yo trabajaba por horas con varias empresas.

En 1971, con motivo de los Juegos Panamericanos, me contrató la Universidad del Valle para que hiciera un ciclo para profesionales, para ponerlos al tanto de la cultura colombiana. Ciento veinte profesionales hicieron ese curso y recuerdo que el primer día en el auditorio, viendo eso tan lleno me asusté y les pregunté: ¿cuáles de ustedes han escuchado un pasillo colombiano? Recuerdo que levantaron la mano seis. Eran profesionales que estaban viviendo en Estados Unidos o en Europa y que no parecía que fueran colombianos.

Estando en el Instituto Popular de Cultura, en 1973, cumplía 25 años. Había cumplido veinte años de dirigir la escuela de teatro y de hacer un ciclo de folclor que duró cinco años. Para celebrar este aniversario se publicó el primer libro: “Folclor y cultura general”.

En 1974 me vinculé al concurso “Mono Núñez”. El primer concurso tuvo lugar en Ginebra y ahí arranqué el compromiso con la música nacional. Ya en el concurso tuve la oportunidad de entrar en contacto con un sector de artistas que nunca había tenido cerca. En 1975 se pensó en darle al concurso una estatura institucional. Pero fue

realmente en 1976 cuando se resolvió, en Ginebra, crear la Fundación de Música Nacional de Ginebra. A mí me tocó, con Hernando Toro Gómez, elaborar el reglamento del concurso, el acta de fundación de la entidad y los estatutos que estuvieron vigentes hasta el año pasado.

En 1979, Gloria Zea me llamó para que dirigiera en Bogotá la oficina de “Folclor y Festivales” de Colcultura. Me fui para Bogotá con el proyecto de editar un disco sobre el folclor del Pacífico. Se hizo un álbum de tres discos con música del Litoral Pacífico y con el libro: “El folclor del Litoral Pacífico”. Les regalé el disco a varios de los directores de grupos de danza de Buenaventura, de Tumaco, de Chocó, de Quibdó y les dije: “Díganme cómo les parece porque me interesa saberlo”. La respuesta fue increíble: “Nunca en la historia de la región habíamos tenido una música que nos identificara verdaderamente”.

Estuve en Cuba con la “Carifesta” en 1979 en un período de acercamiento cultural. Estaba recién llegado a Colcultura para dirigir el Departamento de Folclor y Festivales. Organizamos una delegación de danzas y músicos, poesía y el grupo de danza de Delia Zapata Olivella.

Estuve en México invitado por Televisa que hizo un ciclo de charlas televisivas de folclor latinoamericano donde estuvimos con Nicomedes Santa Cruz del Perú, Ernesto Cabú de Bolivia, René Villanueva un folclorista mexicano, el poeta Atahualpa Yupanqui, y otros

personajes. Se hizo un trabajo de divulgación a diez millones de televidentes y oyentes porque se combinó televisión y radio. Eso me permitió hacer un panorama del folclor colombiano de amplias repercusiones.

Estuve en Caracas varias veces en reuniones convocadas por una dependencia de la OEA que era un centro de formación de investigadores de etnomúsica. Fui a hablar de cosas relacionadas con el folclor de Colombia.

Durante el tiempo que permanecí en la oficina de "Folclor y Festivales", desarrollé el "Festival de la Cumbiamba" en el Banco, pero lo que recuerdo con mayor satisfacción fue la experiencia de Armero. Yo tenía en Armero amigos músicos y artistas desde hacía treinta años. Esos viajes a Armero me dieron la oportunidad de entrar un día a un colegio "El Nuevo Liceo" y ví a las doce del día, un sábado, el patio lleno de niños jugando rondas, muy serios y consagrados. No había juego ni de balón ni nada. Me quedé viéndolos, observando cuáles eran las rondas, cómo las manejan y fue un susto lo que me di. Fui a la oficina de la directora. Le dije: "¿Esto qué es?" Me dijo: "Eso es lo que juegan todos los sábados y aún el día en que no tienen clases están jugando rondas. Yo les enseño rondas". Se me vino a la cabeza hacer en Armero un encuentro nacional de rondas.

Yo estaba en Colcultura y tenía la posibilidad de asignarle unos centavos a cualquier ini-

ciativa cultural. Me llevé el proyecto para Bogotá y comenzó la campaña para hacer el "Encuentro Nacional de Rondas" en 1979. A partir de allí de lo que se trataba era de comprometer al pueblo y tanto fue el entusiasmo que ya en las proximidades de las fechas comencaron a llegar paquetes con arroz, con pastas, galletas, ayudas de toda clase, cobijas, colchones para que los niños pudieran ser bien atendidos, sobre todo alimentados. Naturalmente la

*"Lo que ustedes
conocen de mí
es de un
provinciano,
chabacano,
medio brocha
en muchas cosas,
porque yo
no me guardo
ninguna
proporción
con ninguna
medida distinta
a lo que soy".*

comida es lo más importante. Asistieron 180 niños de ocho departamentos. Eso fue hermoso, se hizo un escenario muy lindo, colaboró la gente, salvo el alcalde que cerró la oficina para que no lo molestaran.

Esta experiencia me dejó una impresión muy profunda porque nunca en el país se habían hecho ese tipo de cosas con los niños. Se hundió Armero y todos los niños que tomaron parte en el festival murieron. La ciudad de Armenia en homenaje a los niños de Armero continuó haciendo el encuentro de rondas, hasta hoy. Eso fue para mí la experiencia administrativa como empleado público en "Folclor y Festivales" que más me impactó y que no podré olvidar, porque yo estuve con los niños.

En 1979 me tocó, estando en Colcultura, coordinar la primera "Tribuna de Música de América Latina" que es una reunión convocada por la Unesco para poner a los compositores a dialogar. Pero cada uno tiene que llevar su música, tiene que escucharse lo de cada uno, completo, con críticas. Esa labor con la Unesco me dió la vinculación con músicos de toda América y con la posibilidad de enviar copias hechas por mí de las investigaciones de campo de música folclórica colombiana, que han estado prestando muy buenos servicios en Chile, Perú y Venezuela

Salí de Colcultura y me vinculé con el "Centro de Orientación Musical, Francisco Cristancho Camargo" dirigido por

los hijos del gran compositor boyacence. Ellos me abrieron la cátedra de folclor en la institución y se creó el departamento de folclor que empezó con unos cuarenta y cinco alumnos para formarlos con trabajo de investigación de campo.

Fuimos a los Llanos Orientales, nos tocó fundar el "Festival de la Bandola Llanera", conocer las relaciones fronterizas en el gran llano colombo-venezolano, estar en la sabana a cuerpo limpio, porque es una tierra sin fronteras, sin cercos, sin violencia, en una paz increíble y conocer unos tipos humanos inimaginables, con una grandeza de alma y un valor para vivir extraordinarios. Estuvimos en Boyacá, Cundinamarca, alcancé a ir al departamento de Caldas a buscar los títeres de Manuelucho, en Manizales, en fin se hizo un trabajo de investigación que alcanzó a crear un archivo fotográfico y sonoro de un gran valor. Fue una época de experiencias muy valiosas que consolidó la necesidad cultural que hay de trabajar por nuestra identidad.

En 1980 me vinculé a una oficina de diseño especializada en caligrafía clásica. Comenzamos a trabajar en actividades tipo editorial. La primera iniciativa editorial fue la preparación de un libro sobre Bogotá pensando en la proximidad del centenario: "La Aldea de Santa-fé de Bogotá: una leyenda olvidada". El libro lo escribí sobre la base de una recopilación con la que se buscaba mostrarle a Bogotá el doble plano histórico y de la cultura popular. Se pre-

sentó la necesidad de hacer un libro sobre folclor de Colombia. Entonces recogí todo lo que tenía de treinta años de trabajo de campo. Todo lo del Instituto, del Centro de Investigación del Instituto, del Departamento de Investigaciones Folclóricas, otros escritos, el libro que había publicado en el 73 me sirvió de ayuda y preparamos el libro: "El Folclor de Colombia, práctica de la identidad cultural". Esta frase: "identidad cultural" no tenía título editorial en Colombia. Es la primera obra en el país que menciona esa frase. Por otro lado, es el primer libro que trata la teoría del folclor desde un ángulo de divulgación, para el lector común y corriente.

En el trabajo editorial publicamos otro libro de teatro con el patrocinio de la Biblioteca de Escritores Caldenses, en Manizales, que se llamó "Teatro sin máscara". Ahí metí unas obras como "Griselda entre los banqueros", es un sátira a la economía bancaria del narcotráfico y otra que llama "Gritos bajo la tierra", el problema de la tierra, las necesidades de la tierra, de la gente del pueblo. Y lo más importante, tal vez, fueron tres obritas infantiles: una que llama "Mal ladrón con buen disfraz", "El hojarasquín del monte" y "De cómo la flor fue llevada ante el tribunal de las abejas" que han sido montadas durante varios años. Y a renglón seguido, en 1985, aparecieron las "Rondas y los juegos infantiles" donde recogí las experiencias de juegos infantiles.

He pasado por alto otra cosa importantísima y es la vincu-

lación al Instituto Distrital de Cultura y Turismo en Bogotá en junio de 1988. A raíz de que me quedé en Bogotá. Una de las iniciativas más importantes fue abrir una sala especial para dar oportunidad a los artistas y compositores colombianos y para cumplir una serie de homenajes que estaban por hacerse. Entonces se asignó la sala "Oriol Rangel" en Bogotá y cada semana se hacía el homenaje a un compositor que consistía en el concierto con artistas contratados. Yo tenía que escribir una síntesis biográfica en un folletico de unas varias páginas y luego tenía que coordinar la realización y hacer los contactos sociales. Se rindieron más de setenta homenajes durante dos años. Por lo tanto hay recopilación de setenta folletos que después quedaron convertidos en cinco volúmenes de libros publicados bajo el nombre de "Colección de lecturas de música colombiana".

El trabajo en Funmúsica empezó desde el primer concurso en 1974. En 1976 se creó la Fundación y seguí con algún cargo. Unas veces era secretario, otras presidente, pero por allá en el 80 se creó el Comité Técnico Permanente de Funmúsica que es un organismo encargado de analizar, planear y disponer todo lo relativo al interior y al exterior de la institución, o sea que nosotros en el comité técnico analizamos la totalidad del fenómeno musical. Y somos un grupo, por la calidad de los profesionales que hay -compositores, intérpretes, directores de orquesta, folclorólogos, escritores de música-, más elevado sobre

música en Colombia. De todos soy, tal vez el más humilde, porque yo no soy músico, yo tengo la música como una disciplina que conozco, la manejo desde el punto de vista de percepción y de información, pero no soy músico de nada.

Hace ya poco tiempo se inició la colección de libros de Funmúsica. Me vinculé a Funmúsica para hacer varias cosas: primero organizar y dirigir el centro de documentación musical que es un archivo de audio casetes, vídeos, discos, partituras. Tenemos unas dieciocho mil muestras entre grabaciones y partituras. La parte editorial empezó con el libro "Hernando Sinisterra Gómez: huella y memoria" un compositor caleño muy eminente de principios de siglo. Esto se escribió en 1993.

El sexto libro que se publicó en Funmúsica es: "Alvaro Romero Sánchez, una partitura sin fin" que es la vida del más grande músico de la zona andina, tres mil partituras ha escrito y está en los repertorios de todo el mundo. Está muy anciano, muy enfermo pero se le hizo un homenaje muy justo con apoyo del gobierno departamental.

Esta etapa en Funmúsica ha tenido una apertura múltiple. Fuera de dirigir el centro, de escribir estos libros, hemos organizado un sistema de difusión de la música: "Apreciación e historia de la música colombiana en programas radiales" con libreto y ejemplos incorporados, tomados del archivo, que se envía a las universidades Javeriana de Bogotá y Cali, Antio-

quia, del Cauca, Manizales y la Emisora Carvajal.

El material que se elabora en formatos de uso múltiple lo empleamos en talleres en colegios y en Casas de la Cultura. Fuera de talleres especializados que se hacen en la Academia de Historia de Buga; allí llega otro tipo de público especializado. Ese trabajo sale de aquí y se está ampliando. Además, Colcultura está comprando paquetes de talleres.

El séptimo libro fue "Un concierto que dura veinte años" con motivo de los veinte años del concurso que se cumplió el año pasado. Este libro es una recopilación histórica dividida en tres partes. Hay una primera parte que es un planteamiento histórico del desarrollo de la música nacional en relación con la música europea. En el Valle del Cauca ese aspecto es muy importante. Es un trabajo mío y lo puse como aporte de los materiales que salen de las actividades. La segunda parte es la vida del "Mono Núñez" el personaje que nació aquí y que le dió el nombre al concurso. Y la tercera parte es ya la historia del episodio, veinte años. Es un libro que consagra un hecho cultural que ha tenido mucha importancia en el país.

El octavo libro es el de "Pedro Morales Pino: La gloria recobrada" publicado con motivo del olvido en que han caído muchos valores. Pedro Morales Pino es un compositor colombiano de música popular más importante de todos los tiempos. Es vallecaucano, nacido

en Cartago, fue un talento de esos que se dan pocas veces en el siglo, murió en la ruina, casi abandonado, al borde del hambre porque era moreno. Y ser morenito en Bogotá en aquella época y liberal, además con aires de libre pensador.

Ahora podrán ver el primer ejemplar del último trabajo, no es libro como los otros, se llama "Palabra sonora, vocabulario de música" que es un folletico de ciento diez páginas con definiciones de palabras relacionadas con la música, haciendo énfasis en las cosas colombianas.

Bueno, estamos hablando de la Colombia desconocida. Lo que ustedes conocen de mí es de un provinciano, chabacano, medio brocha en muchas cosas, porque yo no me guardo ninguna proporción con ninguna medida distinta a lo que soy, además vengo de sangre antioqueña y a los antioqueños nos gusta ser así y ya no hay remedio. Pero la realidad colombiana que he tratado de entender y se ha reflejado en mí, me ha hecho así mostrándome una cosa clara hasta hoy: que el concepto de cultura que nosotros tenemos en Colombia no tiene nada que ver con la cultura propia de la realidad del país.

Asumo la definición de cultura de Arthur Ramos, famoso antropólogo y sociólogo brasileño, que decía que cultura es la suma de todas las creaciones humanas en sentido material y no material. O sea que no solamente es lo que se llama arte o lo que se llama expresión estética sino lo que el hombre crea.

Cultura es en todo momento el hombre que actúa, cultura es la casa, hacer un alimento, cultura es vestir. Ya por eso hay una individualidad que es una expresión cultural. Cultura es construir. Pudiéramos decir que donde quiera que el hombre pone la mano y más a fondo como dice Adolfo Salazar y Sánchez Vásquez: "donde quiera que el hombre ha puesto la mano para trabajar ahí está la huella de la cultura". Pienso que la cultura colombiana está por conocer.

Parto del principio de que la educación es una labor integral que corresponde no sólo a las aulas y a los maestros sino a la sociedad entera. La calidad de la vida se logra perfecta, como ideal, cuando el hombre tiene a su alrededor, desde la cuna hasta la vejez, algo que contribuya a su bienestar, concebido como una labor de desarrollo interno y externo, y a su educación porque creo que mientras se viva no termina el hombre de formarse, de enriquecerse, de adquirir fuerzas y recursos para lograr su papel en la sociedad.

Para mí la palabra educar tiene una totalidad que compromete Estado, familia, individuo y lo que se puede llamar el entorno en el cual se desempeña.

Si nos referimos a la educación a partir de la familia creo que los parámetros son claros, si la familia no actúa en función de educar al niño ya conocemos las consecuencias porque las mejores vivencias, lo más valioso que hay en nosotros, lo que define la línea central de

nuestro carácter son las vivencias que hemos recibido de la familia, también la calidad de eso que recibimos influye mucho en nuestra moral.

El papel de la familia es radical, en la medida en que la mejoremos y sobre todo que le inculquemos el papel que tiene sobre los niños no sólo con el usufructo de las comodidades materiales sino en el concepto de la relación de familia, el concepto de orden, de disciplina, de escuchar y pensar, del trabajo como el mejor camino para adquirir las cosas, de la actividad conciente, de la ambición para sí, no como riqueza material sino como el enriquecimiento del ser humano, tener habilidades, saber, conocer, ser útil a la sociedad. Desde el punto de vista de la cultura, si se le enseña lo que es el arte, la música y la palabra, sin cantaleta sino por la presencia de las cosas en la casa, esa presencia silenciosa se queda para el resto de la vida. Defiendo las vivencias derivadas del ambiente familiar. Eso que le llega al niño entregado por la familia que sea entregado con amor. Nada impuesto, nada obligado, nada contra la receptividad natural.

Discuto que siempre y cuando exista un divorcio entre la cultura y la educación en Colombia, el colombiano no será bien educado porque le falta el humanismo de la realidad. Pienso que el humanismo no es el conocimiento y asimilación de las herencias griegas y romanas a través de los grandes maestros o de las grandes obras de la cultura humana sino concebido

como la práctica de la cultura hacia el hombre. Que el hombre usufructúa la cultura como una expresión de sí mismo, él la tiene y la expresa. La busca y la perfecciona como artista siendo él el primer beneficiario. A partir de ese hecho tenemos las fallas de una educación formalista ideada desde conceptos europeos buenos para Europa pero no considerados frente a la realidad nacional, son formatos que vienen empaquetados para ponerlos a andar pero nunca al contrario: primero ver que necesitamos en la educación y luego ver qué podemos utilizar de lo que nos llega. Todo eso aislado del contexto cultural del hombre. Nosotros no nos educamos, nos rellenaron de información que es otra cosa.

No nos educaron para ser independientes, para tener una identidad cultural, para tener una actitud frente a la realidad. Nos educan para tener temor, para temerle a lo que dicen los padres, para tenerle temor a otro señor en quien uno cree, pero no educan para cuestionar la realidad, analizarla y comprenderla. De ahí en adelante, gastaríamos años estableciendo las fallas que todo ello implica en el carácter del hombre. A partir de lo común y corriente en la educación, al colombiano no se le enseñan a luchar, a tener iniciativa. La iniciativa surge por el compendio social en el que se encuentra y por las costumbres de tipo social en que se desempeña. Dentro de esa realidad educativa que se pudieran llamar académica, las fallas del conocimiento son protuberantes. Se enseña cien-

cias pero no relacionada con la realidad del país. La educación que recibimos es fragmentada, cercenada, parcializada, porque tenemos la herencia de la realidad de la edad media de que no estamos capacitados para manejar la realidad.

El otro plano de la educación a nivel universitario me doy cuenta que cada universidad maneja las cosas a su antojo, quita o pone, acepta o no acepta, pero no existe un pensamiento universitario sobre el papel del conocimiento. Hay una visión muy estrecha y el conocimiento verdadero en algunas universidades se da muy

bien pero no en su totalidad. Hay universidades comerciales que ofrecen conocimiento sin ningún enfoque. Es terrible encontrar a jóvenes universitarios que no saben lo que es un bambuco.

Esta es la opinión que tengo sobre la educación en Colombia. Sobra hablar de la calidad de los educadores porque creo que la carrera de educador en Colombia existe sólo formalmente. Tengo el concepto de que quien se compromete con la educación no sólo debe recibir capacitación técnica sino que debe tener un acopio de recursos y vivencias. Me encuentro con que un alto porcentaje de los educadores de Colombia, sobre todo los del servicio pú-

blico, están en educación por la necesidad de comer pero no por su necesidad sea educar.

La visión que tengo de la forma como debemos llegar al niño para educarlo no parte de ninguna metodología. La metodología es indispensable para administrar, graduar, dosificar la información o el tipo de trabajo que se vaya a hacer cuando ya la relación persona-niño esté establecida. Creo que una de las grandes claves para llegar a la mente o al interior de un niño es la claridad realizada con amor. Por eso es tan importante que se sepa manejar la síntesis, los símbolos, es decir administrar la capacidad de imaginación del niño. Esa etapa de formación del niño en la que se suman sensaciones o emociones con las palabras de los adultos, con las experiencias vitales, con los conocimientos que comienza a descubrir, los sonidos, los efectos de la naturaleza. En esa etapa el amor, la simplicidad, la sencillez, la espontaneidad son claves. Eso lo da toda pedagogía pero no siempre en la práctica se puede realizar. Se necesita que quien transmite conocimiento tenga fe, deseo de hacerlo llegar. El acto educativo no es sólo comunicación de formas o imágenes sino afecto, de mostrar que se quiere prestar un servicio.

Ginebra, mayo 21 de 1995



