

REVISTA DE

ISSN 2474-6819 (Online)

ESTUDIOS COLOMBIANOS

No. 60, julio-diciembre de 2022

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS



REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

ISSN 2474-6819 (Online)



Imagen de la portada

Huellas del Pacífico del fotógrafo Juan Diego Martínez Marín.

Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas
No. 60, julio-diciembre de 2022

El litoral pacífico colombiano: ritmos de vida de Juradó a Cabo Manglares

Editor Director

Alejandro Herrero-Olaizola, University of Michigan, Ann Arbor

Editor Asociado y de Reseñas

Felipe Gómez, Carnegie Mellon University

Asistente Editorial

Martín Ruiz Mendoza, University of Michigan, Ann Arbor

Comité Editorial

María Mercedes Andrade, Universidad de los Andes

Kevin Guerrieri, University of San Diego

Héctor Hoyos, Stanford University

Chloe Rutter-Jensen, Independent scholar

Victor M. Uribe-Uran, Florida International University

Norman Valencia, Claremont McKenna College

Andrea Fanta, Florida International University

Diagramación

Ana María Viñas Amarís

Comité Científico y Ex-Presidentes* de la Asociación

Rolena Adorno, Yale University

Herbert Tico Braun*, University of Virginia

Jerome Branche, University of Pittsburgh

Sara Castro-Klaren, John Hopkins University

José Manuel Camacho, Univ. de Sevilla, España

David William Foster, Arizona State University

María Mercedes Jaramillo*, Fitchburg State University

Darío Jaramillo Agudelo, Bogotá

J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga*, Denison University

Myriam Jimeno, Universidad Nacional de Colombia

María Antonia Garcés, Cornell University

Gilberto Gómez Ocampo, Wabash College

Roberto González Echevarría, Yale University

Kevin Guerrieri*, University of San Diego

Leon Lyday*, Penn State University

Seymour Menton*, Univ. of California, Irvine

Pablo Montoya, Universidad de Antioquia

Alfonso Múnera, Inst. Internacional de Estudios del Caribe

Lucía Ortiz, Regis College

Betty Osorio, Pontificia Universidad Javeriana

Michael Palencia-Roth*, University of Illinois

Lawrence Prescott, Pennsylvania State University

Raymond D. Souza*, University of Kansas

Jonathan Tittler*, Rutgers University-Camden

Isabel Vergara, George Washington University

Raymond L. Williams*, Univ. of California, Riverside

La *Revista de Estudios Colombianos*, publicación bianual, arbitrada e indexada, se inició en 1986 con el fin de promover la investigación académica sobre Colombia en las áreas de las humanidades y las ciencias sociales. En cada número se podrán encontrar las siguientes secciones: presentación, oficio del escritor, ensayos, entrevistas, o notas. Las normas y la declaración de parámetros se encuentran en la plataforma digital de la revista:

<https://colombianistas.org/ojs/index.php/rec>

Indexación y bases bibliográficas

Council of Editors of Learned Journals (CELJ)

EBSCO

Hispanic American Periodical Index (HAPI)

MLA International Bibliography

Scopus

Junta Directiva – Asociación de Colombianistas 2021-2023

Presidente: Carlos Tous, Université de Tours

asociaciondecolombianistas@gmail.com

Vicepresidente: Camilo Malagón, Ithaca College

cmalagon@ithaca.edu

Coordinadora de Medios y Comunicaciones:

Ana María Viñas Amarís, Universidad de Buenos Aires

amvinasa@uba.ar

Coordinador de Medios y Comunicaciones:

Luis Alfonso Barragán, Universidad Manuela Beltrán

luis.bavalog@gmail.com

Tesorera: Sandra Úsuga, St. Mary's College

susuga@saintmarys.edu

La correspondencia relacionada con el pago de las subscripciones debe dirigirse al tesorero de la Asociación.

Los costos de la membresía para el período 2021-2023 son los siguientes:

Estudiantes: \$30 dólares

Investigadores independientes: \$50 dólares

Docentes residentes en Colombia: \$50 dólares

Docentes residentes fuera de Colombia: \$70 dólares

Membresía como "Amigo de la Asociación": \$150 dólares. Está dirigida a aquellos académicos que quieran mostrar su compromiso y apoyar la misión de la Asociación

Información adicional

<http://www.colombianistas.org>

CONTENIDO

Presentación

Presentación del director
Alejandro Herrero-Olaizola4

El litoral Pacífico colombiano: ritmos de vida de Juradó a Cabo Manglares
Ana Elena Builes Vélez, Adriana Anacona Muñoz y Lina María Suárez Vásquez5

Ensayos

Vulnerabilidad social en contextos de desarrollo económico: el caso de Buenaventura
Silver Adrián Astorquiza Bustos, Sandra Paola Ibáñez, Maribel Castillo Caicedo y
Carlos Arango Pastrana 10

Los ritmos *otros* de Óscar Collazos y Arnoldo Palacios: una mirada al silencio y el asombro en dos narraciones
del Pacífico colombiano
Marita Lopera y Catherin Cardona25

Artefactos vestimentarios patrimoniales de las fronteras difusas entre Antioquia y Chocó
Claudia Fernández-Silva, Sandra Marcela Vélez-Granda y Ana María Sossa-Londoño.....37

Entrevista

El acercamiento entre territorios: entrevista al poeta y gestor cultural Jeferson Torres Guerrero
Cherilyn Elston.....57

Reseñas

Natanael Díaz: precursor de la pedagogía del orgullo racial en Colombia, de Carlos Alberto Velasco Díaz
Natanael Díaz: un poeta en los laberintos de la política (biografía intelectual y política),
de Luis Carlos Castillo
William Mina62

A Farewell to Gabo and Mercedes: A Son's Memoir, de Rodrigo García
Gabo y Mercedes: una despedida, de Rodrigo García
Michael Palencia-Roth64

Brantley Nicholson, *The Aesthetic Border: Colombian Literature in the Face of Globalization*
J. Andrea Carrillo67

Presentación del director

Alejandro Herrero-Olaizola / University of Michigan, Ann Arbor

Abrimos este número temático de la revista (*REC* 60) dedicado al Pacífico colombiano con la fotografía que nos brinda Juan Diego Martínez Marín para nuestra portada. En la imagen “Huellas del Pacífico,” tomada en el Parque Nacional Natural Uramba (Bahía Málaga, Buenaventura), Martínez Marín nos ofrece un momento de reflexión, de sosiego, de caminata sugerida para pensar en la propuesta sobre “ritmos otros” que las co-editoras de este número proponen a la hora de articular los desafíos sociales, críticos y culturales de esta región de Colombia.

De la mano de Ana Builes Vélez (Investigadora del Grupo Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Universidad Pontificia Bolivariana), Adriana Anaconda Muñoz (Investigadora del Grupo Gestión y Políticas Públicas, Universidad del Valle) y Lina María Suárez Vásquez (Investigadora del Grupo Ícono, Institución Universitaria Pascual Bravo), este número invita a repensar “la velocidad contemporánea en nuestras nociones de lugar, subjetividad y sociabilidad,” así como “la lógica de desplazamiento continuo de la velocidad [que] ejerce una enorme presión sobre nuestro sentido de la presencia.” En este sentido, las co-editoras del número argumentan que las historias del Pacífico desafían estas lógicas velocistas y centralistas del Estado y, en cambio, escenifican “la apropiación de componentes ecosistémicos” de forma oral, recreando “mitos, leyendas, costumbres, poemas típicos que, además de dar cuenta de la identidad, permiten entrever prácticas y relaciones con la naturaleza.” Como parte de su propuesta descentralizadora, las co-editoras abogan por investigaciones colaborativas con las comunidades del Pacífico con el fin de “dar más fuerza a sus epistemologías propias” y así responder a lecturas centralistas y excluyentes de esta región.

Estas propuestas para reposicionar el enfoque académico del litoral Pacífico se ven reflejadas en los tres ensayos incluidos en este número, los cuales examinan esta región desde enfoques económicos, antropológicos, etnográficos, literarios y culturales. Así se explora el desarrollo económico de la región en su precariedad social y laboral (Astorquiza, Ibáñez, Caicedo y Arango); los ritmos *otros* en las obras de Óscar Collazos y Arnoldo Palacios—dos escritores choco-nos de la periferia que ponen en escena una “contemplación en sus personajes” y un “tiempo dedicado a observar” como emblemas narrativos de la región (Lopera, Cardona); y los artefactos vestimentarios en relación con prácticas de trans-misión cultural y patrimonial (Fernández-Silva, Vélez-Gran-da y Sossa-Londoño). El bloque temático de *REC* 60 se cierra con la entrevista al poeta y gestor cultural Jeferson Torres,

uno de los fundadores de Casa Editorial Étnica Imago, una prensa colombiana líder en el enfoque étnico (Elston).

Se completa este número con reseñas de cuatro libros: *Gabo y Mercedes: una despedida* de Rodrigo García, reseñado por Michael Palencia-Roth; *The Aesthetic Border: Colombian Literature in the Face of Globalization* de Brantley Nicholson, reseñado por J. Andrea Carrillo; y *Natanael Díaz: precursor de la pedagogía del orgullo racial en Colombia* de Carlos Alberto Velasco y *Natanael Díaz: un poeta en los laberintos de la política* de Luis Carlos Castillo—ambos textos reseñados por William Mina Aragón. Nuestro agradecimiento a quienes colaboran con nuestra sección de reseñas así como a nuestro Editor Asociado y de Reseñas, Felipe Gómez, quien supervisa con esmero este componente importante de la revista.

Continuando con nuestros esfuerzos para diseminar los contenidos de la revista, hemos logrado que la base de datos del *MLA Bibliography* haya actualizado todos nuestros números hasta el año 2022, tras el parón de indexación provocado, en parte, por la pandemia. Esperamos que la difusión de los trabajos que publica la revista a través de esta base de datos junto con la inclusión del DOI (Digital Object Identifier) y posterior manejo a través de CrossRef nos siga ayudando a dar mayor visibilidad a nuestros contenidos digitales. Una asignatura pendiente es la actualización en Scopus y Scimago para que pongan al día los datos de la revista, que si bien aparecen ya actualizados en sus sistemas internos, al parecer no se despliegan con total exactitud para el perfil público. Esperamos que nuestros esfuerzos para una indexación digital más exacta den sus frutos en 2023 y posibiliten una mayor promoción de *REC* a nivel internacional.

Finalmente, hemos de expresar nuestro agradecimiento por el extenso y laborioso trabajo llevado a cabo por las co-editoras del número, así como la labor de supervisión y colaboración de nuestro equipo de trabajo: los miembros del comité editorial—María Mercedes Andrade, Kevin Guerrieri, Héctor Hoyos, Chloe Rutter-Jensen, Víctor M. Uribe-Urán y Norman Valencia, nuestro asistente editorial (Martín Ruiz Mendoza) y nuestra diagramadora (Ana María Viñas), quienes merecen, por supuesto, un especial reconocimiento por su dedicación y gran trabajo.

Esperamos que este número sea bien recibido por quienes leen nuestra revista a través de la plataforma digital, donde ya se despliega la convocatoria para el próximo número de la revista, *REC* 61, que será de tema abierto.

El litoral Pacífico colombiano: ritmos de vida de Juradó a Cabo Manglares

Ana Elena Builes Vélez / Universidad Pontificia Bolivariana

Adriana Anacona Muñoz / Universidad del Valle

Lina María Suárez Vásquez / Institución Universitaria Pascual Bravo

El Pacífico chocoano colombiano permite avizorar una relación entre naturaleza y humanidad que evidencia una preocupación consciente por mantener un equilibrio en aspectos sociales, contextuales, lingüísticos y culturales. Esto se da, quizás, por la manera en que es asumida la vida, el ritmo de las personas, sus tambores y sus escrituras. En los territorios de esta región abundan las selvas, el litoral, los caseríos, los ríos, la vegetación densa y la fauna, al igual que comunidades afrodescendientes que conviven, y han convivido, en este ecosistema en una relación estrecha de cuidado mutuo, respeto y resguardo por tradiciones ancestrales, herencias e historias que reflejan su visión particular del mar, el río, la selva, el mundo.

La lentitud y los otros ritmos de vida nos permiten experimentar lo que parece desafiar y negar la posibilidad misma de la experiencia. Nos invitan a reflexionar sobre el impacto de la velocidad contemporánea en nuestras nociones de lugar, subjetividad y sociabilidad. Hans Ulrich Gumbrecht (2004) sostiene que la lógica de desplazamiento continuo de la velocidad ejerce una enorme presión sobre nuestro sentido de la presencia, lo que hace que las personas estén constantemente abrumadas y distraídas por el exceso de información y la anticipación inquieta. La lentitud intenta resolvería estos problemas.

Es de conocimiento global que el Pacífico colombiano es un territorio rico en diferentes recursos naturales y culturales, los cuales son apetecidos por entidades “legales” privadas y públicas en el mundo, y, al mismo tiempo, por grupos insurgentes que ven en dichos recursos una manera de respaldar su accionar. Desde Juradó hasta Cabo Manglares, ningún territorio es la excepción, y esto ha hecho que algunos habitantes de las comunidades que lo habitan se vean desplazados o se vinculen a grupos que atentan contra su territorio y lo que él implica. Podría decirse que esto ha generado un deterioro de la identidad social, cultural y política. Por otro lado, las condiciones geográficas y de acceso al territorio han afectado los procesos de alfabetización tradicionales, pero han favorecido los saberes ancestrales a través de la tradición oral y la cultura material.

Además de la importancia ecosistémica de la región, es vital reconocer el valor de estos saberes como elementos

socioculturales que permiten articular, sistémica y sistémicamente, las ciencias sociales y humanas, las ciencias naturales, las ciencias políticas y las artes. Esta articulación beneficia las percepciones y acciones de apropiación territorial, ambiental y ecológica de los habitantes de las comunidades (Ingold 2000) al generar modos de habitar, valorar e identificar el territorio, como lo propuso el Papa Francisco en su Encíclica sobre la “Casa Común” (2015).

La evolución sostenible de los grupos poblacionales tiene asiento en la valoración y el reconcomiendo de su medio ambiente. Sin embargo, es preciso entenderlo y vivenciarlo desde una relación simbiótica con el hábitat. La conciencia humana tendría que estar articulada—tejida—, precisamente, al territorio y a las interacciones necesarias para su subsistencia. El trazado reflexivo a que convoca el Papa Francisco en la Carta Encíclica *Laudato SI* del 24 de mayo de 2015 Sobre el cuidado de la Casa Común. En ella se nos plantea analizar el deterioro ambiental como un asunto multifactorial, ya que las incidencias son mutuas: la naturaleza, en tanto entidad que existe, es capaz de responder a nuestro trato. La crisis que hemos creado en el planeta es tangible tanto por lo climático como lo alimentario, lo cual deriva en la precaria situación de salud de la especie humana.

En este sentido, es necesario que la conciencia y acción humanas se incorporen al territorio para su cuidado y conservación. Esto fortalecería las capacidades autónomas, donde el desarrollo no solo se equipara con la productividad, sino que permite ampliar la mirada sobre la naturaleza para defenderla, protegerla, saber vivir con ella, para ella y de ella. Así, diversificar la oferta de servicios ecosistémicos de interés para los habitantes y visitantes de esta zona de vocación cada vez más ecoturística promueve el patrimonio material e inmaterial que ofrece este territorio.

Es importante dar cuenta de viejos problemas, nuevas o innovadoras miradas en el territorio, que permitan reconocer los contrastes, las brechas, la desigualdad y el racismo que aumentan la vulnerabilidad y las formas de resistencias. Así mismo, es fundamental tener en cuenta la manera en que las ciencias en este territorio contribuyen a superar dichas brechas, así como las complejidades y los contrastes que tiene el Pacífico colombiano. Primero, porque, aunque

en distintos ámbitos se discute la riqueza de esta región, su ubicación estratégica, la proporción de su biodiversidad en fauna y flora, y la existencia de pueblos étnicos que tienen condiciones especiales con respecto a la tierra, el territorio y la territorialidad, siempre se hace referencia, por supuesto, a su ubicación geopolítica como factor importante. Segundo, porque, a pesar de expresar que conocemos su realidad — incluso las altas cifras de marginalidad y pobreza—, existe una negación histórica a la forma como allí se defiende la vida, relacionada con el racismo y clasismo estructurales, que hacen que sigamos sometiendo a esta región a mayor desigualdad y, por tanto, pobreza del país e incluso del continente americano.

Esta región está configurada por cuatro departamentos: Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. En ella se encuentra el Distrito Especial de Buenaventura, que algunos identifican como capital de esta región. Cada departamento reconoce los municipios que conforman su diversidad en subregiones, lo que equivale a una lógica administrativa que les permite organizar su gestión. Según el Departamento Nacional de Planeación (2018), esta región tiene 2.468.243, 93 hectáreas en áreas protegidas, reserva forestal y parques naturales. El Pacífico litoral y el Pacífico andino, que configuran la geografía de la zona, poseen distintos ecosistemas, desde manglares, áreas protegidas (Isla Gorgona, Gorgonilla, Malpelo, Farallones) y el Macizo Colombiano, el cual provee el 70% del abastecimiento del agua de todo el país y es el mayor reservorio de agua del planeta. En esta zona, además, se registran un poco más de ocho millones de habitantes, distribuidos en cuatro departamentos: Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. En el Chocó se encuentra la frontera con Panamá, asociada a cuatro municipios de este departamento, con problemas agudos de migración ilegal, pero también un alto potencial turístico. Por su parte, en el sur, en Nariño, limitan diez municipios con Ecuador, los cuales también tienen dificultades migratorias y potencial turístico.

Cada departamento posee su particularidad en materia de desarrollo, que es diferenciado, no por las razones obvias que atañen a su diversidad, sino porque, entre más racializado, mayor es su desigualdad y pobreza. De ahí que no resulten extrañas, por ejemplo, las diferencias entre el Valle del Cauca y el Chocó. El Pacífico andino posee mayor desarrollo económico, lo que genera cadenas productivas relacionadas con el monocultivo de la caña de azúcar y las industrias de alimentos procesados, farmacéutica y turística. De acuerdo con el DNP (2018), el Pacífico andino recoge las principales aglomeraciones urbanas como las capitales de tres departamentos, con excepción de Quibdó en el Chocó. Por su parte, el litoral Pacífico cuenta con mayor diversidad étnica y ambiental, y, a su vez, es más incipiente el desarrollo económico, aunque se practica la minería y pesca artesanal. Sus riquezas también han hecho que los actores armados inscriban sus dinámicas de control territorial y violencia directa. Posee mayores niveles

de ruralidad de sus municipios, en su mayoría con categoría 6, lo que significa en Colombia una dependencia financiera en recursos de transferencias y, en consecuencia, de la lógica centralista que nos ha caracterizado, a pesar de la Constitución de 1991. El sometimiento a las múltiples violencias siempre va a demostrar indicadores sociales inferiores a los nacionales. Aun así, hay investigaciones que demuestran su fuerte potencial en procesos político-organizativos de comunidades étnicas: indígenas, afrodescendientes y palenqueras. Tales procesos concentran el mayor número de organizaciones del movimiento indígena, campesino, negro, raizal, afrodescendiente y palenquero de este país, incluso de América Latina.

Estas características llevan a reconocer que es fundamental la definición y la implementación de políticas que apoyen la defensa de los ecosistemas y de toda la vida que en ellos existe. Reconocer la riqueza hídrica de todos los departamentos exige una responsabilidad global y, por tanto, una articulación de protección con otros países que procure el cuidado compartido y constante, disminuyendo las posibles amenazas al recurso hídrico y demás recursos del territorio.

La amenaza a dichos recursos se ancla en parámetros de la violencia. En este sentido, nos podemos apoyar en Johan Galtung (2003), un referente en estudios para la paz, quien refiere tres tipos de violencia: estructural, directa y cultural. La relación entre las tipologías de esta compleja triada se puede observar en el Pacífico colombiano. La violencia estructural, expresada en la precariedad en infraestructura de todo tipo y nivel, supone grandes contradicciones. Aunque es una región rica en recursos hídricos, no posee infraestructura de agua potable, situación que genera no solo problemas de salud, sino de desarrollo local, incluido su potencial de turismo comunitario y ecológico. La región cuenta además con el mayor reservorio de especies, y es un laboratorio de salud, pero su población muere porque no hay infraestructura hospitalaria: “En Guapi, el principal hospital no cuenta con ambulancia en lancha. Qué decir de Tumaco o Bahía Solano, de sur a norte, de norte a sur” (voces de alcaldes y alcaldesas, 9 de agosto del 2022).¹ Y así, esta situación se puede ejemplificar en términos de infraestructura aeroportuaria, terrestre, acuática, y por sectores: salud, educación, vivienda, deporte, economía. Se observan también violencias directas, porque son abrumadoras las cifras de afectación del conflicto armado. El asesinato selectivo a líderes y lideresas sociales en Cauca, Nariño, Chocó y Valle del Cauca siempre reporta las tasas más altas. Por último, se evidencia una violencia cultural o simbólica por el racismo, que no es ajeno a la academia, ni mucho menos a la forma de hacer o producir ciencia de todo nivel. Hemos desconocido no solamente la riqueza de su cultura, sino el potencial humano de sabedores y sabedoras que nos permiten reconocer formas distintas de conocimiento, epistemologías y formas propias, comunitarias, de hacer ciencias.

Alguna vez alguien preguntó: ¿Por qué *PAZífico*?, señalando que tenía un error de ortografía. La respuesta respetuosa es: no es error de ortografía; es un horror de sintonía, de empatía, con los procesos que, en esta gran diversidad de territorios y territorialidades, se presentan. Porque este territorio nos ha enseñado por siglos que, aún en medio de la guerra y la precariedad a la que ha sido sometido, se pueden tramitar y construir las paces. Por eso, el deseo es proponer este interrogante, e intentar contribuir a la urgente necesidad de dar dignidad a estos territorios, a los múltiples y distintos buenos vivires que se tejen, se trenzan, en el Pacífico andino y litoral, desde donde se brinda vida a todo el planeta, porque esta región se conecta y ofrece vida a toda la biodiversidad, y eso lo exponen muy bien las ciencias básicas y las ciencias de la salud.

En las historias contadas, narradas y cantadas, los habitantes del Pacífico transmiten, representan y expresan sus sentimientos, su cultura, las condiciones sociales y culturales, las formas de vida y producción, las resistencias, la comida y su identidad étnica. Evidenciamos en estas narraciones rastros de “una cultura material, una acción ritual y un género verbal”; esto es, “un proceso comunicativo que crea o recrea una realidad social, con significados en cada una de las acciones de su acontecer cotidiano, de su propia historia contada y cantada por el pensamiento hecho palabra” (Motta 1997, 14), palabra que, hecha literatura o música, se ha convertido en una de las formas de auto-representarse y de auto-reconocerse que les permiten coexistir en su territorio diverso, multicultural y pluriétnico. Sobre el territorio del Pacífico se tejen historias que escenifican la apropiación de componentes ecosistémicos y que son transmitidas por vías orales, mediante prácticas y otras manifestaciones inmateriales que interesa leer y caracterizar. Son composiciones folclóricas que, de suyo, recrean mitos, leyendas, costumbres, poemas típicos que, además de dar cuenta de la identidad, permiten entrever prácticas y relaciones con la naturaleza, nuestra casa común.

La narrativa oral, las “oral-literaturas”, los relatos, cobran relevancia puesto que el acervo cultural reposa en ellas más que en los textos escritos. Hay que partir de que se entiende que la literatura es el discurso de lo imaginario (Duncan 2015) y que, en este sentido, ella es capaz de mostrar y transmitir valores, comportamientos e idiosincrasias, además de entregar lecturas del paisaje como otros medios analíticos no podrían hacerlo. Por otro lado, la literatura no está solo en el texto escrito. Como nos indica Freja de la Hoz, ya en la segunda mitad del siglo XX algunos especialistas empezaron a reevaluar la forma de escribir y de pensar la historia literaria, con estudios como los de Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, José Miguel Oviedo, Antonio Cornejo Polar, Walter Mignolo, Beatriz Sarlo y Mario J. Valdés (Freja de la Hoz 2015, 36-39). Sus aportes, en efecto, permiten entender la literatura oral como una creación donde el autor se diluye en muchos sujetos sociales y como un discurso hecho para

la oralidad en la que, en todo caso, se transmiten contenidos culturales de modos tan válidos como en la literatura escrita.

Ahora bien, las historias contadas por los viajeros extranjeros, nacionales o internacionales, del Pacífico colombiano, esconden y representan otras realidades, desde la mirada ajena del visitante que desconoce las realidades del territorio. Peralta y Díaz (2021), en un estudio realizado sobre la literatura del Pacífico colombiano del Siglo XIX, aseguran que esta literatura:

es una fuente invaluable para apreciar el acercamiento que la cultura occidental y el sistema capitalista en expansión mundial tuvieron hacia el medio natural y sobre la gente afropacífica que vivía en esta zona de la joven república. Sus autores desplegaron un esquema de percepción y de interpretación de lo visitado que (...) se valieron de un entramado de significados que hilaron una narrativa racista y neocolonialista sobre la realidad que estaban examinando. (155)

Es aquí donde cobran tanto valor las diferentes expresiones culturales y sociales de los pobladores de este territorio. En gran medida porque sus historias, contadas en diferentes formatos materiales e inmateriales, se convierten en testimonio de las realidades y complejidades de una región del país que ha sido particularmente golpeada por todo tipo de violencias y, en consecuencia, ha sido marginalizada.

Cuando evocamos los imaginarios que los habitantes del Pacífico, litoral y andino, tienen sobre su hábitat es porque nos interesa levantar reflexivamente la presencia de valores que indiquen si existe un respeto—práctico, tangible—por la creación, el cuidado y la construcción de la casa común. Son los relatos los que dan forma a la experiencia y, por ello, las comunidades vulnerables frente a las crisis ambientales—que son crisis sociales indefectiblemente—son las llamadas a contar esta historia, a dar cuenta de cómo viven una ecología que quizá interconecte su vivencia ambiental, social, económica, sus costumbres y hábitos de supervivencia y su lectura del entorno. No es un secreto que el país es excluyente: el desarrollo, entendido como progreso capitalista, ha tenido como foco los grandes centros urbanos, minando con ello otros territorios en los que los síntomas de la degradación son más aprehensibles.

Sin embargo, es posible que, en dichos lugares las tradiciones orales, los relatos de la propia historia, sus cosmovisiones, sus tradiciones culinarias, den cuenta de un vínculo con la naturaleza mucho más cercano y creador que el que dicen sostener los habitantes de las grandes urbes. Estos relatos no se han escrito, permanecen, tal vez, en el plano de las “oral-literaturas” y, desde nuestro punto de vista, requieren atención, difusión, divulgación y, en últimas, reelaboraciones simbólicas que los dignifiquen y les permitan ser recontados—o leídos—en otros territorios y latitudes.

La exclusión de estos saberes ancestrales hace parte de una larga campaña de colonialismo a que hemos estado sujetos y, además, da cuenta de nuestra idea—occidentalizada—del conocimiento de la naturaleza desde posiciones fragmentarias. Las actitudes que inciden de peores maneras en nuestras problemáticas medioambientales se fundamentan en una confianza ciega en la técnica. Una técnica entendida como la capacidad humana de resolver problemas, más que evitarlos. Esto, de suyo, nos hace una especie indiferente.

Por ello resultan precisos los cambios de paradigmas: casi siempre la academia se piensa portadora de un saber que las comunidades no tienen (actitud, de nuevo, colonialista). Empero, es nuestro propósito desacomodarnos de esta estructura de pensamiento, e intentar revisar las otras formas de vida, los otros ritmos que en ese territorio tan diverso y rico siempre han estado presentes. Esperamos que, bajo este pretexto, podamos discutir las complejidades de esta importante región planetaria, para que dejemos de verla desde la marginalidad, y construyamos formas distintas de reconocimiento de su esplendor e importancia. En este sentido, es fundamental que, desde la misma academia, podamos proponer más investigaciones colaborativas con sus comunidades, y dar más fuerza a sus epistemologías propias y, con ello, mayor protección a este maravilloso lugar, que es origen de la vida.

Conocer el Pacífico no es sólo montar en una lancha y recorrer sus ríos, manglares y mar, sino también estar dispuesto a observar de manera distinta sus dificultades y aportar a otras formas de dar solución a estas y potenciar sus fortalezas en beneficio del territorio, la cultura y la nación; es tener mayor escucha a sus procesos, a su comprensión de los múltiples territorios, de la defensa de la vida. Conocer el Pacífico supera la empatía y la fascinación, exige ser riguroso y sistemático en lo que cada persona, entorno y ser que lo habita te enseña, incluyendo sus plantas y sus miles de especies de todo tipo de fauna y flora. Es estar dispuesto a reconocer que, más que una diáspora y un mundo andino, en estos territorios habita nuestra mejor raíz cultural y herencia genética. Aquí es donde está

la forma de vida y resistencia que permitirá la pervivencia de la especie humana. No es una exageración. Basta con buscar cifras y estudios especializados sobre el Pacífico colombiano para demostrarlo.

Este número temático de la *Revista de Estudios Colombianos* dedicado al Pacífico cuenta con tres ensayos que revisan diferentes asuntos relacionados con esta región del país y una entrevista. En “Vulnerabilidad social y oportunidades de desarrollo en el litoral del Pacífico,” Bilver Adrián Astorquiza Bustos, Sandra Paola Ibáñez, Maribel Castillo Caicedo y Carlos Arango Pastrana revisan diferentes indicadores económicos en el Distrito de Buenaventura con el propósito de comprender la manera cómo el desarrollo económico de dicha región está vinculado con la calidad de vida de los habitantes del territorio. Por su parte, Marita Lopera y Catherin Cardona en “Los ritmos otros de Óscar Collazos y Arnoldo Palacios: una mirada al silencio” estudian dos obras de dos importantes escritores chocoanos revisando los acontecimientos en ellas y mirando ritmos *otros* desde la filosofía y la música. Tomando un enfoque comparativo entre regiones, Claudia Fernández-Silva, Sandra Marcela Vélez-Granda y Ana María Sossa-Londoño en “Artefactos vestimentarios patrimoniales de las fronteras difusas entre Antioquia y Chocó” hacen una revisión de cinco artefactos vestimentarios y su relación con la herencia cultural, las prácticas de transmisión de saberes y su ubicación geográfica a través de una herramienta de caracterización diseñada por estas investigadoras. Además de los tres ensayos referidos, este número cuenta con la entrevista “El acercamiento entre territorios” de Cherylyn Elston al poeta y gestor cultural Jeferson Torres. En esta entrevista, Torres habla sobre los orígenes de varios proyectos editoriales y cuál es el significado y la importancia de estos para la región del Pacífico en relación al intercambio cultural como proyecto de construcción de narrativas de no violencia y acercamiento entre territorios.

Esperamos que *REC 60* sea de mucho interés para todos y que su lectura provoque nuevos acercamientos a la cultura, la literatura y al territorio del Pacífico, andino y litoral, colombiano.

Obras citadas

- Alcaldía de Santiago de Cali. 2022. “Construcción de PazEstable y Duradera” en *Memorias de la I Cumbre de alcaldes y alcaldes del litoral Pacífico*.
- Chapman, O. & Sawchuk, K. 2012. “Research-Creation: Intervention, Analysis and ‘Family Resemblances’”. *Canadian Journal Of Communication*, 37 (1), 5-26. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Departamento de Planeación Nacional- DNP. 2014. “Sección Pacífico: desarrollo socioeconómico con equidad, integración y sostenibilidad ambiental del Documento Bases del Plan Nacional de Desarrollo 2014-2018”.
- Francisco, P. 2015. *Laudato SI. Sobre el cuidado de la casa común*. Madrid: San Pablo.

- Freja de la Hoz A. 2015. *Literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Galindo Orrego M. I. 2021. La vida orillera: agitaciones violentas y arremetidas del mar en el Pacífico colombiano. *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 23 (2), 59-78. <https://doi.org/10.17151/rasv.2021.23.2.4>
- Galtung, J. 2003. *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bakeaz.
- Gumbrecht, H. U. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment*. London: Routledge.
- Mercado-Pérez, R. 2016. “El cuidado del medio ambiente, una cuestión ética”. *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, 69. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/5138/513854326002.pdf>
- Motta, N. 1997. *Hablas de selva y agua: la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Colombia: Universidad del Valle. Instituto de estudios del Pacífico.
- Peralta Agudelo, J. A. y M. R. Díaz Benjumea. 2022. *Entre bosques tropicales y comunidades negras: el viajero del siglo XIX frente a la otredad del Pacífico colombiano*. <https://doi.org/10.21678/0252-1865>
- Restrepo E., y Rojas, A. 2004. *Conflicto e (in)visibilidad: Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Notas

- 1 El concepto de laboratorio de salud hace referencia a la posibilidad que tiene en la fauna y la flora de generar distintas medicinas y oportunidades para mejorar las condiciones de cambio climático. Es la investigación y conservación de lo que en el Pacífico existe.

Vulnerabilidad social en contextos de desarrollo económico: el caso de Buenaventura

Bilver Adrián Astorquiza Bustos / Universidad de Manizales

Sandra Paola Ibáñez / Universidad del Valle

Maribel Castillo Caicedo / Universidad del Valle

Carlos Arango Pastrana / Universidad del Valle

Introducción

Buenaventura es un municipio de gran importancia para Colombia. Su economía, centrada en la zona portuaria del Pacífico, está directamente vinculada con más del 53% del comercio internacional, de acuerdo con cifras de la Superintendencia de Puertos y Transporte del año 2019, convirtiéndose en uno de los principales recaudadores del impuesto externo que ingresa al país. Adicionalmente, cuenta con una alta diversidad cultural de la comunidad afrocolombiana, grupo étnico que promueve dinámicas económicas a través de las expresiones y manifestaciones de su cultura, evidenciadas en la música, la gastronomía, la moda, la medicina ancestral, así como las bebidas artesanales y tradicionales del pacífico.

No obstante, la deslocalización geográfica de las élites y la falta de lineamientos claros para el desarrollo social del municipio han generado fenómenos sociales que son propios de una economía con el liderazgo económico que ostenta en la actualidad. De acuerdo con cifras del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE 2020), la tasa de mortalidad infantil (defunciones de menores de un año por cada mil nacidos) era del 27.62%, mientras que la tasa bruta de natalidad (por cada mil habitantes) se ubicó en un 15%, en ambos casos, cifras por encima del promedio nacional.

Entre tanto, en el informe de *Buenaventura Cómo Vamos* (2020) se precisan cifras aún más alarmantes: la falta de acceso a fuentes de aguas mejoradas la experimenta el 26.3% de la población, en comparación con el 11.7% a nivel nacional; el desempleo de larga duración es del 43.5%, mientras que en el Valle del Cauca, Departamento de Colombia del cual el municipio hace parte, es del 12.1% y a nivel nacional del 11.8%. En línea con lo anterior, al examinar temas educativos, el informe reporta que la tasa de analfabetismo es del 14.1%, ubicándose 5.4 puntos porcentuales (pp) por encima de la tasa nacional.

Ahora bien, al discernir sobre el ordenamiento territorial y la disponibilidad de recursos con las que cuentan los Distritos Especiales en Colombia, la generación de ingresos que

podrían solucionar las diferencias sociales en Buenaventura y mejorar la calidad de vida de su población debería ser tangible. Bajo esta premisa, el desarrollo de este documento, si bien presenta cifras en torno a la relevancia económica del municipio, el empleo (desempleo), la cobertura neta en educación para los niveles de transición, básica y media, y aproximaciones sobre la dinámica de las Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI) en el periodo 2015-2019, abordamos en uno de los apartados no sólo la discusión sobre la vulnerabilidad experimentada por su población, definida como la capacidad que tiene la población para enfrentar condiciones negativas en diferentes contextos y la inhabilidad para cambiar la situación, sino también su cuantificación a partir de la estimación del Progress Out of Poverty Index (PPI).

Este indicador, desarrollado por Grameen Foundation (2008), permite estimar, a partir de diez preguntas, la vulnerabilidad no sólo desde la carencia en la posesión de objetos sino también desde la privación. Lo anterior se logra una vez se procesa la Gran Encuesta Integrada de Hogares de Buenaventura en el periodo mencionado. Los resultados muestran que el municipio ciertamente experimenta altas (bajas) tasas de desempleo (empleo), y niveles altos en las NBI en comparación con las cifras a nivel nacional. Así mismo, el cálculo del PPI sugiere que el 68.34% de su población está en riesgo de ser vulnerable socialmente, pues ubica al municipio con un puntaje de 74.8, cifra por debajo del nivel nacional (75.87) de acuerdo con el trabajo realizado por Astorquiza y Ospina (2020), y en donde se evidencia que la población presenta deficiencias en la tenencia de servicios de internet (el 32% cuenta con este servicio), el 66% de la población carece de servicio sanitario, y la mitad de los hogares cuenta con tan solo uno de sus integrantes con empleo asalariado, el cual se asocia a la formalización laboral. De lo anterior, se observa que, si bien Buenaventura es un municipio con relevancia económica para el país, sus indicadores muestran una vulnerabilidad latente que, si bien se han presentado reducciones en los últimos años, aún es alta.

Para el desarrollo del documento son elaboradas cuatro secciones. La primera sección presenta la conceptualización de la vulnerabilidad a partir de la exposición de los focos

centrales identificados para su comprensión. La revisión de literatura forma la segunda sección, mientras que los aspectos metodológicos en cuanto a descripción de datos, variables empleadas y una síntesis del método PPI para calcular el indicador conforman la tercera sección. En la cuarta sección son presentados los principales hallazgos del trabajo y, finalmente, las conclusiones y reflexiones estructuran el apartado final.

Hablemos de vulnerabilidad

Conceptualizar la vulnerabilidad implica tener en cuenta la exclusión y la inclusión social, conceptos que van más allá de los aspectos económicos de la pobreza e incluyen además aspectos políticos, sociales y culturales. De acuerdo con Pizarro (2001), el concepto de vulnerabilidad social tiene dos componentes explicativos. Por una parte, la inseguridad e indefensión que experimentan las comunidades, familias e individuos en sus condiciones de vida como consecuencia del impacto provocado por algún tipo de evento económico-social de carácter traumático. Por otra parte, el manejo de recursos y las estrategias que utilizan las comunidades, familias y personas para enfrentar los efectos de ese evento.

Lo anterior contribuye a la explicación de la esencia del término de vulnerabilidad y nos ayuda a definirla como una reacción negativa al entorno de vida de una persona o grupo, visto desde el punto de vista social y/o económico y exponiendo consigo numerosos problemas que presentan las comunidades. Es así como la vulnerabilidad es el resultado de los impactos provocados por el patrón de desarrollo vigente, pero también expresa la incapacidad de los grupos más débiles de la sociedad para enfrentarlos, neutralizarlos u obtener beneficios de ellos (Pizarro 2021).

Entre tanto, el concepto de vulnerabilidad difiere del de pobreza, pues los lineamientos de pobreza están naturalmente definidos por el nivel de ingreso y las privaciones en el acceso a bienes o circunstancias que permitan su desarrollo y participación en la sociedad, mientras que la vulnerabilidad vincula los niveles de riesgo en un sentido más directo. Como lo propone Katzman (2000), al concepto principal se le unen en primer lugar vínculos con el mercado de trabajo, donde se hace una caracterización de la cobertura, formas de contratación, estabilidad, variables prestacionales, agremiaciones, entre otros aspectos. En segundo lugar, un vínculo con la sociedad, protección y seguridad, donde se expone la interacción con el capital social y todas sus orientaciones, educación, niveles académicos, características de los individuos, relación con el ingreso y la pobreza, seguridad y violencia, entre otros factores que pueden considerarse de riesgo en la calificación de vulnerabilidad.

Como lo expone Ramos (2019), además de los discursos conceptuales y analíticos que referencian el desigual

desarrollo socioeconómico y demográfico en América Latina, el Centro Latinoamericano y del Caribe de Demografía (CELADE) desarrolla un particular esquema teórico-metodológico sobre la vulnerabilidad social, pues plantea que dicha noción es la combinación de: i) eventos, procesos o rasgos que entrañan adversidades potenciales para el ejercicio de los distintos tipos de derechos ciudadanos (civiles, políticos, económicos, sociales, culturales, entre otros) o el logro de los proyectos de las comunidades, los hogares y las personas; ii) la incapacidad de respuesta frente a la materialización de estos riesgos; y iii) la inhabilidad para adaptarse a las consecuencias de la materialización de estos riesgos (Ramos 2019, 23).

Por lo anterior, es importante determinar los factores de riesgo de un entorno vulnerable socialmente. Los trabajos de Katzman (2000) y Pizarro (2001) permiten plantear un entorno vulnerable bajo el efecto característico de un país latinoamericano como Colombia a partir de cuatro focos centrales: el empleo, el Estado, las condiciones del entorno, y la capacidad reactiva al cambio. En primer lugar, el empleo es definido como uno de los principales factores de desarrollo de un país, y de los principales dinamizadores de las economías, especialmente las latinoamericanas. El empleo presenta distintos factores que hacen a las personas vulnerables, desde su carencia (desempleo), hasta sus condiciones que pueden ir desde la formalidad, la remuneración, fragilidad, y vinculación con la seguridad social, salud y derecho a la pensión. Cualquier cambio en el factor empleo puede generar entornos vulnerables, pues, debido a las condiciones de fragilidad para América latina, este puede generar un gran impacto en la variación de la calidad de vida de una persona, familia, comunidad o población, determinándose como uno de los factores de riesgo para la vulnerabilidad.

Después está el Estado como principal interventor social. En este factor podemos determinar la capacidad de impactar positivamente las sociedades mediante políticas públicas, la utilización de recursos, capital social, y demás condiciones que pueden llegar a cambiar las realidades de vulnerabilidad en las sociedades. La participación de una comunidad en buenas políticas de desarrollo bajo modelos públicos bien implementados puede reducir considerablemente la condición vulnerable que se pueda presentar. Esto incluye el fortalecimiento en los modelos de educación, el emprendimiento, el mejoramiento productivo, la inversión social, la infraestructura y la seguridad, entre otros factores directos e importantes a la hora de definir un entorno vulnerable.

En tercer lugar está el entorno. Este foco vincula las condiciones de vida de las personas: las características locativas del lugar donde viven, la vivienda, el entorno de seguridad - violencia, la tierra, y su interacción con este mismo entorno que permiten definir la vulnerabilidad relacionada con la calidad de vida y sus condiciones sociales. Por último, se encuentra la capacidad de reacción a alguna de las condiciones anteriores: en la variable de vulnerabilidad se vincula la

capacidad para enfrentar las condiciones negativas y la inhabilidad para cambiar la situación. Es precisamente este foco el que determina el nivel del riesgo.

La capacidad para enfrentar situaciones negativas depende altamente de la estabilidad de todos los demás factores. Por ejemplo, una persona que está empleada con todas las prestaciones de ley es mucho menos vulnerable a fallecer por alguna enfermedad que una persona que se dedica a la informalidad y no tiene acceso a la salud. Lo mismo con el riesgo a caer en las líneas de pobreza, o a sufrir algún siniestro. El riesgo es alto cuando los estándares condicionales de la sociedad son bajos, y viceversa, lo que permite definir que la capacidad para resolver situaciones de vulnerabilidad depende directamente del fortalecimiento de éstas.

En este sentido, avanzar en la descripción de un territorio implica reconocer y entender su realidad, junto con sus dinámicas y comportamientos poblacionales. Esto permite, entre otros, el abordaje integral de sus problemáticas desde la identificación de posibles relaciones causales o mecanismos generadores. En el caso colombiano, este tipo de caracterizaciones han sido realizadas principalmente por instituciones gubernamentales o privadas con diferentes enfoques, dependiendo del territorio en estudio, sus problemáticas, sus poblaciones y diferentes dimensiones (Castillo y Jurado 2014; Vahos et al. 2017; Delgado y Peñafiel 2018).

Revisión de literatura

Algunas de las problemáticas que presentan las poblaciones vulnerables son los bajos niveles de escolaridad e ingresos, con altos niveles de informalidad y baja calidad y remuneración salarial, puesto que muchos trabajan a cuenta propia o son jornaleros, lo que dificulta su vinculación al sistema de seguridad social y salud, dado que además de lo ya expuesto, estos sistemas están pensados y diseñados para las condiciones laborales y de contratación propias de la lógica formal-urbana, la cual difiere en gran medida de la rural. Lo anterior, sumado a la pobreza y la dependencia de cultivos estacionales representan, por ejemplo, gran parte de los factores de vulnerabilidad de las familias campesinas (Leibovich, Nigrinis, y Ramos 2006; Merchán 2015).

A nivel nacional, y teniendo en cuenta que el campo colombiano también tiene problemáticas asociadas al narcotráfico y al conflicto armado, se han realizado caracterizaciones de las poblaciones rurales sembradoras de cultivos ilícitos, encontrando que este tipo de población comparte elementos en común entre cultivadores de ilícitos y los cultivadores de lícitos (UNODC 2019; UNODC y Fundación Ideas para la Paz 2018). Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el documento de UNODC (2019), donde se caracterizó a los cultivadores de amapola en Cauca y Nariño, encontrando que los

hogares están conformados en promedio por 3,5 personas, con un ingreso mensual per cápita casi tres veces mayor que los hogares que no cultivan amapola.

En cuanto a nivel educativo, en su mayoría se alcanza el nivel de primaria con una cobertura de hasta 87,5%; también se resalta que el 46% de los mayores de 9 años trabaja. Respecto a las condiciones de vida, el 36% de los hogares cultivadores de amapola se ubican bajo la línea de pobreza monetaria (frente a un 76% en el caso de quienes no cultivan amapola). En cuanto a pobreza extrema, el 27 % de cultivadores se encuentran en esta condición, lo que es tres veces menos que los hogares que no cultivan. En cuanto a la cobertura de servicios públicos, el 68% de los hogares cuentan con acueducto y el 94 % con energía eléctrica, sin diferencias significativas entre cultivadores y no cultivadores. Por otro lado, los cultivos se dan en minifundios con áreas de máximo tres hectáreas, lo que representa un limitante para el cultivo o realización de actividades lícitas. Sin embargo, también se cultiva, aunque en menor medida, frijol, maíz y café, y se reportan algunas extensiones de tierra dedicadas a la ganadería.

En lo referente a los cultivadores de coca, UNODC y Fundación Ideas para la Paz (2018) encontraron mediante encuestas a participantes en el Programa Nacional Integral de Sustitución de Cultivos Ilícitos de 29 municipios de 12 departamentos del país, que cerca del 60% y 50% de los hogares se encuentran en pobreza monetaria y multidimensional respectivamente. En este último aspecto se destaca que solo el 3% de las personas encuestadas tienen acceso a salud, el 63% cuentan con servicio de energía, el 68% de los jóvenes en edad escolar no estudia, y el 92% de los jóvenes entre 6 y 9 años trabajan. La principal actividad productiva de la zona es el cultivo de coca con 21%, seguida de la ganadería con 16% y el cultivo de plátano con 11%. Dicha coca es cultivada principalmente en áreas inferiores a dos hectáreas y la rentabilidad, la carencia de otras opciones y la poca conectividad terrestre, son los principales motivos por los cuales optan por cultivarla.

Por otro lado, a nivel departamental, Castillo y Jurado (2014) caracterizaron social y económicamente al departamento de Nariño a partir de fuentes secundarias, analizando cuestiones como vulnerabilidad, nivel de ruralidad, cobertura de servicios de salud, niveles de educación y uso del territorio, y concluyeron que el departamento tiene un Índice de Ruralidad de 41, que lo posiciona como uno de los departamentos más rurales del país. Lo anterior implica que el departamento es más vulnerable principalmente en aspectos como: educación, salud, trabajo y movilidad, que se hacen evidentes en el comportamiento de Índice de Desarrollo Humano. No obstante, es importante resaltar que las comunidades indígenas y afrocolombianas presentan menor vulnerabilidad en términos institucionales debido a sus formas organizativas alternativas. Finalmente, encontraron que la producción de

origen campesino representa casi el 80% de la producción agrícola del departamento, y se centra en unidades productivas familiares con un fuerte componente comunitario y colectivo, enfocado en el autoconsumo y subsistencia. Dicha producción agrícola incluye cacao, café, caña panelera, coco, cítricos, fique, palma, plátano, tomate de árbol y yuca.

En un enfoque un poco más agrícola, Vahos et al. (2017) caracterizaron la cuenca del Río Cauca-Aburrá (Antioquia), zona principalmente agrícola, donde las principales actividades productivas identificadas fueron la ganadería y el cultivo de café, maracuyá, mango, cebolla, tomate, frijol y maíz. Para la actividad ganadera se reportó una utilización del 85% de la tierra y del 15% para las actividades agrícolas ya mencionadas, que además se caracterizan por realizarse en predios de no más de 10 hectáreas con mano de obra campesina asalariada principalmente. Cabe resaltar que el autor resalta la ocurrencia de cambios en las relaciones económicas al interior de la zona que han generado una migración desde las actividades ya mencionadas hacia el sector de servicios relacionados con el turismo. Respecto a la estructura empresarial, se encuentran cerca de 80 micro medianas y pequeñas empresas concentradas principalmente en el sector de hoteles, ganadería, centros vacacionales, extracción de piedra y arena, y crianza de aves de corral, siendo los sectores de comercio, servicios, agricultura e industria los que más ocupan personas.

Sobre las condiciones de vida, en la zona estudiada se encontró que se presentan altos niveles de vulnerabilidad y pobreza que se hacen evidentes en el hecho de que más del 40% de la población rural de la zona presenta NBI y una incidencia del Índice de Pobreza Multidimensional de alrededor del 70%. Los campesinos de la zona viven en un 60% en viviendas construidas en bahareque, esterilla y adobe y con pisos en cemento, gravilla o tierra. Adicionalmente, dichos hogares no presentan grandes carencias o limitantes en el acceso al servicio de energía. Sin embargo, en cuanto al servicio de alcantarillado, más del 70% de la población de la zona manifiesta no contar con dicho servicio, así mismo para los servicios de acueducto y aseo. Respecto al gas natural, la cobertura es inferior al 3%. Todo esto representa problemáticas sanitarias y ambientales puesto que, por las condiciones en que viven, son más susceptibles a padecer enfermedades contagiosas asociadas a la mala disposición de recursos y aguas residuales. Adicionalmente, en cuanto a lo ambiental, la casi nula accesibilidad a servicio de gas natural representa una presión sobre el ecosistema, puesto que los hogares que no cuentan con gas hacen uso de energías fósiles, que son altamente contaminantes, o de madera, que genera procesos de deforestación (Vahos et al. 2017).

Adicionalmente, Uribe et al. (2007) estudiaron el contexto socioeconómico de una muestra de hogares productores de alimento con fines de autoconsumo desde el enfoque de la seguridad alimentaria, encontrando que dichos hogares presentan bajos niveles educativos y ocupaciones inestables

y poco remuneradas, con lo cual, sumado a las condiciones de pobreza propias de la zona rural, concluyen que el hecho de producir alimentos para su propio consumo no representa un elemento protector de su seguridad alimentaria.

Por otro lado, y teniendo en cuenta que en las zonas rurales hay alta presencia de comunidades étnicas, la Gobernación del Tolima (2016) caracterizó la población afrocolombiana y ROM presente en su territorio, encontrando que el sistema de salud colombiano no reconoce los saberes ancestrales étnicos en esta materia, por lo que se identificó una tendencia al distanciamiento entre las comunidades étnicas y el sistema de salud, lo que implica que estas no hagan uso efectivo de los servicios ofrecidos por el Estado así tengan cobertura. Es por eso que apenas el 50% de la población afrodescendiente se encuentra afiliada al sistema de salud. Respecto al sistema pensional, la afiliación tiende a ser nula (cerca del 7% en el mejor de los casos), lo que constituye un riesgo para el bienestar de estas comunidades en el largo plazo.

Respecto a la calidad de vida, se encontró que las poblaciones afrodescendientes del departamento están ubicadas en los municipios en los que mayor incidencia de Necesidades Básicas Insatisfechas se reportan, alcanzando niveles de hasta el 61% y asociados principalmente a familias en condiciones de desplazamiento. Adicionalmente, se evidenció una tasa de dependencia del 58%, donde un jefe de hogar tiene a su cargo un promedio de 4 personas y un nivel promedio de 6 y 7 años de escolaridad, lo que representa condiciones de vulnerabilidad por inestabilidad en el nivel de ingresos dado el trabajo informal que prevalece en esta población (Gobernación del Tolima 2016).

Pertuz y Pérez (2016) estudiaron y describieron las características socioeconómicas de 120 productores de café especial del municipio de Pueblo Bello en el Departamento de Cesar, y destacaron la alta incidencia de productores masculinos entre 46 y 56 años de edad de origen indígena y campesino, de los cuales un 36% no sabe leer ni escribir. En su mayoría se encuentran afiliados al régimen subsidiado de salud y el agua que consumen proviene de ciénagas, lagunas y otros lugares de aguas quietas. Por otro lado, estos productores presentaron una tendencia a diversificar sus cultivos. Dichos productores son considerados pequeños puesto que sus áreas de producción en la mayoría de los casos no superan las 31 hectáreas, de las cuales máximo cinco son dedicadas al cultivo de café, lo que representa potencialidad para aumentar la escala de cultivo. Adicionalmente, se reportó que la producción fluctúa entre 150 kilos y tres toneladas anuales principalmente, lo cual es muy dependiente de las condiciones climáticas.

Pabón, Herrera-Roa y Sepúlveda (2016) caracterizaron social, económica y productivamente el cultivo de cacao en el departamento de Santander, encontrando que factores como la edad y el nivel de escolaridad de los agricultores representan dificultades para la competitividad del sector vía mejores

técnicas o adopción tecnológica. Dichos agricultores son pequeños en términos del tamaño de sus cultivos y predios, con gran nivel de dependencia económica sobre estos. Por otro lado, se evidenció que en promedio un cacaotero siembra cerca de siete a nueve hectáreas con una productividad cercana a los 448 kilogramos por hectárea. Cabe destacar que dichos cultivos son muy vulnerables a enfermedades que los agricultores no cuentan con el conocimiento para manejar.

Martínez-Reina (2013) caracterizó la zona rural de La Mojana en el Caribe colombiano identificando como principales renglones productivos el arroz, maíz, yuca, ñame y la ganadería, de los cuales los dos primeros presentan tecnificación. Sin embargo, el bajo nivel de planeación en el manejo de cultivos es el principal motivo de pérdida de posibilidades de aumento de ingresos y rentabilidad. Adicionalmente, el componente ambiental, sobre todo relacionado con las inundaciones por desbordamiento del Río Cauca, condicionan la rentabilidad de los cultivos. Finalmente, también se evidenció que, a pesar de la presencia de cultivos tecnificados, se conservan prácticas poco ortodoxas, sobre todo en el manejo de malezas en el cultivo de arroz, lo que trae complicaciones en la estructura de costos del cultivo.

León-Agatón, Mejía-Gutiérrez y Montes-Ramírez (2015) caracterizaron los productores de plátano en el occidente del departamento de Caldas en términos de la tecnología o términos técnicos bajo los cuales realizan el proceso de cultivo, encontrando que la mayoría de cultivos son poco tecnificados y se dan en terrenos con un área inferior a diez hectáreas, con un uso importante de químicos y sin certificaciones o aplicación de Buenas Prácticas Agrícolas, lo que tiene implicaciones ambientales. Sin embargo, se hizo evidente la oportunidad de mejorar las prácticas principalmente en el uso de residuos y asistencia técnica.

Respecto al departamento del Valle del Cauca, Delgado y Peñafiel (2018) caracterizaron socio-demográficamente a los agricultores del Valle del Cauca a partir de datos del Censo Nacional Agrícola y la Encuesta Nacional de Calidad de Vida, ambas para el año 2014, analizando dos dimensiones: los hogares y la producción. En la primera dimensión se describió la zona a partir de la concentración poblacional, edad, nivel de alfabetismo, afiliación de seguridad social, acceso a servicios públicos, asistencia y nivel de escolaridad. Respecto a la segunda dimensión, analizó la distribución del suelo, la composición del área agropecuaria, el uso y tenencia de la tierra, tenencia de maquinarias, área cosechada y rendimientos.

En este sentido, según cifras de DANE (2020), para el segundo semestre del 2019 el departamento del Valle del Cauca contó con cerca de 36000 Unidades de Producción Agrícola, las cuales en su mayoría son propias y no exceden un área de 50 hectáreas y son usadas principalmente para actividades ganaderas y agrícolas como el cultivo de azúcar,

maíz, soya, aguacate, naranja, plátano, entre otros. Adicionalmente, las poblaciones dedicadas al sector agrícola en su mayoría son de sexo masculino con edades entre 45 y 64 años y con nivel de escolaridad alcanzado de básica primaria.

Entre tanto, el programa para incrementar la competitividad del sector azucarero del NOA, PROICSA (2014) caracterizó socio-demográficamente a los pequeños productores de caña de azúcar de la zona de Tucumán en Argentina, encontrando que más de la mitad de los hogares cuentan hasta con máximo cinco miembros y alrededor del 15% se encuentran en condiciones de hacinamiento. Estas familias viven principalmente en casas hechas con materiales resistentes, pero el 26% de los pequeños productores no cuenta con servicio y afiliación al sistema de salud. Adicionalmente, la mayoría de las viviendas cuentan con servicio eléctrico y de gas. Sin embargo, las principales carencias se dan en alcantarillado y acueducto, con una carencia de 86% y 37% respectivamente, lo que se traduce en que la tercera parte de las viviendas de los pequeños productores de caña se encuentren en precarias condiciones sanitarias.

Expuesto lo anterior, Buenaventura es un municipio que presenta altas condiciones de vulnerabilidad social, haciendo cada vez más evidente las interacciones de violencia estructural. De ahí que, para entender las condiciones del municipio, se hace necesario analizar las tensiones y contradicciones que emergen en la combinación de patrones históricos de segregación racial, espacial, pobreza y la presencia de nuevas lógicas urbanas de actores armados que plantean dinámicas en detrimento del desarrollo en el municipio. Por tanto, y si bien dista de ser el alcance de este documento el analizar algunos factores que facilitan la aparición de población vulnerable, como el aumento de los negocios ilícitos, el contrabando, la informalidad, el micro tráfico, los préstamos gota a gota y la fuerza que ha tomado el mercado negro, la contribución que este ensayo hace a la literatura se centra en discutir los componentes de relevancia económica, desempleo, cobertura en educación, NBI y la elaboración del PPI, con el fin de exponer el contexto de vulnerabilidad que se enmarca en este importante municipio de gran relevancia económica.

Aspectos metodológicos

Fuente de los datos

Esta investigación empleó los datos del DANE en el periodo 2015-2019 con el objetivo de articular la caracterización de las condiciones de vida de la población a partir de la presentación de la importancia económica del municipio de Buenaventura, sus niveles de NBI, la dinámica de la tasa de desempleo (empleo) y la cobertura en educación. De igual forma, esta fuente de información permite la construcción de la medida PPI. En principio, tras el procesamiento de la Gran Encuesta Integrada de Hogares que consolida 46.568

observaciones para el distrito de Buenaventura, fue imperante la unificación de los diferentes módulos que la conforman, pues, si bien se reportaban variables idénticas a las asociadas para la construcción del indicador, algunas fueron homologadas por medio de variables proxys. De acuerdo con Grameen

Foundation (2008) existen diez preguntas para construir el indicador y, de acuerdo con la respuesta, se asigna una puntuación que en conjunto se encuentra en un intervalo entre 0 y 100. En la tabla 1 son presentadas las variables y la puntuación que se emplean para esta investigación

Tabla 1. Variables PPI Colombia a partir de la GEIH	
GEIH	Puntaje GEIH
1. ¿Cuántos años cumplidos tiene...? (si es menor de 1 año, escriba 00)	Si el número de personas en el hogar que tienen entre 0 y 17 años es cero, se le asignará al hogar un puntaje de 27, si el número es 1 o 2, se le asignará 16 puntos, si son 3 o 4, el puntaje será de 7 y si el número es mayor o igual a cinco será igual a 0.
2. ¿Cuáles de los siguientes servicios o bienes en uso, posee este hogar? Estufa eléctrica o de gas i) Sí ii) No	Cuando la respuesta a esta pregunta sea Sí recibirá un puntaje de 13; mientras que si es No se asignará 0 puntos.
¿Cuáles de los siguientes servicios o bienes en uso, posee este hogar? Televisor a color i) Sí ii) No	Si la respuesta es Sí, se asignará 9 puntos. En caso contrario, se asignará 0 puntos.
¿Cuál es el material predominante de las paredes exteriores de la vivienda? Ladrillo, bloque, material prefabricado, piedra b. Madera pulida c. Adobe o tapia pisada d. Bahareque e. Madera burda, tabla, tablón f. Guadua g. Caña, esterilla, otro tipo de material vegetal h. Zinc, tela, cartón, latas, desechos, plástico i. Sin paredes	Para las respuestas que estén entre la a) y la c), se otorgará un puntaje de 4 y para el resto, se otorgará una puntuación de 0.
¿En este hogar cuentan con servicio de internet? i) Sí ii) No	Dado que en la GEIH no hay preguntas alusivas al radio para todos los años, es reemplazada por el acceso a internet. Así, las respuestas que sean No, tienen un puntaje de 0, para las respuestas que sean Sí, se otorgará un puntaje de 10.

Tabla 1. Variables PPI Colombia a partir de la GEIH	
GEIH	Puntaje GEIH
¿Incluyendo sala-comedor de cuántos cuartos en total dispone este hogar? y ¿En cuántos de esos cuartos duermen las personas de este hogar?	En caso de que la respuesta a la segunda pregunta sea un número inferior de cuartos a los señalados en la pregunta uno, se asignará un puntaje de 9 y en caso contrario será de 0.
¿Cuál es el material predominante de los pisos de la vivienda? a. Tierra, arena b. Cemento, gravilla c. Madera burda, tabla, tablón, otro vegetal d. Baldosín, ladrillo, vinisol, otros materiales sintéticos e. Mármol f. Madera pulida g. Alfombra o tapete de pared a pared	En las respuestas (b), (d), (e), (f) y (g), recibirán una puntuación de 2 y el resto una puntuación de 0.
El servicio sanitario que utiliza el hogar es: a. Inodoro conectado a alcantarillado b. Inodoro conectado a pozo séptico c. Inodoro sin conexión d. Letrina e. Bajamar f. No tiene servicio sanitario	Si la respuesta es (a) recibirá 3 puntos, en caso contrario recibirá 0 puntos.
¿Actualmente... asiste al preescolar, escuela, colegio o universidad? i) Sí ii) No	En caso de que todos los niños del hogar entre seis y 11 años no asistan a un establecimiento escolar, el puntaje será de 0, en caso contrario, se asignará un puntaje de 4 y si en el hogar no hay niños de seis a 11 años, se asignará un puntaje de 6.
Antes de descuentos ¿Cuánto ganó... El mes pasado en este empleo? Valor mensual \$ _____ (Incluya propinas y comisiones y excluya viáticos y pagos en especie)	Si en el hogar hay por lo menos una persona con un empleo asalariado, se asignan 6 puntos. En caso de no cumplir la condición, recibirá 0 puntos.

Fuente: Elaborado por los autores basados en la GEIH y Grameen Foundation (2008)

La construcción de este indicador permite conocer si la población presenta una mayor o menor probabilidad de estar en condición de vulnerabilidad. Entre mayor sea el puntaje, menor es la probabilidad de estar en esta condición pues estará por encima de una línea de pobreza. En tal sentido, este documento sigue el proceso de configuración de variables

propuestos por Astorquiza y Ospina (2020) en su aplicación a nivel departamental, quienes presentan en sus anexos los valores de referencia, el puntaje asignado, y las categorías de probabilidades del PPI que permiten determinar la probabilidad de encontrarse por debajo o por encima de una línea de pobreza, insumos base para la interpretación de los resultados.

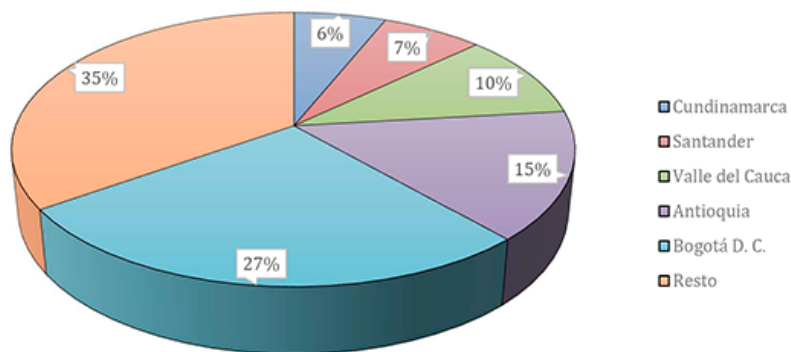
Resultados y discusión

Caracterización de Buenaventura: importancia económica

El municipio de Buenaventura es de gran importancia, tanto en materia económica como cultural. Se encuentra ubicado en la región del Pacífico, zona que se caracteriza por su gran biodiversidad y por concentrar cerca del 90% de la población

afrocolombiana. Hace parte del tercer departamento con mayor aporte al Producto Interno Bruto (PIB) de acuerdo con cifras del DANE (2019), superado por el departamento de Antioquia y Bogotá D.C. (ver gráfico 1). Adicionalmente, Buenaventura posee el puerto más importante del país, con una participación del 55% en la entrada y salida de mercancías de acuerdo con Núñez y Carvajal (2017), al tiempo que, para el año 2019, movilizó el 43% de las exportaciones totales del país, así como el 57% de las importaciones.

Grafica 1. Participación Departamental en la conformación del PIB 2019

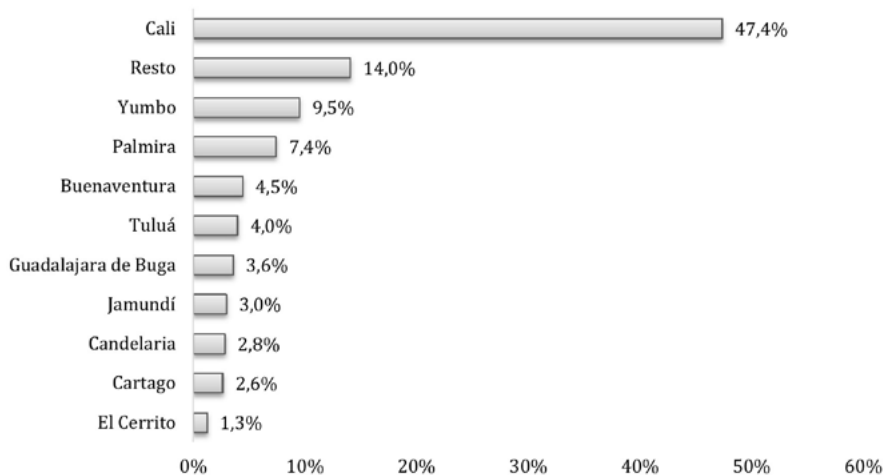


Fuente: Elaborado por los autores a partir del DANE (2019)

Entre tanto, Buenaventura es uno de los municipios que genera mayor valor agregado en la región (Cámara de Comercio de Cali, 2011; DANE (2019); ProPacífico, 2019). Al examinar el comportamiento de la actividad económica en el departamento del Valle del Cauca, bajo el indicador de valor agregado, el cual se relaciona con la transformación de los productos y el valor extra que aporta a los bienes y

servicios, Buenaventura ocupa el quinto lugar entre 42 municipios (ver gráfica 2), dejando una idea bastante clara de la capacidad productiva de este municipio, que puede estar asociada a las características geográficas y a la forma como han centralizado la actividad en el comercio de mercancías vía marítima, no desde la producción, sino desde el servicio de transporte.

Grafica 2. Participación del valor Agregado Municipal para el Valle del Cauca



Fuente: Elaboración de los autores a partir del DANE (2019)

Su ubicación privilegiada, además de su actividad portuaria, hacen de Buenaventura un lugar estratégico desde varios puntos de vista. Este lugar es una interconexión entre el interior del país y la salida al mar, siendo un corredor estratégico en materia de comercio internacional. Sin embargo, pese a la importancia económica que este municipio representa para el país, no se ve reflejado el desarrollo económico, pues se mantiene como una de las regiones más pobres (Instituto de Estudios Interculturales 2016). Por otro parte, al ser el puerto más importante del país y obedecer a intereses estratégicos en una región de constante exclusión estatal, Buenaventura se encuentra constantemente inmersa en disputas por intereses portuarios, comerciales, comunitarios, de actores armados y de economías ilegales.

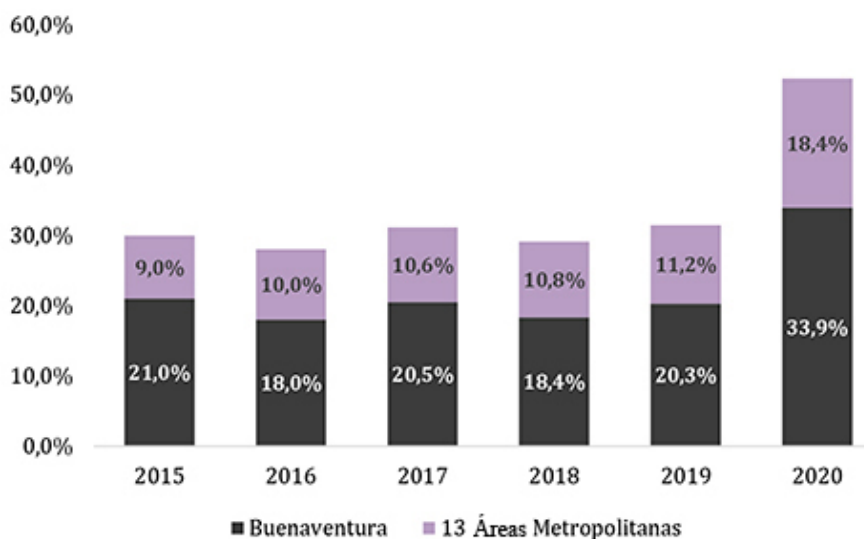
Respecto a la configuración demográfica, la participación de los grupos etarios más avanzados ha aumentado según datos del censo de 2018 con respecto a datos del censo de 2005, lo que implica que la población del municipio ha tendido a envejecerse. Esto puede evidenciarse también en la Tabla 1, donde el índice de envejecimiento pasó de 17 a 33 entre 2005 y 2018. Adicionalmente, la población femenina como porcentaje del total ha aumentado respecto al año 2005, lo cual se hace evidente al presentar un índice de masculinidad que pasó de 93 hombres por cada 100 mujeres a 90

hombres por cada 100 mujeres. Respecto a la dependencia, el municipio de Buenaventura presenta un índice demográfico de dependencia de 63.2, que se encuentra por encima del departamental y nacional, lo que representa una carga media sobre la población activa (DANE 2019a).

Desempeño del mercado laboral

En cuanto al mercado laboral y las actividades productivas del municipio, según el DANE (2020), Buenaventura presentó una tasa de desempleo de 20.3% y una tasa de ocupación de 50.6% para el año 2019, lo que implica una leve reducción en el desempleo de 0.01 pp, mientras que en materia de empleo, su reducción fue de 0.9 pp comparado en el año 2016 (ver gráfica 3). En el año 2020, con la llegada de la pandemia y la situación mundial por el Covid 19, se agudizó aún más la situación, dejando la tasa de desempleo en un 33.9%, casi 16 pp por encima de las trece principales áreas metropolitanas. Así mismo, se observa que la situación tiene tendencia negativa, dado que, desde el 2016 hasta el 2020, se ha dado un aumento constante en la tasa de desempleo para el municipio. Lo anterior presupone un retroceso en la generación de empleo, al tiempo que indica un estancamiento en la inserción laboral, que puede estar explicada por la situación de pobreza, violencia y vulnerabilidad social que presenta la ciudad.

Grafica 3. Tasa de Desempleo



Fuente: Elaboración de los autores a partir del DANE (2015-2019)

Entre tanto, aquellos que se encontraban empleados, en su mayoría (51,8%) reportaron ser trabajadores por cuenta propia, el 35.1% empleados particulares y el 13.1% empleados domésticos, trabajadores familiares y demás sin remuneración. Adicionalmente, la población ocupada participó principalmente en sectores como: comercio hoteles y restaurantes (33.5%), servicios comunales y sociales (23.5%), transporte y comunicaciones (21.9%), y construcción (7.6%),

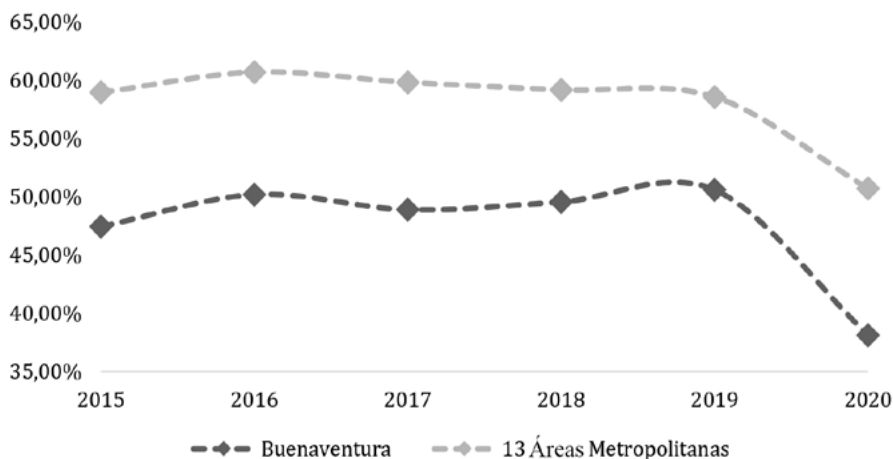
lo que muestra la prevalencia del sector servicios en la actividad económica del municipio.

La tasa de empleo para Buenaventura (ver gráfica 4) en el 2020 fue de un 38% y el promedio de las otras trece áreas metropolitanas del 51%. Si bien la diferencia es de 13 pp y observando el comportamiento de las variables se puede evidenciar que en el 2019 esta diferencia se redujo en 8 pp,

para el año 2020 se hizo más grande la brecha y Buenaventura, una vez más, queda expuesta por cuanto indica que el 38% de las personas en capacidad laboral están ocupadas y cuentan con un empleo formal. Esta situación ejemplifica la

falta de condiciones laborales que cimentan las bases para la aparición de la informalidad y una tasa de subempleo del 35% de acuerdo con Núñez y Carvajal (2017). Dicha dinámica se asocia con un menor ingreso para los hogares.

Grafica 4. Tasa de Empleo



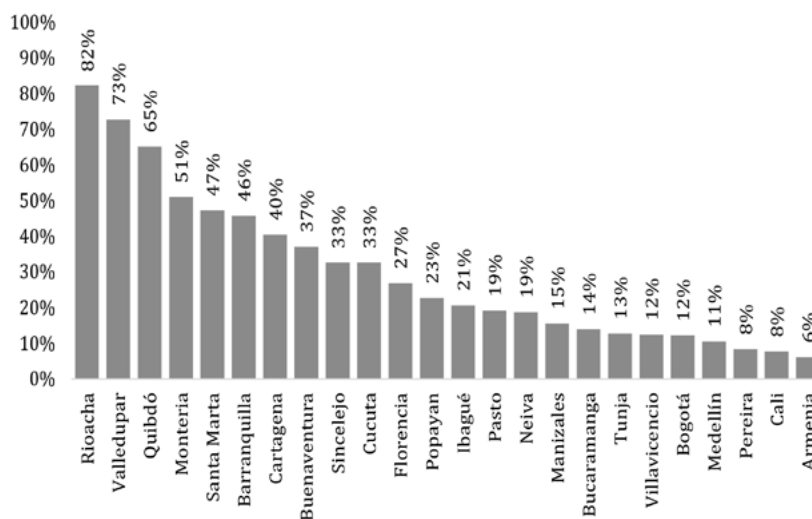
Fuente: Elaboración de los autores a partir del DANE (2015-2019)

Necesidades básicas insatisfechas

La gráfica 5 presenta el indicador para la zona rural de 24 ciudades del país en el año 2019. La situación de Buenaventura se torna negativa para este indicador, pues es octava entre las ciudades donde menos se satisfacen las necesidades básicas en su área rural. Sin embargo, al hacer un análisis de las características topográficas, geográficas y geológicas, es preciso decir que es crítico el indicador, por cuanto

Buenaventura cuenta con unas características de ruralidad muy distintas a las de las ciudades de la costa Caribe, por ejemplo, y que en la lista están por debajo; el puerto cuenta con una zona rural muy fértil en términos productivos, con suelos húmedos y condiciones selváticas y montañosas, lo que permitiría desarrollar la ruralidad de una manera más eficiente que con las condiciones de la zona rural de Barranquilla, por ejemplo, donde existen condiciones de vida mucho más difíciles para la satisfacción de las necesidades básicas.

Gráfica 5. NBI Rural Disperso

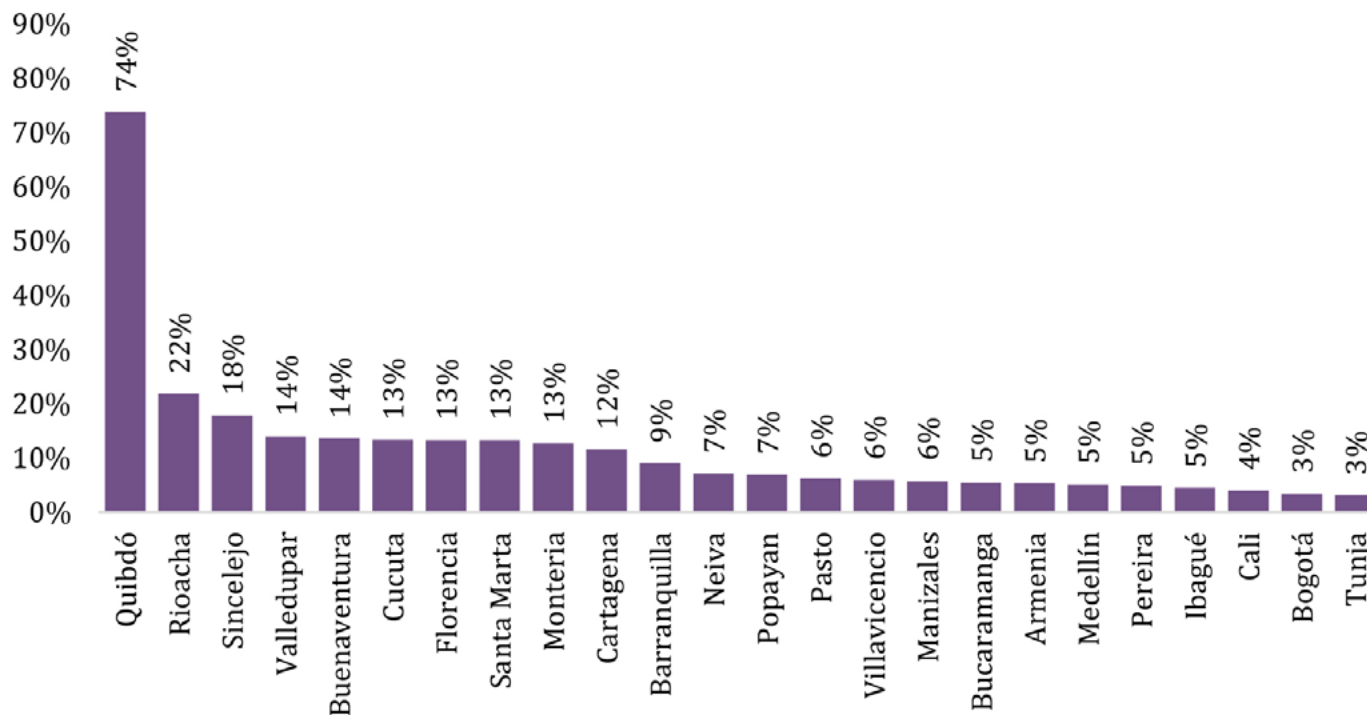


Fuente: Elaboración de los autores a partir del DANE (2019)

También es importante exponer que las áreas rurales de Buenaventura suelen estar sitiadas por grupos criminales y organizaciones guerrilleras, quienes desde su ubicación estratégica pretenden dominar el negocio del narcotráfico y evitan un mejor desarrollo rural para el puerto, obstaculizando la satisfacción de las necesidades básicas y añadiendo violencia y marginación. En conclusión, debido a las condiciones

de la tierra y las características en términos de seguridad, podemos decir que el área rural del puerto de Buenaventura se encuentra en una situación dramática, pues además de no poder satisfacer sus necesidades básicas y vivir en la extrema pobreza, son marginados por grupos criminales que hacen de la zona un territorio hostil.

Gráfica 6. NBI Cabecera Municipal



Fuente: Elaboración de los autores a partir del DANE (2019)

En la gráfica 6 se presenta un análisis similar al gráfico anterior, solo que para las cabeceras municipales o zona urbana. Se muestra claramente en el NBI que la situación de Buenaventura en su área urbana no es la mejor, puesto que es la quinta ciudad en Colombia con más inconvenientes a la hora de atender las necesidades básicas.

Esta situación exhibe una serie de condiciones especiales. La primera es la ubicación estratégica para las bandas criminales y el narcotráfico, pues desde allí se mueven rutas hacia Centroamérica y Estados Unidos. La segunda podría ser la ausencia del Estado, la corrupción y la incapacidad de establecer proyectos de desarrollo social y económico adecuados para darle vuelta a la situación. En tercer lugar está la pobreza, la cual está en medio de todos los males y es el centro de la

ruleta, pues va ligada a la insatisfacción de necesidades básicas, es vulnerable a la violencia, al reclutamiento, al desplazamiento, carece de capacidades de cambio. Mediante sus trampas, la pobreza tiende a ser persistente en Buenaventura.

Cobertura en educación

La tabla 2 presenta la cobertura neta escolar en Buenaventura desde el 2015 hasta el 2019. Allí se puede observar que, para los tres niveles analizados, se ha presentado una disminución. En particular, las brechas existentes en la educación media son latentes, por cuanto para Buenaventura el indicador se sitúa en el 59.8% en el año 2018, mientras que, a nivel nacional, el indicador era del 72% de acuerdo con el informe de ANIF (2019).

Tabla 2. Tasa de cobertura escolar en Buenaventura

Año	Transición	Básica	Media
2015	- ¹	84.3%	57.1%
2016	74.61%	89.65%	61.49%
2017	77.16%	90.57%	61.26%
2018	73.01%	87.53%	59.81%
2019	55.29%	76.21%	56.50%

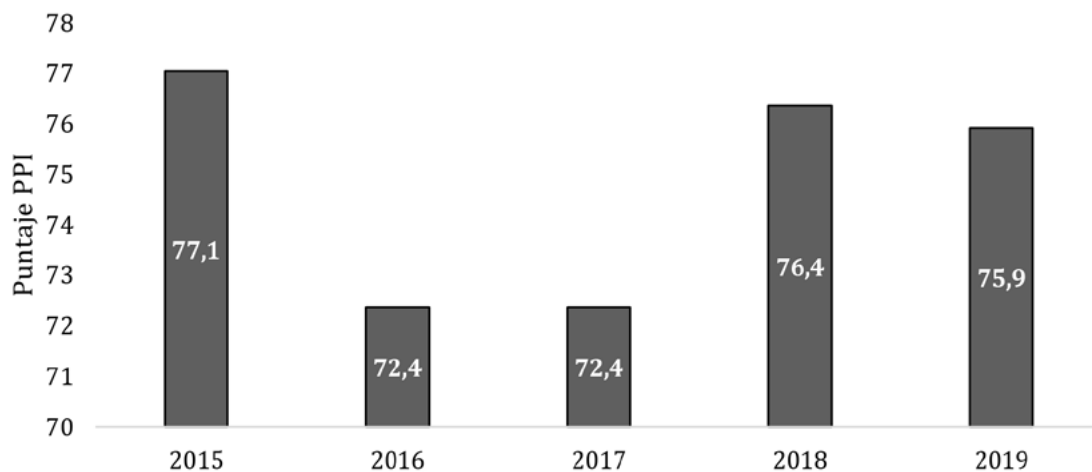
Fuente: Elaboración de los autores empleado el informe de empalme de la Alcaldía de Buenaventura 2019 y Fundación PLAN 2017

De modo que, en el ámbito educativo, también se presentan carencias y disonancias respecto a la dinámica nacional, por lo que, a pesar de encontrarse dentro del promedio nacional en cuando a analfabetismo, en términos de cobertura educativa neta Buenaventura se encuentra cerca de 20 puntos porcentuales por debajo del promedio nacional (Instituto de Estudios Interculturales 2016). Adicionalmente, según Propacífico (2019), la necesidad de trabajar, la falta de dinero y los costos asociados a asistir a instituciones educativas son los principales motivos de inasistencia escolar para las personas de entre 5 y 35 años. Respecto al nivel educativo alcanzado, los niveles que más se presentan son la básica primaria y el de educación media, lo que coincide con el bajo logro educativo mencionado anteriormente (DANE 2020).

Progress Out of Poverty Index (PPI)

El gráfico 7 presenta el cálculo del PPI, en la cual se puede observar que en general, el PPI presenta una reducción en el que el indicador presentó una reducción a nivel nacional en el periodo 2012-2019, parece ser que el caso de Buenaventura no está acorde con esta tendencia. No obstante, al encontrarse que el promedio del indicador para el periodo en estudio es de 74.82, una de las contribuciones del presente trabajo radica en manifestar que el riesgo de estar en situación de vulnerabilidad en Buenaventura es alto, dado que, en promedio, el 68.34 % de los hogares puede experimentar esta situación, con un nivel máximo que alcanza el 72.71% y un mínimo del 63.47%. Por lo anterior, una intervención progresiva para atender a la población vulnerable se debe configurar en la estrategia de intervención pública por excelencia.

Gráfica 7. Progress Out of Poverty Index (PPI) Buenaventura



Fuente: Elaboración de los autores a partir del DANE

Ahora bien, si se observan los resultados para cada pregunta que conforma el PPI, es posible encontrar una mayor información para conocer los determinantes de la vulnerabilidad en Buenaventura (ver tabla 3). El primero de ellos es que en los hogares existen menos de tres personas entre los cero y los

17 años, el material predominante en las paredes es ladrillo, bloque, material prefabricado, piedra, madera pulida, adobe o tapia pisada, existe un miembro del hogar con un trabajo como asalariado, el 32% de la población cuenta con internet, y el 66% de la población cuenta con servicio sanitario.

Tabla 3. Estadísticas descriptivas para las variables del PPI

Puntuación preguntas (componentes)	Media	Desviación	Mínimo	Máximo
Menores de 17 años en el hogar	2.59	1.04	1.71	3.72
Tenencia de estufa eléctrica	0.97	0.00	0.97	0.98
Tenencia de televisor	0.95	0.01	0.94	0.97
Material predominante pared	1.75	0.05	1.67	1.80
Tenencia de servicios de Internet	0.32	0.02	0.28	0.33
Total cuartos del hogar	0.82	0.05	0.76	0.87
Material predominante pisos	0.80	0.01	0.79	0.80
Servicio sanitario	0.66	0.02	0.64	0.68
Asistencia escolar	0.86	0.32	0.60	1.20
Empleo asalariado	0.93	0.40	0.55	1.36
PPI	74.82	2.62	72.38	77.05
Población en riesgo de pobreza	68.34%	4.163%	63.47%	72.71%

Fuente: Elaboración de los autores a partir del GEIH (2015-2019)

Conclusiones y reflexiones

De forma particular, los aspectos territoriales como el conflicto armado y narcotráfico, sumados al bajo cubrimiento en las necesidades básicas de su población, han ocasionado problemas sociales como altos niveles de pobreza, baja competitividad productiva, escasa capacidad de gestión institucional a nivel departamental y municipal. Los resultados del documento no solo informan sobre las vulnerabilidades sociales presentes en el municipio de Buenaventura, sino que confirman la falta de articulación entre el desarrollo económico y la calidad de vida.

Lo anterior conduce a reflexionar sobre la necesidad de movilizar transformaciones a nivel comunitario, social y productivas, con el fin de que se aproveche la ventaja geográfica y se genere una mayor centralización de las actividades económicas que dinamicen, por ejemplo, una mayor inserción laboral para

esta población. Entre tanto, dado su potencial económico, se ha convertido en una zona de gran interés no solo para el Estado, sino también para la diversidad de actores ilegales que hacen presencia en la región (Valencia 2017).

En cuanto al PPI como medida para identificar la vulnerabilidad social en Buenaventura, se logra evidenciar los componentes que requieren una atención prioritaria para la reducción del fenómeno en estudio. Temas como mejoras en el servicio sanitario, mejorar la cobertura en internet y una mejor consolidación en el mercado laboral que propenda hacia la generación de empleo formal pueden ser apuestas que incidirían de manera positiva en la calidad de vida de esta población. De hecho, este último componente resulta relevante para garantizar el bienestar social.

Es importante resaltar que la zona rural de Buenaventura alberga cerca del 17% del total de los hogares del municipio, equivalente a 43,612 personas, y que presenta un

comportamiento similar al de la zona urbana, pero que, de acuerdo con los análisis expuestos, pueden presentar incluso una mayor vulnerabilidad. Esta zona presenta una incidencia de 31% y 35% en NBI y Pobreza Multidimensional respectivamente,

destacándose la carencia de empleo formal (94%), el bajo logro educativo (72%), la falta de acceso a fuentes de agua mejorada (68%) y largos periodos de tiempo en condición de desempleo (54%) como sus principales privaciones.

Obras citadas

- Astorquiza Bilver y María Ospina. 2020. “¿Menos pobres más vulnerables? Una medición alternativa de la pobreza basada en el Progress Out of Poverty Index”. *Revista Desarrollo y Sociedad* (86), 13-42. <https://doi.org/10.13043/DYS.86.1>
- Buenaventura Cómo Vamos. 2020. “Infografías del Informe de Calidad de Vida 2019-2020”. Consultado Julio 23, 2021 <https://www.buenaventuracomovamos.org/informes-de-calidad-de-vida/>.
- Cámara de Comercio de Cali. 2011. “Región Pacífico: plataforma de Colombia en la Cuenca”. Consultado noviembre 21, 2021. <https://www.ccc.org.co/region-pacifico-plataforma-de-colombia-en-la-cuenca/>
- Castillo Burbano y Jairo Jurado. 2014. “Caracterización social y económica del Departamento de Nariño. Análisis de Información Secundaria”. *Plan de Energización Rural Sostenible*. Pasto, Nariño: Universidad del Nariño. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.13584.76804>
- DANE. 2017. “Valor agregado y actividades económicas - municipios (2016 - 2017)”. Consultado Junio 24, 2020. <https://dane.maps.arcgis.com/apps/MapSeries/index.html?appid=11e3d747a6f740d6a345e84634412813>
- DANE. 2018. Boletín Técnico Producto Interno Buto (PIB) departamental. Consultado Junio 24, 2020. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cuentas-nacionales/cuentas-nacionales-departamentales#pib-base-2005>
- DANE. 2020. Encuesta Nacional Agropecuaria. Departamento del Valle del Cauca 2012-2019. Consultado Noviembre 2, 2021. <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/agropecuaria/enda/ena/2019/presentacion-ena-valle-del-cauca-2019.pdf>
- DANE. 2020. Información del DANE en la toma de decisiones de los municipios del país: Buenaventura, Valle del Cauca. Consultado Noviembre 2, 2021. <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/planes-desarrollo-territorial/100320-Info-Alcaldia-Buenaventura.pdf>
- DANE. 2019a. “Resultados Censo Nacional de Población y Vivienda 2018. Red de ciudades cómo Vamos”. Consultado septiembre 4, 2021. <https://www.dane.gov.co/files/censo2018/informacion-tecnica/presentaciones-territorio/191206-presentacion-red-ciudades-como-vamos.pdf>
- Delgado Johan y Peñafiel Oscar. 2018. “Caracterización sociodemográfica de los agricultores, y sus familias, del Valle del Cauca”. Consultado enero 7, 2021. http://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/83903
- Gobernación del Tolima. 2016. “Caracterización de la población afrodescendiente y ROM del Departamento del Tolima”. Consultado agosto 17, 2020. https://www.ut.edu.co/images/Transparencia/8._CARACTERIZACION_AFRO_Y_ROM.pdf
- Grameen Foundation. 2008. “Progress out of Poverty Index PPI pilot training”. Consultado octubre 2, 2020. <https://www.findevgateway.org/sites/default/files/publications/files/mfg-en-paper-progress-out-of-poverty-index-ppi-pilot-training-mar-2008.pdf>
- Instituto de Estudios Interculturales. 2016. Caracterización del Suroccidente Colombiano.
- Kaztman Ruben. 2000. “Notas sobre la medición de la vulnerabilidad social”. Taller Regional sobre la Medición de la Pobreza: Métodos y Aplicaciones, (5). Comisión Económica para América Latina y el Caribe <http://hdl.handle.net/11362/31545>.
- Leibovic, Jose, Nigrinis Mario y Ramos Mario. 2006. “Caracterización del mercado laboral rural en Colombia. Consultado enero 7, 2021. <https://www.banrep.gov.co/es/caracterizacion-del-mercado-laboral-rural-colombia>

- León-Agatón Libardo, Luis Mejía-Gutiérrez y León Montes-Ramírez. 2015. “Caracterización Socioeconómica y Tecnológica de la Producción del Plátano en el Bajo Occidente del Departamento de Caldas”. *Luna Azul* (41), 184–200. <https://doi.org/10.17151/luaz.2015.41.11>
- Martínez-Reina Antonio. 2013. “Caracterización socioeconómica de los sistemas de producción de la región de La Mojana en el Caribe de Colombia”. *Corpoica Ciencia y Tecnología Agropecuaria*, 14 (2), 165–185. https://doi.org/10.21930/rcta.vol14_num2_art:406
- Merchán Hernandez. 2015. “Sector rural colombiano: dinámica laboral y opciones de afiliación a la seguridad social”. *Coyuntura Económica: Investigación Económica y Social* (2), 137–182. <http://hdl.handle.net/11445/3165>
- Núñez Jairo y Carvajal Alberto. 2017. “¿Cómo romper las trampas de pobreza en Buenaventura? Propuestas desde las comunidades y las instituciones”. Buenaventura: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD.
- Pabón Manuel, Leidy Herrera-Roa y Wilmer Sepúlveda. 2016. “Caracterización socioeconómica y productiva del cultivo de cacao en el Departamento de Santander (Colombia)”. *Revista Mexicana de Agronegocios*, 28, 283–294.
- Pertuz Vanessa y Adith Pérez. 2016. “Caracterización socioeconómica de los productores de cafés especiales en Pueblo Bello (Cesar, Colombia)”. *Punto de Vista*, 7 (11), 117–140. <https://doi.org/10.15765/pdv.v7i11.982>
- Pizarro Hofer. 2001. “La vulnerabilidad social y sus desafíos: una mirada desde América Latina”. *Serie de Estudios Estadísticos y Prospectivos* (6). Comisión Económica para América Latina y el Caribe. <http://hdl.handle.net/11362/4762>.
- PROICSA. 2014. “*Características sociodemográficas de los pequeños productores de caña de azúcar de Tucumán*”. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- ProPacífico. 2019. “Análisis de los resultados de la Encuesta de Empleo y Calidad de Vida, Distrito de Buenaventura 2018”. Consultado noviembre 21, 2021 https://propacifico.org/pacifico360/documents/academia/2019-10-03/EECV_BUN_2018_ProPacifico.pdf
- Ramos Daliana. 2019. “Understanding the Social Vulnerability: A Look from its Principal Theorists. Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina”. *Estudios del Desarrollo Social*, 7 (1), 139-154. <http://scielo.sld.cu/pdf/reds/v7n1/2308-0132-reds-7-01-139.pdf>
- UNODC y Fundación Ideas para la Paz. 2018. “¿Quiénes son las familias que viven en las zonas con cultivos de coca? Caracterización de las familias beneficiarias del Programa Nacional Integral de Cultivos Ilícitos (PNIS)”. Consultado febrero 14, 2021. https://www.unodc.org/documents/colombia/2018/Agosto/Quienes_son_las_familias_que_viven_en_las_zonas_con_cultivos_de_coca_N.1.pdf
- UNODC. 2019. “Caracterización Agro cultural del Cultivo de Amapola y de los Territorios Afectados”. Consultado Febrero 14, 2021. https://www.minjusticia.gov.co/programas-co/ODC/Publicaciones/Publicaciones/Caracterización_agro cultural_del_cultivo_de_amapola_y_de_los_territorios_afectados.pdf
- Uribe Martha, Lorena Mancilla y Johana Cortés. 2007. “Caracterización socioeconómica y seguridad alimentaria de los hogares productores de alimentos para el autoconsumo, Antioquia-Colombia”. *Agroalimentaria*, 12 (25), 109–122.
- Vahos Freddy, et al. 2017. “Plan de Ordenamiento del Recurso Hídrico Rio Aura”. Consultado agosto 7, 2020. https://www.corantioquia.gov.co/ciadoc/AGUA/AIRNR_CV_1412_114_RAURRA_CARTILLA.pdf
- Valencia, Inge. 2017. “Cultivos ilícitos y minería ilegal: algunos de los retos del posconflicto en la región del Pacífico”. *Friedrich-Ebert-Stiftung*, 5, 1–12. Cali: Observatorio colombiano de violencia y gobernanza. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/kolumbien/13224.pdf>

Notas

- 1 No se encuentra la cifra para este nivel educativo

Los ritmos *otros* de Óscar Collazos y Arnoldo Palacios: una mirada al silencio y el asombro en dos narraciones del Pacífico colombiano

Marita Lopera / Universidad Pontificia Bolivariana

Catherin Cardona / Universidad Pontificia Bolivariana

Introducción

En el canon literario de Colombia, recién se da cabida a la trascendencia y relevancia de la obra de autores afrocolombianos como Arnoldo Palacios (1924-2015) y Óscar Collazos (1942-2015), no solo porque ambos crearon sus obras desde un punto de vista realista y, en este sentido, proponen un diagnóstico social y cultural de un territorio, sino también porque sus textos poseen características intrínsecamente literarias de alto valor poético y estético.

La literatura del Pacífico colombiano, en este sentido, puede ser leída desde campos interdisciplinarios que nos permiten involucrarnos con los textos desde panoramas contemporáneos. Tal es la propuesta que clama por la revisión de los ritmos de vida actuales en las grandes ciudades (*slow cities*, *slow movement*, *slow food*, etc.) y que, para el caso de este artículo, se aplica a la comprensión de uno de los cuentos de Collazos y una de las novelas de Palacios, mediante la pregunta por los ritmos que ambas configuran.¹

Para ello, hemos concebido un diálogo con los conceptos musicales del ritmo, como los propuestos por Matila C. Ghyka (221, 222, 266), que, a su vez, han sido descritos por Gilles Deleuze y Félix Guattari (265-270) desde un enfoque filosófico, y los hemos aplicado a la descripción de ciertos acontecimientos en las obras referidas. Procuramos, de esta manera, acercarnos a los referentes de vida que se expresan en ellas, pero, también, a los fenómenos estéticos que se perciben si las pensamos de forma rítmica.

En primer lugar, expondremos un breve perfil de los autores y, a continuación, las consideraciones conceptuales sobre el ritmo, la sutil reflexión del *slow movement* como un llamado a los ritmos *otros* y cómo hacerlos evidentes en las obras literarias. Nos acercamos a la obra de Arnoldo Palacios a partir del primer libro de *Buscando mi madre dedió*, desde la descripción de los ritmos que proponen la enfermedad repentina, la búsqueda de las curas y remedios, y el asombro.² A partir del cuento “Jueves, viernes, sábado y este sagrado respeto”, de Óscar Collazos, planteamos cómo el silencio propone un ritmo, ya que este se impone, se expresa como una resignación o es, en definitiva, inmovilidad.

Al pensar esos ritmos *otros* en la literatura del Pacífico chocoano colombiano, contribuimos al diálogo con disciplinas como el urbanismo o el paisaje, para las que el tema de las ciudades y sus ritmos acelerados constituyen una problemática presente y futura. Al final de estos cuestionamientos, por supuesto, están nuestras comprensiones de cómo la literatura, como ha solido ser característico en ella, pone en escena esas formas diversas de ser, estar y relacionarse. El Pacífico colombiano, en este caso, es el devenir maestro que enseña.

Dos autores del Pacífico colombiano

Los autores Óscar Collazos y Arnoldo Palacios nacieron en el Chocó, el departamento con la franja litoral más grande sobre el océano Pacífico en Colombia. Es el único departamento del país que cuenta con territorios costeros tanto en el Pacífico como en el Caribe. El Chocó y, en general, la región pacífica —conformada además por las costas de los departamentos del Cauca, Valle del Cauca y Nariño— es una región absolutamente biodiversa, selvática, hídrica, pluviosa y mineral gracias a que se halla en el meridiano del Ecuador, cuya riqueza se complementa, además, con las culturas indígenas y afrodescendientes, las cuales constituyen la población mayoritaria.

Óscar Collazos nació en el municipio de Bahía Solano, el 21 de agosto de 1942 y falleció en Bogotá, Cundinamarca, en el año 2015. Además de ser escritor, se dedicó a ser columnista y ensayista. Dirigió el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas en Cuba en reemplazo de Mario Benedetti. Se destacó por su honestidad y agudeza en sus escritos. En sus columnas de opinión en el diario *El Tiempo* fue galardonado con el Premio de Periodismo Simón Bolívar por “Soy zurdo a mucho honor” en 2002 y “Bebo, luego vivo” en 2003. Además, en dicho periódico, se publicó una entrevista que le hizo María Paulina Ortiz en el año 2015, en el cual Collazos dictaminó:

Yo no elegí ni la violencia ni la guerra como temas de mis libros. Fui cochinamente elegido por la violencia y la guerra en la medida en que han ocupado mi vida consciente y el imaginario de mi generación ... No

he hecho más que responder a ese tumor, tratando de extirparlo con la escritura. (Ortiz párr. 28)

Entre sus novelas más conocidas se encuentran *La ballena varada* (1994), *Rencor* (2006), *Cuentos escogidos* (1942-2006) y *Tierra quemada* (2013). La realidad que explora Collazos en sus obras se sitúa en entornos urbanos en sintonía con el lector de hoy, expresando claridad y crudeza a través del testimonio. Sus ficciones se componen desde lo sabido, y contienen conocimiento y verdad de las circunstancias cotidianas culturales del Pacífico colombiano.

Por su parte, Arnoldo Palacios nació el 20 de enero de 1924 en Cértegui, un municipio creado tras ser un pequeño caserío minero, y falleció en Bogotá en el año 2015. Se dio a conocer con su novela *Las estrellas son negras* (1948), la cual lo catapultó con una voz novelística, crítica y de rebelión social. Según el prólogo que escribió Óscar Collazos (2009) para esta novela, reeditada por el Banco de la República, la vocación de Palacios fue escribir sobre la vida de los choconos y la lucha por la igualdad.

Su primera novela dio paso a la aparición del mundo afrocolombiano a la manera de un expediente autobiográfico y de creación literaria narrado desde la violencia, la miseria y una tremenda denuncia social que trajo consigo el reconocimiento de sus otras obras, entre ellas, *La selva y la lluvia* (1958), *Entre nos hermanos* (1966), *Navidad de un niño negro* (1973), *Buscando mi madredeíós* (1989), y la recopilación de escritos periodísticos titulado *Cuando yo empezaba* (1947-1948). La consciencia de Palacios orientó su travesía literaria por un sentimiento de justicia: “Arnoldo Palacio’s one-word formulation in *Las estrellas son negras*, is the last word *Libre*. It is, given the dilemma of presence in black diaspora literature, a most appropriate leap of faith” (Johnson 199), plagada, a su vez, de experiencias contadas desde sus adentros, inscrita en un “realismo social” que deja legado en la narrativa colombiana.³

Este realismo, para el caso de Palacios, se consolida mediante diálogos con marcados rasgos de la oralidad chocona, con lo cual aporta verosimilitud a las situaciones, a los personajes y, sobre todo, a los mundos interiores que permite desentrañar a través de sus historias:

Uno de los recursos que se utiliza a lo largo de la obra [Las estrellas son negras] es la mimesis de la oralidad a través del diálogo ... los rasgos de la oralidad que se incluyen en la novela facilitan la expresión de la verosimilitud del relato. Con esta inclusión se pretende que el habla de los personajes “ficticios” se parezca lo más posible al habla real y situada de los hablantes de Quibdó de mediados del siglo XX. (Cancino Cabello y Gutiérrez Maté 199)

De modo concomitante, en *Buscando mi madredeíós*, la oralidad de Arnoldo de los Santos, la voz narrativa autobiográfica de Palacios y protagonista de la obra, nos permitirá escuchar estos mismos rasgos de un etnolecto riquísimo en matices sonoros.

El ritmo: una noción musical que migra desde el slow movement hacia la literatura del Pacífico chocono

Sin duda, convivimos en nuestros cuerpos con una noción de ritmo singular. Lo percibimos cuando observamos un conjunto más o menos ordenado de elementos dispuestos de forma regular. Esta composición plantea una métrica que se pulsa análogamente a los ritmos de la respiración, el corazón o el caminar, ritmos con los que convivimos naturalmente. Ciertas marcas aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer en ciclos equidistantes o isocrónicos (Álamos Gómez y Tejada Giménez, 87); es decir, en intervalos perceptibles y, con este aparecer y desaparecer, marcan un ritmo.

Un ritmo se crea en la discontinuidad mediante una constante provocada por intervalos de emergencia y desaparición: “la noción de ritmo es ... una operación intelectual que permite reconstruir las relaciones percibidas, dándonos una idea general aproximada [de] lo que podría ser el ritmo ... en sí” (González O. párr. 8), es decir, el ritmo se presenta como una corriente que, si bien no está en la totalidad de aquello que se percibe, sí aparece cada cierto ciclo para crear esta sensación percibida de una pulsación, como lo hemos dicho, similar a la que da el corazón o una respiración acompañada.

El ritmo depende de la repetición del elemento reiterado, requiere de un lapso o periodo en el que el elemento surge y se oculta: necesita un intervalo. Este es el causante de la continuidad del ritmo, es decir, de su surgimiento. Digamos, en esta dirección, que una cadencia marca la intensidad del ritmo en el sentido en que un elemento rítmico también se acentúa o se pausa (Olea-Chandía 29). Si esto lo aplicamos al texto narrativo (no al lírico), tendríamos que traducir la intensidad como una expresión que puede darse con el uso de exclamaciones y descripciones que permitan deducir que se incrementa el volumen, el timbre, la expresividad. Apela, por ejemplo, a las emociones narradas y, con ello, propone una cadencia que, al igual que en la música, oscila entre el *pianissimo* y el *fortissimo*. En cambio, el ritmo se determina mediante una constante provocada por intervalos: lo veremos a través del silencio y sus matices en la obra de Collazos y mediante la aparición de la enfermedad, las múltiples curas posibles y el asombro en Palacios.

La periodicidad de la emergencia de un elemento rítmico, por tanto, puede determinarse de modo temporal, mientras que el ritmo, desde un punto de vista gráfico, visual o arquitectónico, por mencionar ejemplos no musicales, se percibe

gracias a intervalos espaciales o cromáticos: la distancia entre vanos de una fachada, columnas o elementos de mampostería que se repiten en una edificación dan cuenta de un ritmo compositivo; así como en una pintura, cierta regularidad en la aparición de un color repetitivo o de cierto elemento gráfico causa esta percepción rítmica de la obra. En cierto sentido, un ritmo se da gracias a la relativa simetría entre las partes repetidas, es decir, en virtud de la ocurrencia de una constante (Ghyka 221-222).

Sin embargo, cabe aclarar que no todas las obras expresan ritmos. La obra musical de John Cage (1902-1992) es un claro ejemplo de la experimentación fuera del canon de la música en su sentido clásico. Entre las manifestaciones artísticas que no suelen contener un elemento rítmico *per se*, podríamos referir la literatura en prosa. El ritmo ha solido asociarse, en el campo literario, a la lírica en el sentido métrico tanto de la escritura como de la emisión del poema en verso. Es más cercano al ritmo prosódico: el ritmo que se da en el cuerpo del rapsoda al pronunciar las palabras de un verso en su lengua materna: timbres, acentos, tonos que caracterizan la emisión oral. Sin embargo, no se trata de un concepto usual para el análisis descriptivo de una obra literaria, a pesar de que solemos decir de una obra que tiene buen ritmo, un ritmo vertiginoso, o que es de ritmo lento, basados, sobre todo, en la percepción del modo en que los acontecimientos se desenvuelven.

En todo caso, como veremos, en el texto literario los ritmos dependerán de las apariciones y reapariciones de elementos reiterados que, a diferencia del “texto” musical, se encuentran, naturalmente, en planos asimétricos.⁴ Esto es, el ritmo no estará medido por lapsos cuantificables, equidistantes o métricos de elementos que emergen periódicamente, sino por la asimetría de los acontecimientos narrados en relación con el universo literario: “los sonidos no están aglutinados sino yuxtapuestos, discontinuos y distintos unos de los otros; la percepción de dos sonidos simultáneos pero diferentes en timbre o en altura provocan en quien los percibe una sensación de espacialidad” (González O. párr. 19); una espacialidad que en el texto literario es asimétrica y, sin embargo, perceptible. Así no haya un pulso simétrico evidente que marque un ritmo, como en la música, y a pesar de esta aparente ambigüedad, nos hemos propuesto describir algunos “ritmos” en las obras de Collazos y Palacios. En el primero, el silencio, con sus diversos matices, determinará un ritmo. En el segundo, los acontecimientos fijarán otro tipo de ritmo asociado con el sentido de lo narrado. Lo reiteramos así: los intervalos de elementos que aparecen no expresan una métrica, pero sí crean un conjunto perceptible en el todo, pues operan como reiteraciones o insistencias.

Las razones que además sustentan nuestra propuesta tienen que ver, justamente, con el territorio en que se desarrollan ambas obras: el Pacífico chocoano. A través de la narrativa de Collazos y de la novelística de Palacios, vislumbramos en

esta región cuestiones asociadas a las formas de vida, a la relación cotidiana que los lugareños entablan con la música, el silencio, los animales, la alimentación, el ruido, así como a formas de relación con los objetos, los espacios y los otros que, actualmente, son materia de estudio, puesto que proponen al sujeto de las grandes ciudades aprender a moverse bajo ritmos lentos, proclives a la pausa y a cadencias vitales menos intensas.

El *Slow movement culture* es una tendencia que cobra cada vez más fuerza en la cultura occidental. Busca, sobre todo, el regreso a formas de vivir más comunitarias, en contacto con la naturaleza, mediante estilos alimentarios amigables con el medio ambiente, entre otros rasgos que cuestionan la aceleración permanente de los sistemas productivos, la sobreexplotación de recursos naturales y, en general, el estrés típico de la vida urbana:

As the pace of modern life increases, an increasing number of people in the West are trying to revert to a more moderate lifestyle, in which quality and consideration are predominant. A *movement* begun in Italy and referred to as ‘*Slow Cities*’ is becoming more popular. But as its name implies, its development is not to be hurried.⁵ (APTN)

También se habla, en este sentido, de que la ciudad lenta, la “New Slow City” (Powers 49-120), ofrecería una vida simple a pesar del caos de la ciudad rápida y de su ideología sobre el éxito basado en la velocidad, la productividad, la eficacia. Powers cuestiona en esta propuesta las formas para llegar a tener una vida mentalmente saludable con efectos ecológicos a escala planetaria. Así que, si el ritmo de la vida contemporánea vira su interés hacia modos de ser y estar más contemplativos, pausados y sosegados, y si la literatura, en especial estas historias concebidas en el seno de la cultura chocoana, pacífica, nos están mostrando, precisamente, otros ritmos, nuestro objetivo es observarlos y caracterizarlos.

Podríamos decir, según lo anterior, que comprendemos un ritmo *otro*, como un ritmo que opera en el plano de las cadencias, es decir, de las formas en que ciertos elementos reiterados son más o menos intensos y asimétricos y, con ello, proveen pausas que abren camino a la contemplación de las vidas, estilos, costumbres, hábitos que son narrados en las obras. En concordancia con el *slow movement*, se trata de revisar en lo relatado los matices que dan lugar a ritmos variados (no solo lentos, por ello los llamamos “otros”) capaces de amalgamarse en giros de sentido, como en el caso del asombro, la enfermedad o el silencio, incluso, el ruido.

Los ritmos del asombro en Buscando mi madredeíós, de Arnoldo Palacios

La obra, publicada originalmente en 1989, es extensa y detallada. Cuenta la historia del autor en sus primeros años de

vida cuando enfermó de poliomielitis, así que la mirada que el narrador nos permite construir es la de un mundo chocoano, familiar, selvático, en el que el río y las travesuras infantiles son observados desde el “abajo” de la postura que Arnoldo de los Santos, o “Santos”, como le dicen de cariño en su casa, tuvo que asumir por la parálisis de sus piernas: “Yo me movilizaba en cuatro patas, gateando. Las rodillas me ardían, sangrantes, con el roce del cascajo, se me pelaba... Nunca dije: «estoy cansado, espérenme»” (Palacios 43). Sin embargo, siempre estamos frente al asombro de la niñez.

Los relatos que conforman los tres libros de la obra se preguntan por el mundo adulto, religioso, los “secretos” que curan o traen suerte e infortunio a sus poseedores según el uso que le den a esos saberes ancestrales. En esta descripción, solo haremos alusión al primer libro, dado el volumen de la obra en la que la “madredediós” —que es la fortuna no solo entendida como riqueza material, sino, sobre todo, como el hallazgo de la sabiduría que hace que la vida sea plena a pesar de cualquier circunstancia adversa— es el hilo conductor de la historia.

Reconstruiremos un breve recorrido por pasajes de la obra seleccionados para comprender esos ritmos *otros*, los ritmos que, como hemos expuesto, marcan las cadencias del desarrollo de los acontecimientos, toda vez que aparecen elementos que sobresalen sobre el conjunto de la historia, resaltan, emergen, desaparecen y vuelven a resurgir. Marcan intervalos —asimétricos— que proporcionan ritmos de sentido.⁶ Nos referimos, específicamente, a tres momentos que pulsan el ritmo de los primeros capítulos: *el ritmo de una enfermedad repentina, el ritmo de los secretos y los curanderos, y el ritmo del asombro*.

“«Algo raro le ha pasado a mi muchachito» —susurró. «Levántate m’hijo a comer» —me repetía... «Levántate m’hijo a comer» —me repetía ... «¡Santos, levántese a comer o lo castigo!» ... «Santos, Santos, paráte, pues» —suplicaba” (25-26), le repiten varias veces al niño, tanto la madre como el padre, la orden de levantarse de la cama, sin que haya respuesta de su parte. Este acontecimiento inicial determina, en primer lugar, los afanes de la familia por comprender qué podría estar pasando. Las visitas de los familiares no se hacen esperar: “A juzgar por el lenguaje, la amargura de los rostros, mi mamá deducía que le estaban dando el sentido pésame” (28). Además, Santos aguza nuestra mirada cuando precisa, sobre la gravedad de la situación, que los “... parientes cercanos se precipitaron ... a nuestra casa, sin haber tenido siquiera tiempo de cambiar de vestimenta, ni de comer. Baste anotar, el minero suele regresar todo mojado y sin haber pasado bocado prácticamente desde el desayuno” (30). Valga resaltar, sobre la línea de este comentario, la sutileza con la que Palacios pone en escena la vida cotidiana de una comunidad chocoana cuya fuente de ingresos se basa en la minería. El pueblo, dice, se desolaba cada mañana. A la casa llegan otros parientes, además, con sentencias que, por supuesto,

tienen un sentido premonitorio para los lectores, puesto que somos conocedores del destino del autor:

[Alcibiades Moreno], a la vez discreto y diligente, se sonrió con un movimiento de cabeza, aprobando lo que decía mi tía Cecilia, su mujer, y sentenció: “En la vida todos no nacimos para tener la misma suerte, mi gente; por eso é qu’el mundo es mundo. Al muchacho hay que cuidarlo. ¿Quién sabe lo que Dios le tiene reservado, cuando sea hombre, en recompensa de este sufrimiento de esta criatura?” (31)

No solo desfilarán sabios y curanderos por la casa, también harán una peregrinación para llevar a Santos incluso hasta el Plan de Raspadura a visitar al sagrado Ecce Homo. La romería que emprende la familia se configura en un relato que, de suyo, contiene todos los elementos del viaje del héroe, además de los ingredientes mágicos que porta la figura del Ecce Homo desde su aparición en la batea de una humilde anciana en una tela que crece y crece y va develando la figura del Señor, y que, a pesar de que algún sacerdote querrá llevárselo de Raspadura, la imagen vuelve a aparecer en el humilde poblado. Además de este peregrinaje, a Santos le aplicarán toda clase de ungüentos recomendados por sabios y curanderos:

Y fue unta que unta, soba que soba; dele que dele con esa bendita manteca de lagarto. Enseguida, mano a la manteca de lagarto y sobe que sobe, unte que unte, mi mamá, mi papá, mi hermana Ernestina, mi hermanita Elba Octavina. Para ellos el oficio principal se resumía en una consagración absoluta en mi persona. (34)

Evidentemente, entre la emergencia de la enfermedad repentina —sin más, un día amanece y Santos ya no puede caminar—, y los muchos movimientos familiares que conlleva su enfermedad (el desfile de visitantes, los menjurjes y otros remedios, visitar toda clase de doctores y, sobre todo, hacer el viaje hasta el Plan de Raspadura), el ritmo de la vida lo determina esta búsqueda de la sanación basada en la fe. Merma la gravedad de la situación cuando no solo advierten que no recen a un vivo como si fuera un muerto: “Rezále a un vivo é pecáo” (29). Los ánimos se aplacan al comprender que el niño no va a morir, si no que tendrá una vida diferente a los otros; eso sí, no le faltarán cuidadores, pues familiares y compadres ofrecen sus hijos para protegerle y acompañarle.

Si observamos solo la emergencia de la enfermedad, no podríamos hablar de un ritmo (solo es un acontecimiento narrativo), pero, si lo pensamos como el inicio de una “línea melódica”, es decir, un conjunto observable de elementos compuestos en un todo, se trataría de un inicio intenso, acentuado, del cual se desprenden intervalos matizados por la combinación entre la búsqueda de los remedios y la cotidianidad con sus retos: subir a un árbol, cruzar el río, ascender

la pendiente. En adelante, estaremos ante la exposición de personajes poseedores de la riqueza ancestral de los saberes afrocolombianos del Pacífico, de forma que otra línea rítmica se acompaña en el relato:

Un sábado, día de mercado, vino del Baudó un curandero reputado. Ese sí era el manda-callar. No había dolencia que le resistiera; hasta muertos había resucitado. (33)

«Aquí le trajimo, pué, tío Venancio, su encaigo, la manteca de tigre» -anunció Manuel Dionisio y sacó de un canasto una botella de grasa de jaguar. (37)

«Fue que le trajimo también una cabalonga y se la vamo a poné ahora mismo pa el mal ojo. Allá abajo hay un comentario, que fue que lo ojiaron polque taba muy bonito. La cabalonga ya viene lista der Baudó». «Póngale, pues, su cabalonga» —autorizó mi papá ... Una pepa dura, negra, irrompible, alargada, con dos capuchoncitos de oro, provistos de eslabones, a través de los cuales pasaba un hilo resistente, que servía de collar. (38)

La sensación rítmica que tendremos en estos primeros capítulos se sostiene en las múltiples consultas y el uso de remedios de la medicina ancestral tradicional —indígena y afrodescendiente—, así como, incluso, la medicina occidental. Enfermedad y búsqueda de la salud se hacen contrapunto. Aun así, surgen lapsos de silencio necesarios para comprender el fenómeno rítmico cultural que nos propone el pacífico:

A veces nos quedábamos callados, meditando, como ancianos. En esos días lánguidos, propicios para el recogimiento, nos íbamos haciendo adultos, antes de tiempo, quizá. Así, como misteriosamente, mes tras mes y, a medida que pasaban los años, estremeciéndonos con angustia y zozobra, observábamos a las niñas, a las muchachas, desarrollarse, constatando cómo llegaba un momento en que parecía que ya eran mujeres y que todavía no lo eran. (42)

Estas pausas se emparentan con la observación que presentamos al inicio cuando proponemos describir en estos dos ejemplos de la literatura del Pacífico —Collazos y Palacios— las instancias que configuran otros ritmos en el vivir que no se ajustan a la lógica de las ciudades veloces: “unfortunately we are unable to take time to contemplate an image, play a silly game, or follow our emotions with intensity” (Builes Vélez párr. 1), y esta incapacidad incluye los largos silencios que ofrece la lluvia, la subida de la creciente y la enfermedad misma: “Los días de lluvia permanecíamos sentados en el corredor, inactivos” (43).⁷ Este silencio que señalamos en Palacios alude al momento de pausa que, como hemos dicho, es necesario para percibir el ritmo de otro elemento: el afán de la cura, la premura de la enfermedad repentina, mientras

que, como veremos más adelante, se contrapone al silencio como ritmo en el cuento de Collazos, toda vez que, en este, el silencio es el pulso repetitivo que determina un ritmo *otro*. En ambos casos, se configuran formas de contemplación que expresan la mirada de los personajes sobre los espacios y, con ello, una comprensión de los hábitos que las culturas del Pacífico colombiano incorporan: dialogan con el río, la selva, la música y los ritos.

Lo interesante de los elementos que nos muestran ese ritmo *otro*, es que no es lento por oposición a la velocidad de las grandes ciudades, sino que muestra sus propios afanes (Santos cuenta cómo su mamá se andaba “sobreaguando” entre tantos visitantes), es un ritmo contemplativo, un vivir que observa y comprende los gestos de la naturaleza, sus cambios y regularidades.

Miro, de pronto, a mi espalda: descubro un mundo nuevo, inmenso, verdaderamente bonito, atractivo. Contemplo las copas de los guayabos con sus hojitas verde intenso; los palos de agüelpán según pronunciábamos, o sea árbol-del-pan, hojas anchas verde oscuro, en forma de enormes manos con dedos; dominando el conjunto, las palmas de chontaduro, enhiestas, sus cuerpos recubiertos de espinas temibles. Veo el techo de nuestra casa; el patio frente al río, con una hilera, semejante a cañas de azúcar, de palma cristo, cuyas hojas poseían un rojo vivo de sangre entre las venas. (47)

Entonces, notamos que la línea que persiste bajo la cotidianidad narrada por Palacios es la del asombro. Un permanente asombro: “Nunca me había fijado en que nuestra casa era tan linda” (45). Asombro, incluso, por correr peligro de muerte cuando “La punta de una piedra me dio una cachetada, rompiéndome la boca. La sangre me asustó. Rendido, permanecí estirado boca arriba en la orilla fangosa, mis patas navegando en la corriente. Y cuando me apercibí de que el agua podía llevarme, reaccioné” (46). Asombro por el silencio de los mayores: “A menudo, desde mi casa, yo observaba a mi tío Andrés sentado afuera en su andén, cuando la tarde estaba bonita, recibiendo la brisa. Permanecía allí largo tiempo ... ¿Qué pensaba él allá durante tantas horas?” (152). Asombro, también, al ver el primer automóvil circulando por las calles del pueblo, además porque la descripción, en sí, es sorprendente:

De pronto oí un ruidaje raro y un pito ronco, seco. Miré para un lado y para otro. Nada. El ruido disminuyó, se perdió. Quise preguntar qué había ocurrido ... El pescuezo gigantesco lanzó varias veces su pita-da, ronca, seca:

¡Erúgue! ¡Erúgue!...

Entonces, vi una casita negra caminando sola y alrededor de la casita esa, una cantidad de niños corriendo acercándosele o esquivándola, los más atrevidos tratando de prendérselo y de encaramarse en una especie de pretilito que tenía la casita a los lados, al pie de las puerticas con ventanitas.

La multitud de niños gritaba de júbilo. Una alegría desbordante. Y yo también grité:

«¡EL AUTO! ¡EL CARRO!»

«¡Ah, sí! ¡Ah, sí! ¡Ernestina, Ernestina, Rosa, Elba! ¡Vengan a verlo! ¡El auto!

¡El carro! (141)

Aunque la obra se desarrolla en un departamento que quizás aún no ha sido constituido (Chocó se erige como tal en 1947, aunque el territorio, la cultura, los habitantes son quienes son), y se enmarca en las primeras décadas de vida de Palacios, nacido en 1924, resultan esclarecedores los valores sociales que amalgaman las comunidades y familias alrededor de sus certezas religiosas tanto como en sus temores infundados pero compartidos colectivamente. Lo que nos espera, en adelante, no son solo las aventuras de un Santos inquieto por nadar, ir a la escuela, desenvolverse como otros niños yendo a hacer mandados cada vez más lejos de casa, sino también porque las costumbres que muestran sus gentes se afianzan en la solidaridad, el cuidado, el compartir la comida, los encuentros para contarse historias y el arropo que se brindan mutuamente cuando las tragedias se ciernen sobre ellos.

Resulta imperativo reconocer que mediante los ritmos *otros* del asombro, se crea una tonalidad, una tesitura — como en la música— que inserta la observación contemplativa como parte natural de la vida del personaje de Santos. Su mirada muestra algunos de esos rasgos que los *slow movement* avocan a incorporar en los circuitos ciudadanos: la presencia de la naturaleza como un ser vivo, gestual; la existencia de los otros y sus propios silencios contemplativos; las formas de vida que no incluyen excesos consumistas. El consumo aparece diezmado o, mejor, contenido, por un lado, porque las condiciones socioeconómicas descritas no dan para ello, y, por el otro, porque la selva y el río proveen lo suficiente para tener una existencia plena. Además, es habitual sembrar y cocinar los alimentos, coser los propios vestuarios o mandarlos a hacer:

Yo me pasaba, pues, una gran parte del día ... poniendo cuidado en cómo unía las piezas, cómo enhebraba la aguja, cómo accionaba el pedal; más o menos, iba aprendiendo yo a coser pantalones ... Y eso era entrar y salir gente, entregar y recibir costura, tomar medidas ... que el pantalón sea así o asá, de corte americano o corte inglés, con calzonarias

o pasacorrea, pantalones cortos o calzones para muchachos. (149)

O bien, porque es usual una total despreocupación por el aspecto de la ropa cuando los personajes están concentrados en sus trabajos, oficios o saberes: “Juan D. no se preocupaba por su ropa. Vestía una franela manguicorta, deshilachada, con visibles manchas de leche de plátano; pantalón largo de dril negro, ajado” (28). La narración, situada en la primera mitad del siglo XX, tiene mucho que decir, en este sentido, de la voracidad con que las grandes ciudades se vinculan con los recursos y servicios de la naturaleza. Si bien se narran penurias en *Buscando mi madre*, a la vez se dan pistas claras sobre formas de vida cuyos ritmos no van al compás del desenfreno. Un *slow movement* no impuesto ni siquiera por voluntad de las personas, sino congraciado con las circunstancias mismas del ecosistema narrado.

En Collazos veremos un ritmos *otros* diferentes a los de Palacios, como hemos dicho antes, ya que están dados desde la emergencia del silencio; es decir, la reiteración del silencio es el elemento pulsado para acompañar acontecimientos que muestran rasgos diferentes de la cultura pacífica a la vez que proveen la posibilidad de aplicar el análisis del ritmo a una narración diametralmente diversa a la de Palacios, pero enmarcada en un contexto cultural similar. El silencio en Collazos obra como un intervalo lento, espacioso (pese a que la acción se desarrolla en un prostíbulo), pero, al mismo tiempo favorece la puesta en relieve de los sonidos que oculta.

El ritmo del silencio: un compás narrativo en el cuento “Jueves, viernes, sábado y este sagrado respeto”, de Óscar Collazos

En este cuento, contenido en la obra *Cuentos Escogidos (1964-2006)*, se entabla un diálogo entre el silencio y sus diversos matices. Encontramos tal variedad de gradaciones que, en efecto, componen un ritmo iterativo, un pulso en el que, a pesar de que sea un texto breve, el ritmo del silencio es tal que permite dar sonoridad a aquello que no “habla”. Hablamos, en este sentido, de un paisaje sonoro donde encontramos la voz de las cosas, de los hechos, personajes y acontecimientos cuyo protagonismo está, precisamente, en la ausencia de ruido. Describiremos el silencio observado en el cuento “Jueves, viernes, sábado y este sagrado respeto”, como paisaje sonoro, es decir, de un modo en el que el silencio aparece en la narración de manera intencional para decir, connotar, contar y expandirse en sonoridades imaginarias. En esta expansión, puede ocurrir que el ritmo narrativo se torne lento, aletargado o, por el contrario, adquiera percusión sonora.

Valga recordar antes que “Collazos ... Nos muestra la intimidad de sus protagonistas —pensamientos, sensaciones, sentimientos—; ... el mundo de afuera irá ganando nitidez, paulatinamente, hasta llegar a hacerse claro” (López Cáceres

35), en un movimiento inverso que va del interior del mundo del personaje de Amalia, en este caso, hacia la exterioridad del prostíbulo y de la pequeña ciudad portuaria en el Pacífico colombiano en que se desarrolla la acción.

Esto se hace perceptible, por ejemplo, cuando en “Jueves, viernes, sábado y este sagrado respeto”, Joaquín, el “mozo” de Amalia, una mujer cuyo oficio es la prostitución y quien protagoniza el relato, nos permite asistir a la inaudible sonoridad de sus celos cuando se narra que tiene:

otra vez la respiración como un golpe rítmico en sus oídos, regándose en su cuerpo, el deseo de seguir el compás de aquel ritmo interno, el tono paralelo a la respiración, pensando en ella, hasta que, de pronto, el pensamiento tuvo un instante de conexión con el sueño y la vio rodeada de hombres enormes y se vio de espectador en la distancia. (Collazos 46)

Acá, el silencio hace audible lo inaudible mediante una individuación, no entre la forma y la materia, sino entre fuerzas incorpóreas que se vuelven corpóreas y que, a su vez, son potencia y acción. Gilles Deleuze (ctd en Pardo 148-151) explica la individuación en tanto función subjetiva que da forma a las cosas incorpóreas, transformándolas en inteligibles y audibles, es decir, “la respiración”, tal como se observa en la cita, se vuelve audible gracias a que traspasa el límite del cuerpo y los oídos. Pasa al movimiento interno que se asemeja a un estribillo repetitivo, una percusión que nos hace percibir su fuerza. Dicha fuerza es un ingrediente narrativo y descriptivo que representa una no-sonoridad (para nosotros los latidos serían inaudibles), pero la alusión al “ritmo interno” o al “tono paralelo” que traen consigo, hacen de cada palpito una pulsación perceptible y plena de los celos de Joaquín.

El silencio da al lector la posibilidad de contemplar un mundo inaudible pero dramático, cuyos matices derivan en capas de sentido toda vez que el silencio no se presenta en los relatos de un único modo; por el contrario, emerge diversificado por las condiciones de los acontecimientos. Así, el silencio connota, como veremos, *resignación*, *imposición* e *inmovilidad*. Algunas situaciones narrativas en las que hemos identificado el *silencio como resignación*, consisten en acciones que conllevan el silencio —inacción— del cuerpo que se resigna a tener que rechazar el ruido ordinario:

Extendida en los sillones o estirada en la cama en un pesado reposo, tres días enteros en silencio, alejada del mundo habitual, Amalia prefería el rechazo de toda «tentación» ... y una especie de remordimiento amargo la lanzaba al arrepentimiento. «Es Semana Santa». (33)

El silencio expresa la resignación ante la costumbre de guardar estricta castidad durante los tres días santos de

la Semana Santa. Durante estas jornadas, ni Amalia ni sus compañeras prostitutas ejercerán el oficio. Amalia tampoco podrá verse con Joaquín, su hombre, a pesar de que él va a buscarla el Jueves Santo. El cuerpo de Amalia, pesado en el reposo, nos muestra que el “remordimiento amargo” es una percepción conectada a los sentidos, nos hace ver que esta especie de *remordimiento* se degusta.

Así mismo, cuando el narrador plantea que “este silencio ... ahora se hacía más grande y parecía ensanchar las mismas paredes, más penetrante el olor y más perceptible la figura de Carlitos Gardel al fondo” (33), nos conduce no solo a la percepción de que el ritmo de la vida cotidiana está suspendido en la castidad, es decir, en la resignación asignada por esta observancia, sino también nos permite escuchar un Gardel deseado, el ruido habitual de la fiesta, los tragos y el jolgorio frecuente de la casa cuando está llena de hombres. El silencio impuesto por la Semana Santa ejerce presión sobre el ritmo, pues lo detiene, y el ritmo de la narración, por tanto, se estira, se elonga en un pulso más espaciado, dilatado. Sin duda, podemos escuchar a Gardel, podemos ver las luces, los vestidos brillantes de las mujeres maquilladas, justamente, gracias al silenciamiento que obra la imposición del recato. En este sentido, el silencio, además de contener una resignación, se presenta en tanto tributo obligado:

Se habían impuesto un absoluto silencio ... como si del fondo de aquella devoción hubiese surgido un dolor inenarrable y antiguo ... Amalia y Rosalba empezaron el recorrido a las seis de la tarde, vestidas de negro, en silencio. Solo algunas veces las interrumpía un ruido molesto o alguna pregunta que se hacían entre ellas. (37)

Si el “absoluto silencio” va conectado con la palabra “impuesto”, resulta claro que se trata de un gravamen que pone a prueba la devoción de las mujeres. Una purga, quizás. Eso se hará claro hacia el final del relato, cuando Amalia se queda pensando en terminar la relación que tiene con Joaquín, un hombre casado, padre de familia, pues la consecuencia del ayuno religioso suele ser, en efecto, la renuncia y el arrepentimiento. El *silencio como imposición* se presenta: ««No puedes bañarte porque si lo haces te quedas tiesa». Las amenazas: «Tienes que ir a la iglesia y evitar tentaciones». Siempre las graves y rigurosas amonestaciones: «No hagas ruido, no golpees sobre nada porque golpeas el cuerpo del Señor»» (39).

Esta última, además de la castidad sexual, es una creencia arraigada en el territorio chocoano y, en general, en el Pacífico colombiano: “No se podía gritar ni pisar de manera fuerte el suelo porque se creía que la tierra se abriría y los tragaría para no volver; ni mucho menos el salir los días miércoles, jueves y viernes santos, por considerarse los días más importantes de la Semana Mayor” (Aguilar párr 4). Este respeto que conlleva un temor, también aplica para los baños en el

río, en los que, por ejemplo, se prohibía lanzarse en clavado para no hacer ruido y, antes bien, entrar con delicadeza en sus aguas: “con una totuma o recipiente bañaban sus cabezas [para que] el río ni se enterara de su presencia”, dice Betty Aguilar en la misma publicación de RTVC, *Radio Nacional de Colombia*.

Las mujeres, particularmente, deben cuidarse los jueves y viernes santos, pues, según la creencia popular en el Pacífico y, en especial en el Chocó, corren el riesgo de que les salgan escamas y, en consecuencia, ser convertidas en peces. Los hombres dedicados a labrar la tierra, suspenden sus actividades para resguardar sus cultivos de ser malogrados por la mula cuaresma o el mismo diablo.⁸ En general, el silencio es ley tajante, pues las actividades ruidosas constituyen afrentas contra las creencias cristianas que encarnan en estas actividades golpes directos a la persona de Jesús. Por supuesto, con Amalia y Joaquín queda claro que las relaciones sexuales están totalmente prohibidas; así, se instala este ritmo aletargado del recato, la sumisión y la imposición: un cuerpo resignado bajo la imposición del silencio.

El efecto, por tanto, es la inmovilidad. Un *silencio que inmoviliza*. Es la imposibilidad del movimiento: “Se había suspendido la sintonía de los radios y apagado el ruido de la vitrola. Después de deambular sin rumbo por la casa, se había internado en su cuarto. Dormiría hasta el mediodía” (34). En ese dormir “hasta el mediodía”, Amalia está atrapada en el cuerpo inactivo, negado, estático, así que surge la contraparte: lo que deviene, es decir, de lo que sigue siendo, moviendo, palpitando: repeticiones e intensidades de las melodías que no están ni en los radios ni en las vitrolas, pero que, como hemos dicho, aparecen en nuestra percepción justamente al desaparecer en el relato.

Esas músicas son escuchadas por Amalia dentro de un *tiempo flotante*, un tiempo que se encuentra fuera de toda medida, liberado de cualquier patrón temporal, el cual permite la contemplación sin segmentaciones —o cortes abruptos— en medio de la quietud. Según Deleuze y Guattari (265-270) un tiempo no pulsado es un tiempo flotante.⁹ Es decir, el tiempo no pulsado es un tiempo sin descanso, indeterminado, que se mueve, viaja, es nómada y se arrastra en ese “tiempo flotante” para convertir el tiempo pulsado (el tiempo medible, determinable, medido) en un fluido heterogéneo, una corriente sin métrica.

Tal y como lo dijo Julio Cortázar: “El tiempo se siente menos si nos quedamos quietos” (Axolotl, 92), el espacio-tiempo deja que se dilaten los sucesos de la narración para hacer relevantes los detalles que, por sí solos, no lo son, y esto ubica al lector en ese ritmo que obliga a quedarse quieto y entretejer situaciones emocionalmente contenidas. El ritmo se vuelve una estética de la inmovilidad cuando la quietud y la contención están próximas a terminar; en este caso, con el

sonido de la sirena que marca las doce en punto de la noche del sábado santo, el momento del “Gloria”.

Es decir, el silencio enseña un tiempo que se dilata en la contemplación de Amalia de las fotografías de Gardel. Se trata de un silencio liberado de una medida, un “tiempo anormal”, un tiempo flotante no pulsado, en el que el silencio dará voz a la orquesta imaginaria. Cuando el silencio y la interrupción de dicho silencio son perturbados por las campanadas de las doce, termina una suerte de ciclo no pulsado. A pesar del fin anunciado del ciclo de remordimiento e inmovilidad, Amalia parece aferrarse a ese momento de calma previa:

Al alzar la vista hacia el bar, [Amalia] vio el retrato de Gardel ... y recordó «mi Buenos Aires querido/ cuando yo te vuelva a ver», mentalmente repasó la letra y se acompañó con la música que le sonaba del fondo, orquestación imaginaria, el golpe sobresaliente del bandoneón ... varias veces repasó la letra del tango. (52)

El ciclo no pulsado del silencio está por terminar, como hemos descrito. Las demás mujeres están a punto de echar la primera moneda en la vitrola, Amalia presiente la estridencia que se avecina, y piensa, fastidiada, en cómo ellas no esperan a que se dé el toque de la sirena para anunciar la media noche, hora en la que el bullicio habitual vuelve a ser imperante. Al respecto de este matiz cultural, a pesar de que el cuento no menciona el lugar preciso en el que se desarrolla, se deduce que se trata de una pequeña ciudad portuaria del Pacífico, que se debate entre las recias costumbres religiosas referidas y los detalles del entorno urbano, propio de la obra de Collazos, donde “Sonaba Cortijo y su Combo, música que le hizo recordar los bailaderos de La Carretera y el apretujamiento de cuerpos, el movimiento lento-pausado, el sudor y el frenético golpe de los cueros” (45). El lugar descrito por Collazos está enclavado en un ámbito geográfico propicio para el ruido y el movimiento, hecho que da mayor relieve, justamente, al ritmo del silencio:

Solo bastaba que se corriera ese telón opaco para que el resplandor se extendiera por las aguas de la bahía y lo bañara todo con un reflejo que acabaría produciendo caprichosas imágenes móviles al lado de los barcos, sombras temblorosas, con sus luces, luces-mástiles-erguidos, esparcidas en el espacio del agua. (39)

Con ambas alusiones, la del músico portorriqueño Rafael Cortijo Verdejo (1928-1982), y la de la presencia de los barcos fondeados en la bahía, se configura un territorio, sin nombre, sí, pero claramente caracterizado por las vestimentas, los ritos, las costumbres, los espacios, además, claro, de los objetos con cuya presencia comprendemos el tiempo probable de ocurrencia de los hechos relatados:

En lo que toca a los escenarios de estos cuentos iniciales, nos encontramos todavía en ciudades pequeñas de la costa pacífica colombiana: Bahía Solano y Buenaventura. Allí subsisten vínculos con los imaginarios parroquiales; pero, al mismo tiempo, se vislumbran ya conflictos propios de la modernidad. (López Cáceres 33)

Los objetos toman fuerza y se transfiguran, ya no en “cosas,” sino en “personajes secundarios” y, en este sentido, se vuelven personajes rítmicos que despliegan un paisaje, tienen voz, expresan una musicalidad, un sonido melodioso relevante, muestran una marca que determina parte del paisaje sonoro: “los territorios no están poblados por substancias o sujetos, sino por personajes rítmicos: el territorio inventa su ocupante. Los territorios no están decorados por circunstancias exteriores, sino por paisajes melódicos, el territorio construye sus circunstancias” (Deleuze ctd en Pardo 160).

Nos atrevemos a decir que, entre el silencio impuesto, el silencio como resignación, el silencio como inmovilidad y el inminente regreso al ruido cotidiano en la casa donde habitan Amalia y las demás mujeres, se presenta un *ritornelo*.¹⁰ El término acuñado por Deleuze y Guattari (347), influenciado a su vez por F. Nietzsche, determina que todo orden va precedido de un desorden, de uno nace el otro y vuelve a él y, así, en un eterno retorno compuesto de distintas naturalezas, se crean ritmos: “En las primeras horas de la noche ya había desaparecido el desorden de los días anteriores y ahora iba surgiendo un orden festivo, rodeado aún del silencio que se rompía con menos gravedad en algunos minutos de agitación” (Collazos 49).

Estos dos contrapuntos —orden y desorden— determinan una temporalidad cíclica propia de un ritmo musical. La clave nos la da el pulso que aparece cuando ese ‘desorden’ da surgimiento al “orden festivo”. La ruptura de un orden (la imposición de la inmovilidad, el recato, la reserva, la observancia), da entrada a otro ciclo que nos ubica, precisamente, en un ritmo “que se rompía con menos gravedad en algunos minutos de agitación” como dice la cita. Así, vuelve, se mueve, es circular, es un eterno retorno. Por otro lado, el silencio también emerge del ruido y del mismo ruido nace el silencio como si se tratara de una estación o temporada climática.

Aunque pareciera que los personajes de “Jueves, viernes, sábado y este sagrado respeto”, no estuvieran emplazados en un entorno rural sino urbano o ciudadano, los hábitos con que las mujeres asumen las imposiciones de la Semana Santa, los pocos rasgos de la geografía, los diálogos —que, más que eso, son casi imprecaciones—, los estribillos musicales que resuenan en la “orquesta imaginaria” de Amalia y el excesivo silencio matizado en esta descripción, componen un ámbito cultural de recato religioso y de domesticidad propios de la región pacífica. Con el regreso a la bullaranga, los taconeos, el ruido, finiquita el tiempo de abstinencia:

oyó la sirena de los bomberos dando las doce de la noche y seguidamente los gritos de las mujeres, el pisoteo y el júbilo y la música y todo mezclado en un concierto-pánico. Aquello fue aumentando, como si una cadena de ruidos distantes se fuera enlazando hasta el momento culminante de este gran estruendo. «Nacieron para putas», pensó Amalia. (53)

Una marea ruidosa regresa marcando una estación climática y rítmica que se repite y se repetirá constantemente. La jornada de “ayuno” sexual —ese “sagrado respeto”— da como fruto que Amalia decida finalizar su relación con Joaquín, con lo que se cierra el ciclo rítmico del silencio, la abstinencia y el retorno al ruido que la sirena del “Gloria” demarca. En este cuento, el silencio se rastrea como una reiteración del ruido imaginario, una nostalgia ante la desaparición de las diversas sonoridades.

El lapso perceptible de emergencia del silencio nos lleva a observar con detenimiento cómo las costumbres religiosas de la región Pacífica colombiana tienen semejante arraigo en la cotidianidad de los personajes, quienes, aunque se dediquen a la prostitución, encuentran en el recato una pausa meditativa o contemplativa —es el caso de Amalia— mientras que las demás mujeres la expresan en forma de tedio. Recuérdese que este aspecto también estuvo presente el Palacios cuando Santos describe, con asombro, los silencios de sus familiares o su propio silencio al observar la naturaleza. Esta contemplación, para Collazos, se ancla a los objetos y, por ello, sostenemos que lo objetos y el ruido se tornan personajes.

Conclusiones

El ritmo se produce cuando existen elementos repetitivos que ocurren en intervalos. Deben poder ser percibidos por un oyente, observador, lector o interlocutor que “ordene” o detecte la frecuencia de aparición y desaparición del elemento repetido. Creemos que en este rasgo radica la posibilidad de aplicación del análisis a otras obras literarias, sean del Pacífico colombiano o no, puesto que implican la percepción aguda de elementos que dejan de ser, por ejemplo, un *leitmotiv*, para ponerse de relieve como un pulso. Un pulso sincopado, sin duda, pero claramente expresado en lapsos.

La prosa contiene, como en cualquier manifestación escrita de una lengua, caracteres, signos y expresiones que pueden ser, de por sí, rítmicas. Es el caso de la puntuación, los énfasis mediante admiraciones, las acentuaciones en el tono de un discurso, las figuras retóricas que se usan en el registro escrito, como las aliteraciones o las onomatopeyas, por mencionar algunas. Nosotras nos referimos, yendo más allá de estos rasgos, a elementos que, en su aparecer reiterado, horadan el plano de la comprensión del lector hasta esculpir sentidos, significaciones, subtextualidades que, tal como en la relación

entre una melodía y una armonía, a veces una se oculta bajo la otra, y precisa ser descubierta. O hasta crear una percusión rítmica que connota y amplía un acontecimiento, un objeto, un paisaje.

Por eso, para el caso de este análisis descriptivo, no interesa que los elementos repetidos lo hagan en frecuencias equidistantes, métricas o simétricas, como pasaría en un compás musical cuya isocronía es condición ineludible. Al contrario, se requiere que sean presencias de elementos similares que pueden ser percibidos en conjunto. Por eso, el silencio provee un ritmo, tanto como el asombro o la enfermedad.

La mirada sobrevuela el conjunto de la obra y, desde allí, percibe los posibles caracteres que se iteran en la narración. Los recompone en un orden dado por intervalos y silencios —o desapariciones, mejor— y los pone de relieve al encontrarles un sentido no dicho de modo expreso. Esta es la finalidad del análisis: describir el ritmo de ambas obras para valorar los elementos que sobrepasan lo narrado y llevarlos a la cultura. La cultura pacífica colombiana, en nuestro caso más centrada en el Chocó, propende por ser revisada como si ella, en sí misma, conllevara una pedagogía de la vida dada en la contemplación, en el silencio y en los valores que ya hemos referido en el análisis. Valores que contribuyen a que el actual urbanita revise los ciclos, frecuencias, intervalos, ritmos, que dirigen su existencia.

Los conceptos musicales, en este sentido, propenden por la construcción de armonías y melodías insertas en las lógicas literarias que sobrepasan el análisis desde las teorías literarias y sus respectivas críticas. En nuestro caso, nos propusimos poner en diálogo el concepto de ritmo y sus soportes en tanto tiempos pulsados, tiempos flotantes no pulsados, intervalos, asimetrías, cadencias e intensidades para, precisamente, dar lugar a esos ritmos *otros* literarios del Pacífico.

Los ritmos son *otros*, en el sentido en que son proveídos por marcas iterativas de lenguaje y de sentido que muestran el aparecer de hábitos de vida determinados por velocidades diversas a las de las ciudades actuales. No solo son ritmos “lentos”, como el *slow movement* plantea. Este apela a crear una resistencia hacia los modelos hiperproductivos, y su respuesta ante el exceso de velocidad de las grandes urbes fue volver la mirada hacia lo artesanal: la moda de segunda o hecha en casa, la merma de actitudes de consumo desmedido y, por esto, el uso, reúso, reciclaje de cuantos materiales y materias sea posible. Es decir, es el retorno hacia la lentitud característica de aquello que no está completamente industrializado, automatizado o producido en masa.

Los ritmos planteados por Collazos y Palacios ponen en escena que, más que lentitud, hay contemplación en sus personajes y obras. Tiempo dedicado a observar. La mirada detallada sobre el paisaje o los objetos, las rutinas cotidianas, las relaciones o los hábitos religiosos, logran mitigar la

premura de los acontecimientos vitales que pulsan ritmos más frenéticos (como el afán por hallar una cura a la enfermedad). Se constatan ritmos *otros* propios del Pacífico colombiano, en los que la respuesta no es unívoca al decir que son “lentos” porque se trata de un hábitat rural selvático o de ciudades pequeñas típicas de la segunda mitad del siglo XX. Si bien pueden llegar a ser lentos, son *otros* porque develan asombro, ansiedad, enfermedad, aburrición, bullicio, silencio.

Para dar un ejemplo específico, notamos en las descripciones detalladas de los atuendos de los personajes en *Buscando mi madrede Dios*, reiterados casos en los que Santos los describe suficientemente usados, ajados o con huellas del arduo trabajo que hacen las personas en Cértegui y otros municipios mineros de entonces. También, hay descripciones que detallan la limpieza de los trajes: “viste camisa de color y pantalón de dril blanco, limpios; sombrero de paja, no viejo, en cambio sí estropeado por el sol y la lluvia” (Palacios 33); “Siempre tenía ella el cuidado de no presentarse con una bata ensuciada por el barro de la mina o trajín de la cocina, ni con una mancha de plátano, ni una salpicadura de grasa: pulcritud en todos los aspectos” (87); los accesorios medidos: “casi siempre vestía de negro, trajes pasados de moda, pero en muy buen estado” (179) y, como hemos dicho, la costumbre de mandar a hacer la ropa a la sastrería del padre y madre de Santos: “Comentaba qué modas le agradarían para hacer sus vestidos, qué telas y colores” (133).

La narración no se refiere a los vestuarios, en ningún caso, como resultado de la carencia de recursos para adquirir modas nuevas o costosas. Es decir, nunca apela a la pobreza de los pueblos ni a su asilamiento. Esto es vital, puesto que enseña maneras en que, en estas culturas, tales preocupaciones no tienen cabida, al menos no durante la temporalidad narrada. Antes bien, las cosas se usan hasta el máximo provecho posible; no se descartan ante la primera avería: se reparan, se cosen, se rearmen para que tengan nuevas utilidades. Estas últimas, proclamas características del *slow movement* y específicamente del *slow fashion*.

Consideramos que es preciso exaltar el modo en que las creencias, hábitos y hábitats de los pobladores del Chocó y del Pacífico retratados en las obras de Collazos y Palacios, nos permiten comprender que, tanto en la naturaleza, en la cotidianidad, como en los eventos que irrumpen la rutina bulliciosa de un prostíbulo, existen flujos de acontecimientos, memorias y comportamientos que se distinguen —y se distancian— de las fluctuaciones veloces que la vida contemporánea impone a los urbanitas. El hecho de que nos muestren el asombro y el silencio como acontecimientos narrativos, da cuenta de que ambos autores estuvieron expuestos, en sus experiencias vitales como narradores, a las actitudes que frente a la vida hacen desde sus culturas. La literatura del Pacífico colombiano es un campo de investigación amplio y diverso, en el que, planos melódicos, por cierto, trazan sus propios contrapuntos rítmicos.

Obras citadas

- Aguilar, Betty. 2002. *Semana Santa en Bojayá, entre el misterio y la unción*. 16 de abril. <<https://www.radionacional.co/cultura/tradiciones/tradiciones-semana-santa-alabaos-en-bojaya-choco>>.
- Álamos Gómez, José Eduardo y Jesús Tejada Giménez. 2001. «Facilitadores en el procesamiento cognitivo de la información rítmica. Revisión de la literatura sobre los conceptos de pulso, tempo, metro y acento.» *Interdisciplinaria* 2.38: 87-102.
- Builes Vélez, Ana Elena. 2021. “Connections For A Slower And Sustainable Life.” *Conferencia inédita*. Ferrara, Italia: Universidad de Ferrara, 16 de febrero de 2021. Digital.
- Cancino Cabello, Nataly y Miguel Gutiérrez Maté. 2017. “El habla ‘afrochocoana’ y la condena de ser negro. Etnia, territorio y sociedad según Arnoldo Palacios.” *Hispanófila: Literatura - Ensayos* 180: 139-154.
- Collazos, Óscar. 2010. *Cuentos Escogidos: (1964-2006)*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Cortázar, Julio. 2016. *Final del juego*. Buenos Aires: Alfaguara. Impreso.
- Ghyka, Matila C. 1968. *El Numero de Oro I. Los Ritmos*. Buenos Aires: Poseidón. Impreso.
- González O., Juana Manuela. 2019. “El ritmo también es una simple ordenación del movimiento como decía Platón.” *Revista Alternativa Multicultural La Moviola* 1.100 (2019). Electrónico.
- Guattari, Félix, y Gilles Deleuze. 1998. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre- Textos.
- Johnson, Lemuel A. 2002. “The Dilemma Of Dresence In Black Diaspora Literature: A Comparativist Reading Of Arnoldo Palacio’s Las Estrellas Son Negras.” *Afro-Hispanic Review*: 190-199.
- López Cáceres, Alejandro José. 2011. “Experiencia y huella: los cuentos de Óscar Collazos.” *Poligramas* 36.
- Olea-Chandía, Jorge. 2020. “El ritmo en la vida.” *Temas de nuestra América* 36.67: 27-35.
- Ortíz, María Paulina. 2015. “La literatura, la felicidad, el dolor y la enfermedad según Collazos.” *El Tiempo* 27 de enero. Archivo Web. Digital. <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15157515>>.
- Palacios, Arnoldo. 2009. *Buscando mi madre dediós*. Santiago de Cali: Univalle.
- Pardo, José Luis. 2104. *A propósito de Deleuze*. España: Pre textos.
- Powers, William. 2014. *New Slow City: Living Simply In The World’s Fastest City*. Novato, California: New World Library.
- RR0246/C ITALY:SLOW CITIES. 2002. Dir. APTN. <<https://www.youtube.com/watch?v=-BX7ivAbf78>>.

Notas

- 1 Los movimientos *slow* hacen referencia al respeto, asunción y comprensión de estilos de vida basados en lo tradicional y local, las prácticas ecológicas sostenibles, el freno al consumo excesivo, el estímulo a las relaciones entre las personas con el entorno, la ética de la producción, por mencionar algunas de sus características. *Slow food, slow fashion, slow cities, slow school*, son algunas de sus agrupaciones y campo de acción. Se encuentra más información en <https://www.slowmovement.com/>.
- 2 Es importante anotar que la obra *Buscando mi madre dediós* está constituida por tres libros que darían lugar a un análisis por-
menorizado y en extenso. Se trabaja solo el libro primero, pues consideramos relevante estudiar a dos autores del Pacífico
chocoano a la vez que a dos variaciones interpretativas del ritmo en la prosa narrativa: el asombro y el silencio, con el fin

de desmarcar este concepto de su referente musical o lírico y procurar, así, el entrecruzamiento de ambas obras con el *slow movement* para llegar a eso que llamamos ritmos *otros* y que percibimos afín a la cultura del Pacífico.

- 3 “La última palabra que plantea Arnoldo Palacio en *Las estrellas son negras*, es la palabra *Libre*. Dado el dilema de la presencia en la literatura de la diáspora negra, este es un acto de fe muy apropiado” (Johnson, 199).
- 4 Entenderemos que al ser el texto literario un tipo de construcción en prosa, el ritmo no aplica como lo haría en el poema en verso o en la construcción métrica de cualquier tipo. Por ello, el intervalo o lapso de duración entre un elemento rítmico y otro no se traza como una constante matemática, sino, al contrario, se deduce desde el sentido que una palabra adquiere. Una palabra, una fraseología, un *leitmotiv*, un tropo, una puntuación, un personaje, por mencionar solo algunos aspectos susceptibles de marcar el ritmo en la obra. En sentido estricto, habría que nombrar estos componentes del texto literario como euritmias, es decir, como conjuntos de movimientos, palabras y sensaciones que, tal como lo retomó de Vitrubio, Rudolf Steiner (1912), se trata de la exteriorización, mediante el movimiento, de un estado interior, a través de las palabras o la música (Ghyka, 266).
- 5 “A medida que aumenta el ritmo de la vida moderna, un número cada vez mayor de personas en Occidente intenta volver a un estilo de vida más moderado, en el que predominan la calidad y la consideración. Un movimiento iniciado en Italia y conocido como ‘Ciudades lentas’ se está volviendo más popular. Pero como su nombre lo indica, su desarrollo no debe ser apresurado” (APTN).
- 6 Sabemos que solo la obra en extenso de Palacios daría lugar a muchas y detalladas descripciones de fenómenos rítmicos; empero, daremos lugar al diálogo con otra perspectiva rítmica que aporta el silencio en Collazos, con el fin de desembocar en una visión ampliada de los ritmos *otros* que la cultura pacífica colombiana ofrece.
- 7 “... infortunadamente, no podemos tomarnos el tiempo para contemplar una imagen, divertirnos con un juego tonto, o perseguir nuestras emociones con intensidad” (Builes Vélez, párr. 1).
- 8 Muchas de estas creencias están relatadas en la obra de Arnoldo Palacios, *Buscando mi madre dedió*; no serán analizadas pues salen del enfoque desde el cual planteamos este diálogo con su obra y con la de Collazos. Sin embargo, para un trabajo más antropológico o desde la tradición oral e, incluso la oralitura, esta obra ofrece amplitud de relatos.
- 9 La diferencia fundamental entre tiempo flotante y tiempo no pulsado consiste en que el tiempo flotante es el tiempo en estado puro, tiempo liberado de la medida. El tiempo pulsado es una unidad medida, medida o con compás específico. El tiempo pulsado se “arrastra” hasta llegar al tiempo no pulsado; es decir, llega a ser una unidad de tiempo desmesurado, desmedido, en la que las duraciones son heterogéneas (Guattari y Deleuze, 265-270).
- 10 El ritornelo es concebido como una suerte de eterno retorno que permite volver sobre sí mismo, en este caso, el orden vuelve al desorden y así continuamente (Guattari y Deleuze, 347).

Artefactos vestimentarios patrimoniales de las fronteras difusas entre Antioquia y Chocó

Claudia Fernández-Silva / Universidad Pontificia Bolivariana

Sandra Marcela Vélez-Granda / Universidad Pontificia Bolivariana

Ana María Sossa-Londoño / Universidad Pontificia Bolivariana

Introducción

Las reflexiones y resultados aquí presentados hacen parte del proyecto de investigación creación ganador de la convocatoria InvestigARTE de Minciencias: Vestuario, Patrimonio y Comunidad, inventario de productos vestimentarios tradicionales de Antioquia. Su objetivo era reconocer los saberes artesanales y tradicionales del quehacer de las comunidades del departamento en la actualidad, y se dirige exclusivamente a productos que tienen que ver con el cuerpo y el vestuario. En este artículo presentaremos parte de los hallazgos del inventario de artefactos vestimentarios que, por su historia, ubicación geográfica, herencia cultural y prácticas de transmisión de saberes, son expresión de las identidades tanto para Antioquia como para Chocó. En este sentido, son artefactos que no están enmarcados en la división política de un territorio y por tanto forman parte de la expresión identitaria y la representatividad de los habitantes de ambos departamentos. La caracterización de los artefactos se realiza en función de las dimensiones del diseño (estético comunicativa, tecno-productiva y funcional operativa), su ubicación geográfica, los actores involucrados, la tipología del artefacto, la clasificación artesanal y la categoría patrimonial en la que están inscritos. Cada una de estas categorías se divide en subcategorías de análisis.

La dimensión funcional operativa analiza las funciones primarias, secundarias y los usos que se le dan a los objetos; la dimensión tecno-productiva analiza los materiales, la morfología, el oficio, las técnicas y las herramientas para su elaboración; la dimensión estético comunicativa analiza la capacidad de símbolo, sus connotaciones, significados y valores asociados, y está determinada por el ciclo de consumo de los objetos adquisición (comprado, heredado, intercambiado), uso (quiénes, cómo, para qué, cuándo, ocasión de uso) y desuso. Asimismo, esta última dimensión analiza la capacidad de símbolo, sus connotaciones, significados y valores asociados.¹

Además de las dimensiones, otras categorías de análisis para la caracterización de los artefactos vestimentarios comprenden la ubicación geográfica (subregión y municipio de Antioquia) y actores involucrados (comunidad indígena, grupo artesanal, familia o individuo). De igual forma, se analiza la tipología del artefacto vestimentario de acuerdo

con la clasificación de vestido de Joanne Eicher y Sandra Lee Evenson (2013), cuya propuesta involucra tanto modificaciones del cuerpo como complementos añadidos para el mismo que incluyen más que ropa o accesorios. A su vez, los complementos añadidos involucran las maneras en las que el vestido se relaciona con el cuerpo: envuelto, adherido o sostenido. Por su parte, para las categorías de análisis referidas a la clasificación artesanal se tuvieron en cuenta las que Artesanías de Colombia define: indígena, tradicional o popular, contemporánea o neoartesanía. Por último, la caracterización aborda las categorías de patrimonio, las cuales permiten discernir si el artefacto analizado se considera: patrimonio protegido y regulado, bien de consumo (capital cultural), recurso turístico (lugares asociados a actividades únicas) o construcción social (propias, adaptadas, adoptadas).

En la comprensión de estos artefactos vestimentarios y los saberes asociados a su creación revisaremos la noción de patrimonio como construcción social, el cual promueve interconexiones entre las personas, los objetos, las técnicas y los saberes (Canclini 1993; Prats 1997, 2003). Asimismo, comprenderemos cómo un artefacto vestimentario puede ser entendido como patrimonio a partir de cinco premisas: a) el conocimiento de su historia como artefacto; b) la comprensión de su identidad artefactual; c) el reconocimiento de las maneras en las que representa culturalmente a una región; d) la posibilidad que tiene de constituirse como un elemento deconstructivo; e) su capacidad para fomentar la cohesión social. El análisis de los 24 artefactos reveló las fronteras difusas de su caracterización como artefactos patrimoniales y nos recordó que, como expresiones materiales (objetos) e inmateriales (saberes), los artefactos están siempre sometidos a las actualizaciones que de sus formas y significados hagan las comunidades que los crean, reproducen o apropian. Estas fronteras difusas se ejemplifican para este artículo a través de cinco artefactos compartidos entre los departamentos de Antioquia y Chocó.

El patrimonio como construcción social

Uno de los objetivos del proyecto de investigación buscaba comprender el concepto de patrimonio y las formas como las

personas se relacionaban con este a partir de la concepción construida en su territorio. Para ello, fue necesario conocer las diferentes nociones de patrimonio, algunas de las cuales resultan problemáticas, pues lo llevan a ser comprendido como bien de consumo o como recurso turístico, entre otras formas reduccionistas en las que se terminan banalizando los valores culturales que le dan vida y razón de ser a estas expresiones materiales e inmateriales.

Algunas nociones a las que nos acercamos durante el proceso de investigación fueron: (a) el patrimonio institucionalizado, protegido y regulado, el cual emerge de una necesidad manifiesta de proteger y salvaguardar algunos de los sitios culturales y naturales considerados de interés para la humanidad (Unesco 2005);² (b) el patrimonio como bien de consumo, el cual se presenta como otro capital que se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual. Esto explica las razones por las cuales han sido conservadas unas cuantas expresiones y se tiene mayor interés por estas, pues representan sectores dominantes o expresan algún valor que puede ser de interés comercial y del que se pueden obtener mercancías fácilmente comercializables; (c) el patrimonio como recurso turístico, es decir, como aquello que expone las características únicas a los posibles visitantes.³ No obstante, este turismo se apoya en un imaginario que es un tipo de historia que no transcurre y es lo que Vélez-Granda (2016) denomina la puesta en escena del patrimonio o escenificación del patrimonio, con el objetivo de que el turista vea todo aquello que espera de esa identidad y cuyo único fin es la mercantilización.

Lo anterior pone al patrimonio de cara a una serie de amenazas, entre las que se encuentran sobreexposición a los procesos de comercialización, regulaciones deficientes, procesos de desplazamiento de las comunidades, autodesvalorización de las costumbres, y desaparición de los portadores del conocimiento o de la expresión cultural. Con ello, se pierde todo sentido para el grupo cultural y posiblemente se extinga por completo, a su vez se corre el riesgo de un detrimento patrimonial debido a su fosilización y banalización. Una última noción es la del patrimonio como construcción social, que permite a la expresión perpetuarse gracias al consenso en lo que se desea tener como patrimonio; lo que implica que dicha construcción puede transformarse según las diversas condiciones espacio-temporales que se van suscitando, los nuevos consensos a los que se llega y de acuerdo con diversos criterios de las partes interesadas (Vélez-Granda 2016).

Berger y Luckmann (2001) describen como social ese conocimiento que se ha objetivado en experiencias compartidas que tienen la posibilidad de transmitirse de una generación a otra:

la sedimentación intersubjetiva puede llamarse verdaderamente social solo cuando se ha objetivado en cualquier sistema de signos, o sea cuando surge

la posibilidad de objetivaciones reiteradas de las experiencias compartidas. Solo entonces hay probabilidad de que esas experiencias se transmitan de una generación a otra, y de una colectividad a otra. (Berger y Luckmann 2001, 9)

Tales objetivaciones reiteradas se transmiten de una generación a otra mediante apropiaciones diversas. Hay expresiones culturales inalteradas que se pueden denominar como propias, otras que son trasladadas a un espacio o tiempo distinto pero no se alteran, las cuales se denominan “expresiones adoptadas”, y otras expresiones que son trasladadas a un espacio o tiempo distinto y se alteran, denominadas “expresiones adaptadas”. De esta manera, las expresiones culturales propias, adoptadas y adaptadas quedan en el territorio, con el tiempo se sedimentan y, finalmente, cuando se objetivan se conforma el repertorio identitario de los grupos sociales. Para el proyecto de investigación, tales repertorios identitarios se sumaron al inventario, es decir, los artefactos caracterizados incluyen aquellos declarados por la institucionalidad, los que son recurso turístico, los que han sido mercantilizados y también aquellos resultados de la intersubjetividad social —patrimonio como construcción social.

En esta investigación indagamos por lo que está implicado en la comprensión del artefacto vestimentario como patrimonio y, con ello, en los criterios para la selección de aquellos inventariados. Para ello, exploramos la definición misma de vestido y nos preguntamos si como piezas o sistemas vestimentarios existe alguna diferencia particular respecto a otros artefactos de la cultura material que devienen objeto patrimonial, que deba ser tenida en cuenta para su estudio. En este proceso partimos de lo que se ha definido como la identidad artefactual del vestido —la cual plantea una vía de análisis diferenciada por su íntima y determinante relación con el cuerpo— y de los diferentes términos que describen a las expresiones vestimentarias ligadas a la identidad de un territorio, y a la herencia cultural de un grupo humano. Como respuesta se obtienen cinco premisas, las cuales constituyeron parte de los criterios de selección, análisis y reflexión de los artefactos vestimentarios inventariados para esta investigación.

Comprensión de la identidad artefactual del vestido

Esta investigación reconoce que el vestido es un artefacto que se diferencia de otras expresiones de la cultura material. Su identidad como artefacto está determinada a partir de dos fuentes: la definición que desde la antropología brindan Eicher y Evenson (2013)— para quienes vestido es todo aquello que modifica al cuerpo y los complementos añadidos— y desde la reflexión sobre lo que acontece en el fenómeno de uso para ser teorizado desde el diseño de Fernández-Silva (2016), quien se refiere al momento de uso del vestido como un fenómeno de determinación mutua entre sujeto y objeto,

donde culturalmente no es posible determinar dónde termina uno y comienza el otro.

Esta determinación del cuerpo en su identidad artefactual conlleva a que no sea posible abordar el análisis del vestido como artefacto sin tomar en cuenta los significados que emergen en el uso y que terminan deviniendo en arquetipo de la identidad de una región. Tales arquetipos son el resultado de la suma de expresiones propias, adoptadas y adaptadas y que se han objetivado en un sistema de signos socialmente aceptado y representado en el uso combinado de los artefactos (Berger y Luckmann 2001).

Si bien no es un aspecto exclusivo de los artefactos vestimentarios, este proyecto propone que para que un vestido sea comprendido patrimonio como construcción social es necesario indagar por su biografía, la cual comprende los procesos de colonización, mestizaje cultural, apropiación y transformación estética. Esta última, como resultado de las expectativas de los turistas que en algunos casos llevan a la banalización de sus significados originales (AIDabbagh 2019), especialmente aquellos ligados a las ocasiones de uso y a los usos sobre el cuerpo, los cuales obedecen a los usos culturales del cuerpo en un contexto determinado a los que el vestido contribuye a dar forma.

Entre las maneras en que se pueden analizar sus historias de vida está el examinarlos como resultado de una tradición inventada (Hobsbawm y Ranger 1983) y como producto de un proceso de autenticación cultural (Eicher 1980). Estos conceptos, que ampliaremos más adelante, son útiles para constatar que la definición de lo tradicional y lo propio respecto a la cultura material de un lugar no es fácil de delimitar geográficamente y, al mismo tiempo, que su apropiación y transformación es dinámica. Esto define a la mayoría de los artefactos inventariados a modo de patrimonio como construcción social y constituye la razón por la cual, siendo esta una investigación dirigida al departamento de Antioquia, los artefactos inventariados no se circunscriben de manera exclusiva a este territorio.

Hobsbawm y Ranger (1983) denominan tradición inventada a “un agregado de prácticas gobernadas por un conjunto de normas rituales o simbólicas de las que se derivan formas de actuar que se repiten y, por tanto, establecen una ilusión de continuidad en el tiempo” (Valenciano-Mañé 2012, 272). En su trabajo sobre el vestido tradicional de Guinea Ecuatorial, Valenciano-Mañé evidencia cómo la historia cultural del vestido en este país, que no posee tradición textil ancestral, se transforma con el objetivo misional de cubrir la desnudez de sus pobladores, considerada impúdica. Si bien estos cuerpos sí estaban vestidos —con fibras vegetales sobre la zona púbica y con escarificaciones en el rostro— se van incorporando diferentes elementos occidentales como textiles y accesorios. Una historia similar la comparte uno de los artefactos de las fronteras difusas entre Antioquia y Chocó, las molas, las

cuales vienen siendo cosidas a las camisas desde hace poco más de cien años, pues en el pasado

las poblaciones amerindias de las zonas cálidas no usaban trajes; las representaciones de las molas derivan por consiguiente de las pinturas en el cuerpo que ellos [los cuna] habían realizado durante siglos y que constaban de decoraciones de tipo lineal-abstracto. (Sánchez 2015, 62)

Estos casos dan cuenta de la manera en que se va configurando un vestuario “autóctono” que dialoga entre lo propio u originario y lo ajeno, y cuyo proceso de incorporación da lugar al segundo concepto: autenticación cultural. Este es un concepto desarrollado por Eicher en los años ochenta como método para analizar y comprender el desarrollo de la historia del vestido, inicialmente aquel no occidental. Eicher lo define como: “la transformación creativa de artefactos prestados por miembros de una cultura desde otra, cuando los artefactos se configuran o usan de maneras diferentes a las concebidas inicialmente” (Eicher 2000, 11). Dicha transformación implica un proceso de cuatro componentes: selección, caracterización, transformación e incorporación.

La autora asigna especial importancia al componente de caracterización o denominación, pues afirma que cuando una cultura asigna un nombre a una prenda de vestir, se convierte en parte de su cultura. En este orden de ideas, los artefactos vestimentarios reconocidos por esta investigación como patrimonio, han atravesado un proceso de legitimación de su representatividad como parte de la identidad de un territorio y una comunidad que tiene sus bases en un proceso de asimilación histórica, donde los linajes de los artefactos se entremezclan, sus orígenes, aunque rastreables, se diluyen en los nuevos territorios donde son asimilados y, en consecuencia, los usos y significados asociados se transforman o emergen unos nuevos.

Artefactos vestimentarios como la chaquirá (también compartido por Antioquia y Chocó), dan cuenta de una historia de vida que los ubica fuera del territorio colombiano y, tras un proceso de apropiación y autenticación cultural por parte de la cultura a la que llega, se le asigna un nombre, modela una técnica y constituye un oficio para su reproducción. De manera simultánea adquiere funciones adaptadas al nuevo contexto y connotaciones, y se le asignan valores y símbolos propios de la cultura donde se establece; de esta manera, se va constituyendo como parte de una historia que, como afirman Hobsbawm y Ranger (2012), deriva en formas de actuar repetitivas que dan la ilusión de continuidad en el tiempo, razón por la cual pueden ser artefactos que dan cuenta de una tradición inventada, sin que esto demerite su valor de tradición, pues los diferentes procesos de colonización promueven esta condición en buena parte de los artefactos inventariados, incluidos aquellos que hacen parte de las tradiciones artesanales indígenas y afro.

Representación de un territorio desde la tradición y la etnicidad

En esta investigación se revisaron los términos vestido tradicional, vestido étnico, vestido folclórico y vestido nacional con el fin de dilucidar a qué tipo de artefactos vestimentarios nos dirigimos al momento de formular este inventario. Si bien los cuatro podrían describir piezas de indumentaria o combinaciones de las mismas que tradicionalmente han sido usadas por un número de personas dentro de un determinado país o cultura (Condra 2013), cada uno entrega unas consideraciones con respecto a qué y a quiénes representa. Encontramos que las definiciones de vestido tradicional y étnico, más que las de folclórico y nacional, ayudan a comprender esta capacidad de representación cultural. El primero explica cómo estas modificaciones del cuerpo, piezas o sistemas son representativos de una comunidad o se identifican con un comportamiento cultural particular y con valores culturales particulares (Power et al. 2011), y cómo están ligados a conocimientos y costumbres que determinan y condicionan su uso, a valores culturales son heredados.

El vestido étnico hace énfasis en que las prendas o su conjunto identifican a un individuo con un grupo étnico específico (Eicher & Roach-Higgins 1992). Como afirma Eicher (2005): “Un grupo étnico se refiere a las personas que comparten una herencia cultural o una tradición histórica, por lo general relacionada con una ubicación geográfica o un origen lingüístico; a veces puede superponerse a grupos religiosos u ocupacionales” (414). El término “vestido étnico” guarda entonces una relación estrecha entre herencia cultural y ubicación geográfica. No obstante, como señala Jill Condra (2013), las fronteras nacionales a veces se mueven, dejando a personas de culturas y tradiciones vestimentarias similares viviendo en naciones separadas. Por lo tanto, identificar un vestido específico asociado a una nación se vuelve una tarea difícil. Este es el caso de las naciones jóvenes con poblaciones de crisol cuyas historias vestimentarias contemplan tanto las vestimentas aborígenes ancestrales como la vestimenta usada durante y después de la colonización europea (Condra 2013). Esto explica la diversidad de los artefactos vestimentarios inventariados tan solo en las regiones contempladas en este estudio, los cuales abarcan desde las diferentes expresiones de la cultura material indígena y afro hasta la arriera, y donde cada uno cuenta un pedazo de la historia nacional con sus mestizajes, transformaciones e influencias.

Posibilidad de los artefactos inventariados de constituirse como instrumentos deconstructivos

La determinación del cuerpo en la identidad del vestido es clave para analizar su comprensión como patrimonio, pues

trae consigo la pregunta por sus portadores, aquellos que le dieron un significado original a la relación cuerpo-vestido que en el presente se complementa con usos, prácticas y significados actuales. Cabe anotar que aun cuando no haya cuerpos presentes que actualicen las prácticas y significados originales asignados a las relaciones entre cuerpo y artefacto, es decir, piezas vestimentarias que entraron en desuso mucho tiempo atrás, la determinación del cuerpo en la definición del vestido hace posible que a través de él se develen las estructuras culturales que condicionaron la corporalidad en un momento dado. En este orden de ideas, la noción de Fernández-Silva (2016) del cuerpo-vestido como mediación resulta clave para esta comprensión. Tomando como punto de partida la obra de Warwick y Cavallaro (1998), Fernández-Silva explica cómo el cuerpo-vestido como mediación puede ser entendido como un instrumento deconstructivo para estudiar las relaciones entre las diferentes funciones o identidades del yo: lo individual y lo social, las cuales son el resultado de un fenómeno de entrecruzamiento; así, aun cuando los usos de un artefacto no se hayan actualizado entre sus descendientes contemporáneos, este artefacto revela el conjunto de valores que configuraban su cosmogonía.

Para comprender los artefactos vestimentarios inventariados como instrumentos deconstructivos con capacidad para expresar la identidad de sus portadores en relación con la identidad de su comunidad y región, su caracterización contempló un análisis de diferentes elementos que van desde su función, significado, composición y fabricación hasta sus ocasiones de uso y usos sobre el cuerpo.

Más allá de lo que se haya establecido desde la institucionalidad, un vestido tiene la capacidad de operar como la objetivación de la identidad de un grupo humano, que lo actualiza simbólicamente y hace de él un patrimonio como construcción social, vivo y activo. Estos elementos de análisis nos permiten ver los artefactos vestimentarios estudiados dentro de la relación cuerpo-vestido-contexto, la cual aporta a un proceso de patrimonialización—entendido este como la forma concreta de significar ciertas manifestaciones culturales—y a la asimilación del entorno patrimonial como una forma específica de otorgar significados al contexto de su manifestación (Fontal 2003). En el proceso de patrimonialización se le otorga valor a un objeto por encima de sus iguales (Amigo Dürre, 2015). De este modo, los artefactos que se mueven hoy entre lo cotidiano, ceremonial, festivo y ritual adquieren la capacidad de representarnos como sociedad, región y nación.

Caracterización de los artefactos vestimentarios patrimoniales

Para realizar el inventario, se utilizó una metodología de caracterización que consistió en someter a cada artefacto al

análisis de unas categorías que combinan contribuciones de los estudios del diseño, la cultura material, conceptos de la antropología del vestido, clasificaciones aportadas por Artesanías de Colombia y las definiciones abordadas de patrimonio, a saber: dimensiones del diseño (estético comunicativa, tecnoproductiva y funcional operativa), ubicación geográfica, actores involucrados, tipología del artefacto, clasificación artesanal y categoría patrimonial en la que estarían inscritos.⁴

La dimensión tecno-productiva se dirige a las técnicas y las tecnologías disponibles en el contexto para la concepción y fabricación. Desde esta dimensión la caracterización analiza los materiales, la morfología, el oficio que compromete su creación y las técnicas para su elaboración. Por su parte, la dimensión estético-comunicativa agrupa el conjunto de sensaciones y emociones que produce su forma en la sensibilidad de las personas al ser percibido e interpretado. A nivel estético, reúne en su comprensión y análisis la información cultural que se materializa en el objeto, y que lo convierte en una representación material de los rasgos de un grupo social. Desde esta dimensión, la caracterización analiza la biografía de los artefactos vestimentarios, la cual está determinada por la adquisición (comprado, heredado, intercambiado), el uso (quiénes, cómo, para qué, cuándo, ocasión de uso) y la técnica (cómo se aprende). Asimismo, analiza la capacidad de símbolo, sus connotaciones, significados y valores asociados.⁵

La dimensión funcional operativa agrupa tanto las preguntas alrededor del objeto y su desempeño como útil, como el conjunto de acciones físicas y cognitivas que deben ser implementadas por un usuario en la utilización de un objeto para que este funcione. Desde esta dimensión, la caracterización analiza las funciones primarias, secundarias (Eco 1981; Barthes 1978, 1991) y los usos.⁶ Otras categorías de análisis para la caracterización de los artefactos vestimentarios comprenden actores involucrados (comunidad indígena, grupo artesanal, familia o individuo), así como la tipología del artefacto vestimentario de acuerdo con la clasificación de vestido de Eicher y Evenson (2013), la cual involucra tanto modificaciones del cuerpo como complementos añadidos que involucran más que ropa o accesorios. Si bien las modificaciones comprenden una amplia gama de posibilidades, para los propósitos de esta investigación distinguimos las de la piel, las uñas, el pelo y el sistema músculo esquelético. A su vez, los complementos añadidos involucran las maneras

en las que el vestido se relaciona con el cuerpo: envuelto, adherido o sostenido.

Las categorías de análisis referidas a la clasificación artesanal: indígena, tradicional o popular, contemporánea o neoartesanía, corresponden a la clasificación publicada por Artesanías de Colombia. Por último, la caracterización aborda las categorías de patrimonio que se enunciaron al inicio, las cuales permiten discernir si el artefacto analizado se considera: patrimonio protegido y regulado, bien de consumo, como recurso turístico o como construcción social.

En total fueron inventariados 24 artefactos vestimentarios en el territorio antioqueño: caña flecha (subregión del bajo Cauca), chindaú y jawaho (subregión norte), los diablitos (subregión occidente), cerámica del Carmen de Viboral, telares del Carmen de Viboral y ruana perrileña (subregión oriente), kipará (subregión suroeste), calceta de plátano, mola, totumo (subregión Urabá), sainete (subregión del Valle de Aburrá), alpargatas, camándula, canastos cafeteros, carriel, cestería en iraca y bijao, chaquira, filigrana, jíquera, mulera, peinado cartográfico, sombrero aguadeño, y poncho (diversas subregiones).

Como resultado de la interrogación a la que fueron sometidos los artefactos inventariados a la luz de las diferentes categorías de análisis expuestas, encontramos cómo muchos de ellos comparten parte de su historia de vida y, en consecuencia, la delimitación como artefactos vestimentarios patrimoniales exclusivos de una región establecida por la división política actual solo es nominal. Asimismo, si bien las nociones de vestido étnico y tradicional buscan determinar qué es lo propio de un pueblo con el fin de fortalecer sus procesos identitarios, también resultan abstractas cuando se analizan a la luz de los procesos históricos presentes en la conformación de las naciones y las regiones, y de los linajes evolutivos de los artefactos que traspasan fronteras fruto de migraciones e intercambios entre personas.

En consecuencia, si bien el centro del análisis de esta investigación fue el departamento de Antioquia, los hallazgos dentro de la caracterización de los artefactos inventariados revelaron que algunos de ellos poseen un carácter de patrimonio para otras regiones, entre las que se destacan Chocó, Valle del Cauca, Caldas y Córdoba. A continuación, se presentan aquellos (cinco) que comparten una historia común con el departamento del Chocó, con el fin de exaltar parte de su cultura material.



Figura 1. Como artefacto vestimentario, la pintura corporal kipará es una modificación de la superficie de la piel de forma semipermanente con la jagua y la bija, negro y rojo respectivamente.

KIPARÁ

Biografía	¿Cómo se adquiere?	Heredado, hace parte de la cosmogonía Emberá quienes sitúan los antecedentes de esta práctica en sus mitos fundacionales: la enseñanza por parte de la diosa Dabeiba del uso de la jagua y el achiote.
	¿Quiénes lo usan?	<p>Las madres pintan el cuerpo de los niños como protección hacia los espíritus. Ulloa (1992) distingue además los contextos de uso: ceremonias de jaibona, fiestas (minga, bautizo de casa), fiestas de iniciación, bailes tradicionales, y también durante su día a día. Existen otras ocasiones de uso que no remiten a contextos particulares: ocultarse de los espíritus o protegerse de las enfermedades. El mismo autor diferencia dentro de las diversas situaciones características de la pintura corporal, es así que la pintura antigua se destaca por estar en proceso de desaparición, únicamente vive en la memoria de ancianos los cuales lo llevan en ciertas ocasiones sin distinción de género, también está la pintura de jaibanismo, la cual se utiliza de acuerdo con la ceremonia y por último resalta la pintura común, la cual es usada por hombres y mujeres en ocasiones populares, esta última es considerada nueva debido a que solamente tiene 100 años.</p> <p>La pintura de innovación personal se puede considerar una resignificación respecto a la pintura más tradicional. Pintura de innovación personal: son los motivos usados por el gobernador, el promotor de salud, el cabildante, representantes de instituciones de nuevas; conserva ciertas figuras que se mezclan de manera particular y en diferente disposición sobre el cuerpo. La comunidad los considera diseños sin significado, pero con carga simbólica, pues a través de ellos se expresan el poder y el nuevo estatus (Ulloa 1992, 141).</p>

	¿Cómo se aprende?	Transmisión verbal, experiencial o activa. Los niños se pintan por su propia cuenta desde los 12 años, por lo que llegan a conocer los diferentes diseños según el portador y las ocasiones de uso.
Capacidad de símbolo	Sobredimensionamiento de un significado	La pintura corporal hace parte del ciclo vital Emberá. Es a través de la pintura que el indígena es reconocido y es la forma como expresa sus estados y ciclos vitales.
	Degradación	Al tratarse de pintura corporal, la degradación como práctica proviene de la pérdida de la tradición por parte de las generaciones más jóvenes.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	<p>Según Carmona Maya (s.f) los diferentes dibujos Emberá realizados principalmente en las tablas de curación kurú-su y la pintura facial y corporal, obedecen a la concepción de la forma que se entiende culturalmente, la cual se construye siguiendo diferentes procedimientos de abstracción, esquematización y geometrización de imágenes del entorno natural. Se destacan también rasgos individualizados o grupos de rasgos con criterios valorativos, explorando el movimiento de las figuras hasta poder eliminar sus contornos y representar el movimiento mismo o simplificando la imagen hasta lograr esquemas geométricos, con lo que el Emberá consigue una representación de lo que tiene en su imaginario. Esto permite entender que la figuración gráfica alcanza a materializar ideas sobre las cosas.</p> <p>Las imágenes del entorno natural representan animales, plantas, seres mitológicos, objetos como envueltos de maíz y otros tratados de modo naturalista o sustancialista como cadenas y cruces.</p>
	Materiales	Para la aplicación de kipará se necesitan pinturas que provienen tradicionalmente de pigmentos naturales, aunque actualmente se pueden encontrar diseños elaborados con tintes modernos.
	Herramientas para su elaboración	<p>Los instrumentos para la aplicación de los tintes son elaborados en madera. Se fabrican según la pintura a realizar.</p> <p>Los pinceles más utilizados tienen forma de tenedores de uno a cuatro dientes. Algunos se guardan para posteriores usos y otros se improvisan, este es el caso de los pinceles de un solo diente (como una fina aguja para elaborar diseños de uso cotidiano), que se denominan /pakuru/: palito, los cuales se desechan una vez usados.</p>
	Oficio	PINTURA: la pintura corporal es el llamado primitivista, cuya temática es preponderantemente de inspiración popular y expresión costumbrista, ejecutada en este caso sobre el cuerpo como lienzo.
	Técnicas de elaboración	Cada persona delimita los espacios en su cuerpo y realiza los diseños según la ocasión. Dependiendo del diseño, el proceso de pintarse puede durar de una a varias horas. Se aplica en la cara, cuerpo, uñas, dientes y cabello. Se realiza en el tambo. Para las celebraciones importantes los motivos son especiales, las mujeres se ayudan unas a otras y de igual manera a los hombres. Una mujer ayuda a su esposo y viceversa. Para las fiestas de iniciación de una joven, la mamá o las tías son las encargadas de arreglar a la joven. Las madres pintan a los niños para su bautizo. Las ayudantes del jaibaná se pintan ellas mismas o la mujer que conoce el estilo personal del jaibaná (generalmente su esposa), las pinta. A un enfermo se le elabora el diseño requerido según su enfermedad y sanación.

Funciones primarias	En las actividades del jaibaná, la pintura corporal sirve de mediador entre el mundo humano y el de los seres esenciales, constituyendo medios de comunicación con ese mundo mágico, y proveen una relación entre lo humano, lo natural y lo mítico (Ulloa, 139). También, kipará permite vestir al cuerpo para celebraciones importantes, sirve para curar enfermos, para seducir y para presentar al cuerpo en la cotidianidad.
Funciones secundarias	La pintura corporal se utiliza de manera secundaria para designar la pertenencia de la comunidad Emberá.
Actores involucrados: Comunidad indígena	Kipará (pintura corporal) es aplicada por la comunidad indígena Emberá Katio del municipio de Andes.
Tipología de artefacto: modificaciones del cuerpo	La pintura corporal son modificaciones en la superficie de la piel de forma semipermanente con la jagua y la bija, negro y rojo respectivamente.
Clasificación artesanal	Este artefacto vestimentario es considerado indígena, el cual, según la comunidad, conserva la misma forma, proceso de producción y su uso desde el origen de esta comunidad.
Patrimonio como construcción social	Se perpetúa gracias al consenso de la propia comunidad y se transmite de una generación a otra como parte vital de una biografía compartida. Los colores rojo y negro son los más usados en la representación gráfica Emberá. En la cultura de esta comunidad indígena el color se concibe como un elemento independiente de las cosas a las cuales presta características; por ejemplo, el color negro usado en una parte u otra del cuerpo tiene diversas connotaciones respecto a la ocasión.

Tabla 1. Caracterización de la pintura corporal kipará a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 2. Este tejido era visto como una ayuda económica para las mujeres de las familias campesinas. Actualmente, es visto como la demostración de la supervivencia de algunas comunidades de Antioquia y Chocó.

CALCETA DE PLÁTANO

Biografía	¿Cómo se aprende?	Transmisión verbal, experiencial o activa. Los niños se pintan por su propia cuenta desde los 12 años, por lo que llegan a conocer los diferentes diseños según el portador y las ocasiones de uso.
	¿Quiénes lo usan?	Lo utilizan personas de la zona, turistas y visitantes de los diferentes municipios donde se practica esta técnica. Las empresas bananeras y plataneras en el Urabá impulsaron el aprovechamiento de lo que hasta ese momento era considerado desperdicio orgánico de la industria. Es así como las esposas de los jornaleros, en medio de la supervivencia de la violencia, le dan una oportunidad a la capacitación para poder procesar la materia prima, promoviendo así el surgimiento de las artesanías de calceta de plátano del Urabá. Al comienzo los productos elaborados eran contenedores con tejidos básicos, hasta que, gracias a la tecnificación los diseños, fueron cada vez más utilizados como adorno. Actualmente también se realiza bisutería con esta técnica.
	¿Cómo se aprende?	Las diferentes técnicas para el aprovechamiento de la calceta de plátano se aprenden por transmisión verbal, experiencial o activa.
Capacidad de símbolo	Degradación	Los artefactos artesanales elaborados con calceta de plátano y su técnica, son vistos como un aprovechamiento de desperdicio orgánico de la industria bananera y platanera de Urabá, permaneciendo en un estado connotativo puro.
	Acumulación histórica	Al comienzo, este tejido era visto como una ayuda formal económica para las mujeres de las familias campesinas. Actualmente, es visto como un tejido que demuestra supervivencia de las personas en comunidades de Antioquia y Chocó.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	Son artefactos vestimentarios elaborados mediante la técnica de tejido de fibras, por lo que se encuentran diferentes estructuras como sarga o tafetán. Estos comúnmente son utilizados para habilitar a las personas que los usan para transportar objetos mediante bolsos y canastos con grandes asas. También se encuentran diseños pequeños que son usados para utilizarse en bisutería u ornamentos para el cuerpo.
	Materiales	La calceta de plátano también conocida como guasca o penca, está conformada por las cáscaras que forman el vástago, cepa, tronco o tallo de la planta del plátano. Cada una de estas puede llegar a medir hasta tres metros de longitud y su ancho oscila entre los 20 y 30 centímetros. La variedad que comúnmente es usada para las artesanías es el “hartón” o “dominico hartón”, ya que ofrecen las mejores características de resistencia. La materia prima se encuentra en la parte interna de la cáscara que es dura y gruesa, por lo que se debe retirar para poder ser usada en las artesanías.
	Herramientas para su elaboración	Como los artesanos se ocupan de toda la cadena productiva de la elaboración de calceta de plátano, se utilizan herramientas diferentes de acuerdo con la fase del proyecto en la que se esté: Corte y limpieza: Se necesitan delantal, guantes, botas pantaneras, machete y casco. Eскурrimiento: Es necesario una superficie donde se puedan recostar en un ángulo de 30 grados las canoas. Deshoje: Para realizar este proceso se necesita una mesa de madera, delantal y guantes. Secado: Se necesita un techo de zinc, escalera para acceder a él, una superficie de madera y guantes.

	Laminado y planchado: Se puede realizar con una botella, con el filo de una mesa o una silla, o con una laminadora.
Oficio	Tejeduría: la cestería es un oficio artesanal clasificado dentro de la tejeduría. Consiste en la elaboración de objetos accesorios, sombreros, entre otros mediante la disposición ordenada y estructurada de materia vegetal, en este caso de calceta de plátano.
Técnicas de elaboración	Se utilizan técnicas de tejido plano, es decir que se toman cintas y se organizan entretejiendo las unas con las otras. Entre ellas se encuentran: Tejido a dos hebras (múltiplos de dos), por ejemplo, se toman ocho cintas colocándose de manera paralela. Se comienzan a entretejer tomando de dos en dos, una vez por encima, una vez por debajo. Se cubre luego usando un molde, el cual se remata cortando y se une una trenza como traba en el borde del artefacto vestimentario. Esta es la técnica más usada para realizar bolsos, canastos y cajas para cargar objetos. Tejido a tres hebras (múltiplos de tres), por ejemplo, se tienen dos cintas paralelas y se toman dos cintas más, las cuales se colocan de manera diagonal, una por encima, otra por debajo. Se hacen grupos de tres hebras y se comienza a tejer.
Funciones primarias	Fue pensado para aprovechar el desperdicio de material orgánico en las grandes industrias bananeras y plataneras de la región de Urabá.
Funciones secundarias	Se utiliza para habilitar y modificar el cuerpo mediante bolsos y canastos que permiten cargar y transportar productos.
Funciones adquiridas	Se ha convertido en adornos y bisutería que sirven para ornamentar el cuerpo. Esto lo convierte en ciertos casos en neo-artesanía.
Actores involucrados: Grupo artesanal	Grupos de madres cabeza de familia de la zona y de esposas de jornaleros que trabajan en la industria bananera de Urabá.
Tipología de artefacto: Complemento del cuerpo	Las artesanías trabajadas bajo las técnicas de tejido plano y cordel son sostenidas por el cuerpo (Bisutería y bolsos).
Clasificación artesanal	Las artesanías en calceta de plátano son tradicionales, debido a que en su creación se emplean materias primas de la región, así como herramientas de tipo rudimentario, conservan las raíces culturales transmitidas de generación en generación, diferenciándose de las tradiciones culturales de otros países. Además, puede ser considerada neo-artesanía, debido a que el cambio de cestería tradicional a la incursión en artefactos vestimentarios funcionales y estéticos de acuerdo a la demanda contemporánea ha hecho que el consumidor actual encuentre lo que él busca y permite que el artesano no tenga que dejar su oficio (paso de cestería tradicional a bolsos/bisutería).
Patrimonio como construcción social	Aunque los productos con calceta de plátano no son artesanías con muchos años de trayectoria, están cargados de gran valor simbólico por parte de los grupos de madres cabeza de familia que trabajan en asociación con las bananeras. Se identifica como un vehículo para evadir los azares del conflicto colombiano y retar a una sociedad machista, en donde el lugar de la mujer es el hogar.

Tabla 2. Caracterización de la técnica de tejeduría en calceta de plátano a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 3. La mola es una expresión de la identidad cultural de la comunidad Kuna, manifiesta su entorno, costumbres, vida cotidiana y creatividad.

MOLA

Biografía	¿Cómo se adquiere?	En la actualidad, las personas que quieran adquirir una mola la pueden conseguir mediante compra, intercambio o herencia.
	¿Quiénes lo usan?	Las mujeres utilizan prendas de vestir elaboradas en la técnica de molas en su día a día, convirtiéndose en el vestido tradicional femenino para esta comunidad.
	¿Cómo se aprende?	La técnica se aprende por transmisión verbal, experiencial o activa. Las niñas comienzan en la técnica de la mola desde la primera infancia, donde las mujeres de su familia realizan con ellas ejercicios para familiarizarse con los materiales. Cuando tienen la destreza suficiente para utilizar herramientas afiladas, las aprendices practican diseños geométricos de líneas largas para entrenar los diferentes cortes y costuras. Cuando tienen diez años aproximadamente ya son capaces por lo general de ejecutar todas las fases de elaboración de las molas: Seleccionar los colores, hilvanar, cortar y coser (Banco de la República de Colombia 2017).
Capacidad de símbolo	Degradación	Con el paso de los años se usan de manera decorativa y como objeto de moda. Aunque se advierte que, “la prevalencia de criterios estéticos para el mercado desvanecen el significado cultural que tienen estas piezas para las comunidades” (Museo Nacional de Colombia 2014).

	Acumulación histórica	<p>Se cree que tienen un origen ancestral cuando la diosa indígena Kabayaí, les enseñó a las mujeres de la comunidad el oficio de tejer sus vestidos con la idea de crear una prenda diferente e irreplicable. Las mujeres Tule visten sus molas toda la vida y son enterradas con ellas al morir (Ministerio de Cultura 2010).</p> <p>Es importante resaltar que según Martínez et al. las investigaciones sobre las molas señalan que esta técnica es reciente, derivada de los diseños de las pinturas corporales; se sabe que esta técnica no se aplicó a los textiles hasta 1800, momento en el que los Kunas se trasladaron a las islas, multiplicando las relaciones con los extranjeros, por lo que diferentes autores han afirmado que es un arte mestizo, resultado del contacto con el mundo de los indígenas con los blancos (2012).</p>
Análisis morfológico	¿Cómo es?	<p>Son creaciones únicas que no tienen reglas establecidas, cada mujer lo crea según sus gustos y deseos que quieren portar. Son de fondo negro con diferentes figuras de colores que cobran vida con cada puntada que se realiza.</p> <p>Las molas naga, que son molas de protección compuestas por diseños que abstraen y dan forma geométrica a elementos de la naturaleza, y las molas goaniggadi, de diseños figurativos que muestran actividades de la vida cotidiana (Banco de la República 2017).</p> <p>En cuanto a tamaño, las que tienen forma de barca son de 40 cm por 20 cm y 60 cm por 25 cm, redondas de 35 cm de diámetro y las cuadradas son de 30 cm por 30 cm.</p>
	Materiales	<p>Para la elaboración de molas se necesitan telas que permitan su manejo para apliques en el textil, por lo que comúnmente se utilizan linos y popelinas. Además, se debe destacar el uso de otros insumos como los hilos para la elaboración de estos artefactos vestimentarios.</p>
	Herramientas para su elaboración	<p>Para la elaboración de esta técnica se necesitan implementos que faciliten la aplicación de elementos en el textil, estos son aguja, dedal, tijeras, etc.</p>
	Oficio	<p>APLICACIONES EN TELA: la elaboración de molas está contemplada dentro del oficio de aplicaciones en tela, el cual consiste en la elaboración de objetos que se realizan mediante la unión o superposición de telas y retazos unidos mediante costura a mano.</p>
	Técnicas de elaboración	<p>Según Sánchez (2015) se realiza una costura que se superpone en textiles de tejido plano de varios colores que se cortan según el motivo a desarrollar, para luego coserse con mucha precisión, de modo que el hilo no se alcanza a ver por el delantero de la prenda.</p>
Funciones primarias	<p>Fueron pensadas para ornamentar las blusas y el saburete (falda), como expresión de cultura e identidad de la comunidad Kuna.</p>	
Funciones secundarias	<p>Funcionan como un símbolo de conexión y referencia local, además de convertirse en elemento de la comunicación visual.</p>	
Funciones adquiridas	<p>Se ha vinculado al uso decorativo de las molas dentro del hogar de personas que no pertenecen a la comunidad Kuna, considerándolo como una expresión artística.</p>	
Actores involucrados: Comunidad indígena	<p>Kuna: La comunidad Kuna o Guna.</p>	

Tipología de artefacto: Complemento del cuerpo	Piezas que envuelven al cuerpo (falda o blusa).
Clasificación artesanal	Es una artesanía indígena ya que permite una expresión de la identidad cultural de la comunidad Kuna, manifestando su entorno, costumbres, vida cotidiana y creatividad.
Patrimonio protegido y regulado	Ha sido considerada en el proyecto de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial ante la Unesco por el Ministerio de Comercio e Industrias (Mici) de Panamá, desde el 2018 se solicitó, pero aún solo se tienen avances y no declaratoria.
Patrimonio como bien de consumo	Sigue un doble movimiento de conservación: la comercialización y el arte que se convierte en mercancías y el artista en productor de mercancías, adquiriendo como consecuencia, una forma artesanal sin perder su valor artístico; con su circulación en el mercado capitalista hay una pérdida del significado original, adquiriendo otro de acuerdo con las relaciones materiales de producción (Cortés 1987).
Patrimonio como recurso turístico	En Antioquia y Chocó, las molas atraen a los turistas pues allí pueden interactuar directamente con las indígenas Kunas quienes explican su elaboración y significado, fomentando de esta manera la adquisición de las mismas.
Patrimonio como construcción social	Como forma de arte revela las ideas de la comunidad, la expresión artística del grupo al cual pertenece. Al ser su elaboración una actividad de carácter familiar realizada manualmente sigue la tradición Kuna cuya producción está orientada a su uso cotidiano y se considera arte indígena en donde participan hombre y mujer por igual en cada pieza artística (Cortés 1987).

Tabla 3. Caracterización de la mola a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 4. Los diferentes artefactos elaborados en chaqira son sinónimos dentro de la comunidad de conocimiento, resistencia, tradición, y orgullo.

CHAQUIRA

Biografía	¿Cómo se adquiere?	Mediante compra, la cual se ha venido impulsando en los últimos años debido a los turistas o visitantes que llegan a los resguardos. También se puede adquirir a partir del intercambio o de la herencia entre los mismos miembros de la comunidad Emberá.
	¿Quiénes lo usan?	Son utilizadas por las personas pertenecientes a las comunidades Emberá (infantes, mujeres y hombres). Sin embargo, es valioso anotar que este tejido es utilizado por otras comunidades indígenas desde México hasta Ecuador. Este mismo fenómeno sucede en Colombia en los departamentos de Caldas, Caquetá, Putumayo, Chocó, Nariño, Cauca y Valle del Cauca, todos ellos “corresponden al mismo grupo lingüístico (el idioma Wounaan y pertenece a la familia independiente Chocó), sin embargo, entre ellos denotan particularidades dialectales y culturales, lo que conlleva a evidenciar discrepancias en la interpretación de los signos y figuras impresas en los diversos objetos tejidos en chaquiras” (Torres 2019).
	¿Cómo se aprende?	La técnica para la elaboración es oral, experiencial y activa, y ocurre cuando la madre enseña a su niña a tejer chaquiras o cestería, para ello (...) narra la historia de la antigua generación sobre la forma de la elaboración y su significado (Cáisamano 2012, 70). Por su parte, la niña asume una actitud de escucha, de observación y de atención (...) De la misma manera adquiere el compromiso de replicar el conocimiento aprendido con las demás niñas de su edad, practicando mediante el juego, allí el aprendizaje se vuelve una alegría, un compartir (Cáisamano 2012, 173-174).
Capacidad de símbolo	Sobredimensionamiento de un significado	Los diferentes artefactos elaborados en chaquira son sinónimos dentro de la comunidad de conocimiento, resistencia, tradición, y orgullo. Son características asociadas a la lucha indígena para el reconocimiento de su cultura, costumbres, pensamiento milenario (Dominicó 2019), además por la pervivencia y su derecho ancestral al territorio.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	<p>La fabricación de artefactos elaborados en chaquira tiene diferentes morfologías dependiendo de su uso y finalidad, por ejemplo:</p> <p>Okama: Artefactos con forma circular, constituida por el entretejido de chaquiras e hilos de manera lineal en su mayoría, además se utilizan constantemente modulaciones de triángulos, rombos, pentágonos.</p> <p>Manillas, diademas, cinturones: Es una construcción en urdimbre y trama con hilos y chaquiras de manera que su forma es absolutamente lineal en columnas y filas que forman un rectángulo, en sus extremos se unen dos triángulos con los mismos materiales que van reduciendo su tamaño hasta llegar a una punta de solo hilos que se trenzan con delicadeza.</p> <p>Otapa: Se realiza con la unión de un rectángulo largo y un cuadrado o un rectángulo según su diseño, en este último pueden colgar algunas líneas de chaquira.</p>
	Materiales	Se utiliza chaquira checa número 10 (es fundamental que tenga esta denominación, dado que la mostacilla, generalmente china, con el tiempo pierde su color además se quiebra con mayor facilidad); por otra parte, está el hilo bondeado texturizado calibre 60 (a esta materia prima también se le debe verificar su calidad, ya que, si no corresponde, al momento de tejer se estirará la hebra creando la sensación de que la artesanía es vieja o ha sido utilizada) (Torres 2018, 80).

ARTEFACTOS VESTIMENTARIOS PATRIMONIALES DE LAS FRONTERAS DIFUSAS
ENTRE ANTIOQUIA Y CHOCÓ

	Herramientas para su elaboración	Para poder realizar estas construcciones con la materia prima, se utilizan agujas No. 12 y No. 20 de grosor, también se utiliza aguja para telar, encendedor, velas, tijeras y telar puntillero para cuando la técnica lo requiera.
	Oficio	Bisutería: este oficio que se encarga de la producción de alhajas con diversos materiales.
	Técnicas de elaboración	La técnica varía dependiendo del acabado, morfología o necesidad puntual que se quiera tener, usualmente se producen mediante ensartado a mano alzada o telar de puntillero.
Funciones primarias	Estos artefactos fueron pensados como amuletos en rituales tradicionales de sanación bajo la creencia de protección espiritual al cerrar el cuerpo.	
Funciones secundarias	Se utilizan para ornamentar y adornar el cuerpo.	
Funciones adquiridas	Este tipo de artefactos vestimentarios en chaquira se han convertido en objetos de moda en personas que no pertenecen a la comunidad Emberá.	
Actores involucrados: Comunidad indígena	Estos artefactos son usados y fabricados por la comunidad Indígena Emberá Katío, Emberá Chamí y Emberá Eyabida.	
Tipología de artefacto: Complemento del cuerpo	Las artesanías en chaquira son sostenidas por el cuerpo, normalmente cuelgan del cuello o de las orejas, también es común encontrarlas envolviendo la cintura, los tobillos o la cabeza.	
Clasificación artesanal	Se considera indígena ya que son parte de la producción de bienes útiles, rituales y estéticos que constituyen la expresión material de la cultura de las comunidades Emberá, con unidad étnica y relativamente cerrada.	
Patrimonio como bien de consumo	Las artesanías en chaquiras son patrimonio como bien de consumo debido que al centrar la identidad de las diferentes comunidades, quien cuenta con el capital cultural para reconocer el valor simbólico del producto cultural es quién en definitiva puede consumirlo.	
Patrimonio como construcción social	<p>Gracias a las indagaciones con los artesanos Emberá Chamí se puede afirmar que el tejido en chaquira ha sufrido grandes alteraciones ya que el acceso a su materia prima inicial (semillas, huesos, colmillos de animales, picos de aves, plumas e incluso cucarrones) fue limitado por el abandono de la tradición de caza y recolección de alimentos como consecuencia de la colonización, el desplazamiento de las comunidades, y actualmente también, por un tema de conservación ambiental. Todo esto resultó en el reemplazo del material, inicialmente por la mostacilla, que son cuentas de tamaños desiguales que pierden su color con el uso; luego para mejorar la calidad, se reemplazó por lo que es conocido de forma genérica como chaquira checa. Esto soluciona el requerimiento de obtener productos de una mayor durabilidad, el efecto secundario fue la transformación del objeto identitario.</p> <p>El arte del tejido en chaquira como objeto comercializable se constituye como el elemento que consolida la fusión de dos mundos, al apropiarse materiales externos [cuentas de vidrio traídas por los españoles en la época de la conquista] para generar formas de expresión únicas, mediante el diseño de signos, sumado a las técnicas del tejido que brindaron la posibilidad de imprimir facultades estéticas, cosmogónicas e históricas, factores importantes, que van más allá del “saber hacer” (Torres 2019).</p>	

Tabla 4. Caracterización del tejido en chaquira a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.



Figura 5. El peinado afro constituye una forma de afirmación y consolidación de los mecanismos de transmisión de prácticas culturales tradicionales de las comunidades afro.

PEINADO CARTOGRÁFICO

Biografía	¿Cómo se adquiere?	En la actualidad las personas que quieran realizarse un peinado cartográfico pueden realizárselo ya sea comprando el servicio o realizándose con alguna persona cercana que tenga conocimiento.
	¿Quiénes lo usan?	Las personas que utilizan normalmente este tipo de peinado son hombres y mujeres afro, sin embargo, se ha popularizado por personas de diferentes etnias. Las personas que tienen cabellos lisótricos o muy crespos prefieren este tipo de trenzados.
	¿Cómo se aprende?	La transmisión de la técnica para realizar peinados cartográficos es experiencial, o por estimulación enseñada por las peñadoras (mujeres), durante diferentes celebraciones culturales, las peñadoras comparten sus saberes en talleres y realizan muestras de peinados.
Capacidad de símbolo	Acumulación histórica	El trabajo extenuante del esclavizado inhibía el trenzado en su condición primigenia, a pesar de ser de vital importancia éste para hermanar un lenguaje común en el proceso de encimarronarse, puesto que, desde los albores de la esclavitud, el pueblo afrodescendiente se ha valido del peinado como arma de resistencia y de libertad. “El peinado servía para ubicar el mapa y la ruta, así como para guardar semillas para el posterior cultivo y la sobrevivencia de los esclavos que lograban llegar a Palenque. La estética del peinado como arma encubierta para liberarse del yugo colonial, ya sea como guía/ mapa geográfico hacia la emancipación, ya sea como mecanismo de supervivencia alimentaria (para esconder semillas y oro); los mapas comenzaban en la frente y se iban adentrando hasta la nuca. Los esclavos establecían códigos ocultos para interpretar estas guías formadas por nudos y trenzados. Las trenzas servían también para establecer sitios de encuentro” (El Colombiano 2007). De igual manera, el diseño del peinado en algunas ocasiones reflejaba la vocación espiritual de los esclavos que realizaban peinados específicos para las deidades.
Análisis morfológico	¿Cómo es?	Tiene formas y técnicas diferentes que son decisión y resultado del peñador sobre el cuero cabelludo de la persona que lo porta, hay unos que son trenzados que engloban el cabello, simulando las montañas y formas del territorio.

ARTEFACTOS VESTIMENTARIOS PATRIMONIALES DE LAS FRONTERAS DIFUSAS
ENTRE ANTIOQUIA Y CHOCÓ

	Materiales	Para la elaboración de peinados cartográficos, la materia prima es el cabello natural, el cual se trabaja con extensiones de cabello artificial y humano.
	Herramientas para su elaboración	Normalmente se utilizan agujas, pero cabe resaltar que la herramienta clave en esta modificación corporal son las manos, las cuales con su movimiento mecanizado genera los resultados esperados.
	Oficio	No está dentro de ningún oficio definido por Artesanías de Colombia.
	Técnicas de elaboración	El trenzado se entiende entonces como una vuelta de mano que permite a las mujeres que peinan de manera conjunta explorar creatividad para que ellas incorporen y mantengan peinados tradicionales que están ligados a celebraciones, eventos especiales y a la edad (Cassiani 2012).
	Funciones primarias	Constituye una forma de afirmación y consolidación de los mecanismos de transmisión de prácticas culturales tradicionales de las comunidades afro. Participa de las tentativas de decolonización de la mente, resistencia al discurso de la belleza eurocéntrica. La problematización del peinado afro se inscribe dentro de los discursos feministas y postcoloniales, lo cual permite apreciar tanto las dificultades como las luchas por retar el discurso dominante eurocéntrico omnipresente.
	Funciones secundarias	Se utiliza el peinado cartográfico como adorno u ornamentación del cuerpo.
	Funciones adquiridas	Ha inspirado el mundo de la cultura pop y genera vinculación con el mundo afro de manera generalizada.
	Tipología de artefacto: Modificaciones del cuerpo	El peinado cartográfico modifica el cuerpo mediante el trenzado del cabello.
	Clasificación artesanal	Es considerado indígena, ya que dentro de esta categoría se involucra también a los artefactos vestimentarios y modificaciones corporales de las comunidades raizales, afro y ROM.
	Patrimonio protegido y regulado	Los peinados afro están cerca de ser reconocidos como patrimonio de la ciudad de Cali, y San Basilio de Palenque ha sido declarado patrimonio intangible e inmaterial de la humanidad por la Unesco, lo que incluye las prácticas estéticas del peinado de la palanquera como uno de los mecanismos (poco estudiados) de resistencia y preservación de la singularidad de la comunidad. Si bien este reconocimiento no recae en los departamentos de Antioquia y Chocó, las prácticas respecto al peinado cartográfico sí.
	Patrimonio como bien de consumo	El peinado cartográfico, se ha popularizado y la técnica del trenzado se ha convertido en un bien de consumo a través de peluquerías especializadas en estas técnicas ofrecidas no solo a la comunidad afro, sino a cualquier persona.
	Patrimonio como construcción social	Los cimarrones africanos durante la colonización de las Américas dejaron de herencia la tradición de peinados cartográficos. Las técnicas de trenzado y los estilos de peinado tradicional se han transmitido de generación en generación tanto en los pueblos como en las ciudades.

Tabla 5. Caracterización del peinado cartográfico a partir de las diferentes categorías de análisis establecidas para el inventario de artefactos vestimentarios patrimoniales. Fuente: creación propia.

Conclusiones

Ubicar un artefacto o una técnica dentro de los límites específicos de una región no es tarea fácil, pues su fabricación y uso se extienden más allá de las fronteras de la división política. Tal es el caso de los cinco artefactos del inventario que comparten una historia de vida común con Chocó: las molas, la chaquira, los productos elaborados con calceta de plátano, la pintura corporal kipará y los peinados cartográficos. De manera especial, los artefactos vestimentarios poseen el potencial para expresar la identidad de sus portadores en relación con la identidad de su comunidad y región (Eicher 2000). A través del análisis de sus formas, significados, funciones (Eco 1981) y usos en el cuerpo (Eicher 1980), enseñan sobre prácticas, comportamientos y valores de un grupo humano. En última instancia, tienen la capacidad de develar las dinámicas culturales que condicionaron la corporalidad de sus portadores en un espacio tiempo determinado.

Los elementos que comprenden la propuesta de caracterización aquí presentada nos permiten analizar a los artefactos vestimentarios inventariados dentro de la relación cuerpo-vestido-contexto, como parte clave de un proceso

de patrimonialización —entendida como la forma concreta de significar ciertas manifestaciones culturales—. Al mismo tiempo, aportan a la asimilación del entorno patrimonial como una forma específica de otorgar significados al contexto de su manifestación (Fontal 2003). En el proceso de patrimonialización se le otorga valor a un objeto por encima de sus iguales (Amigo Dürre 2015). De este modo, estos artefactos que se mueven hoy entre lo cotidiano, ceremonial, festivo y ritual adquieren la capacidad de representarnos como sociedad, región y nación.

Un artefacto definido como patrimonial en territorios como el colombiano está determinado por una tensión entre lo colonial, lo étnico, lo nacional y lo supranacional. Más aún, en la historia de su trasegar como artefacto a través de procesos de colonización, mestizaje cultural, apropiación y transformación estética —esta última como resultado de las expectativas de los turistas (AlDabbagh 2019)—, puede haber pasado por un proceso de folclorización, vaciamiento de contenido étnico y banalización. Sin embargo, también puede constituirse como un artefacto que fomente la cohesión social como objetivación de la identidad de un grupo humano, que lo actualiza simbólicamente y hace de él un patrimonio como construcción social, vivo y activo.

Obras citadas

- AlDabbagh, Maha. 2019. “Traditional Clothing, Souvenirs, and Food as Factors of Tourist Attraction”. *Journal of Home Economics*, 29 (1).
- Amigo, Ricardo. 2015. “Materializando lo inmaterial: El candombe como artefacto patrimonial”. *Trama*, (6): 46-56.
- Artesanías de Colombia. 2001. “Cestería en calceta de plátano en las localidades de Turbo y Apartado”. <https://repositorio.artesaniadescolombia.com.co/bitstream/001/895/8/INST-D%202001.%20128.pdf> Unidad de Gestión de Riesgos Agropecuarios -UGRA Vicepresidencia de Garantías y Riesgos Agropecuarios.
- Banguero Lerma, Kelly Daniela. 2015. “Estéticas e identidades de la mujer afro en la ciudad de Cali”. Tesis de pregrado, Universidad del Valle. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/16382>
- Barthes, Roland. 1978. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, Roland. 1991. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Carmona Maya, Sergio Iván. 1990. “Simbolismo en la Representación Gráfica Embera”. *Boletín del Museo del Oro*. N° 29. Banco de la República.
- Condra, Jill. (Ed.). 2013. *Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing around the World [2 Volumes]*. Abc-Clio.
- Cortés Moreno, E. 1987. “Reseña: La Mola”. *Boletín Museo Del Oro* (18), 86-88. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7221>.
- Domicó Tamanis, Yeraldín Cristina. 2019. *Tejidos y significados del (kurruma kai) en la cultura ëbëra chami*. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/19259/1/DomicoYeraldi_2019_TejidosSignificadosCultura.pdf

- Eco, Umberto. 1981. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eicher, J.B. 1980. Distinguishing non-western from western dress: The Concept of cultural authentication. Association of College Professors of Textiles and Clothing. Retrieved from the University of Minnesota Digital Conservancy, <https://hdl.handle.net/11299/162461>.
- Eicher, Joanne Bubolz. 2000. "The anthropology of dress". *En: Dress*, 27 (1): 59-70.
- Eicher, Joanne Bubolz. 2005. "Ethnic Dress". *Encyclopedia of clothing and fashion I*. Valery Steele (Ed). Thompson Gale.
- Eicher, Joanne Bubolz y Evenson, Sandra Lee. 2013. *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture, and Society*. New York: Fairchild Books.
- Eicher, Joanne y Sumberg, Barbara. 1995. "World fashion, ethnic, and national dress". *En: Dress and ethnicity*. Joanne Eicher (Ed), 295-306. Berg Publishing.
- Fernández-Silva, Claudia. 2016. *El vestido como artefacto del diseño. Consideraciones para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño (tesis doctoral inédita)*. Universidad de Caldas.
- Fontal, Olaia. 2003. "La educación patrimonial y práctica para el aula, el museo e internet". Ediciones Trea.
- García Canclini, Nestor. 1993. "Los usos sociales del patrimonio cultural". *En: El patrimonio cultural de México*, edited by Enrique Florescano, 41-62. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. (Eds.). 2012. *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Ministerio de Comercio, Industria y Turismo & Artesanías de Colombia. 2017. "Comunidad Caimán Alto Turbo departamento de Antioquia, Programa de fortalecimiento productivo y empresarial para los pueblos indígenas de Colombia". Centro de Investigación y Documentación para la Artesanía - CENDAR. <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/3868>.
- Museo del Oro Colombia. 2017. "La mujer y la mola". <https://www.youtube.com/watch?v=sT1iB5tOBgY&feature=youtu.be>
- Museo Nacional de Colombia. 2014. "Saburete con mola - Pieza del mes de diciembre". <https://www.youtube.com/watch?v=kpY1u-EeJDo>
- Power, Jessika, Tyler, David, & Disele, L. 2011. *Conserving and sustaining culture through traditional dress*. University of Huddersfield.
- Prats, Llorenç. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Prats, Llorenç. 2003. "Patrimonio + turismo = ¿desarrollo?". *En: Pasos*, 1(2): 127-136.
- Roach-Higgins, Mary Ellen, y Musa Kathleen Ehle. 1980. *New Perspectives on The History of Western Dress*. Ney York: Nutriguides.
- Roach-Higgins, Mary Ellen y Eicher, Joanne B. 1992. "Dress and identity". *Clothing and textiles research journal*, 10 (4): 1-8.
- Rozo, July Paola. 2020. "Plan de marketing para identificar la viabilidad de las bolsas a base de calceta de plátano en el sector de los distribuidores de plástico, papelerías y misceláneas en Ibagué". Trabajo de grado. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Ibagué - Colombia.
- Sánchez, Pedro Uriel. 2015. "Kuna: la riqueza iconográfica de una cultura". Universidad Nacional de Colombia.
- Ulloa, Astrid. 1992. "Kipará. Dibujo y pintura. Dos formas embera de representar el mundo". Universidad Nacional de Colombia.

Unesco. 2005. "Carpeta de información sobre el patrimonio mundial". París: Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco.

Valenciano-Mañé, Alba. 2012. "Vestido, identidad y folklore. La invención de un vestido nacional de Guinea Ecuatorial". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 67 (1): 267-296.

Vélez Granda, Sandra Marcela. 2016. "Patrimonio cultural y desarrollo en el corregimiento de Santa Elena (Medellín)" (Tesis de maestría). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.

Warwick, Alexandra, Cavallaro, Dani. 1998. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford: Berg.

Notas

¹ La capacidad de símbolo fue analizada desde tres instancias descritas por Sánchez Valencia (2009)

- a. Sobredimensionamiento de un significado: cuando se le da un valor mayor que el real (las Torres del Parque en Bogotá, el automóvil que describe la personalidad de un usuario, el anillo profesional).
 - b. Degradación: cuando el objeto pierde su denotación (función) o a veces su valor total de uso, permaneciendo en estado
 - c. connotativo puro (el sombrero "vueltaio" ya no es el objeto de uso sino aquello que se cuelga en la sala).
- Por acumulación histórica: cuando por su propia historia (la del concepto objetual o la del artefacto particular) comienza a memorizar descargas de situaciones, sentimientos y emociones (73).

² Las consideraciones tomadas en cuenta se enuncian desde unos intereses institucionales, a través de reglamentaciones que dejan clara la necesidad de proteger y regular aquello que la institución misma ha determinado como patrimonio

³ En las décadas de 1970 y 1980 Jacob Heytens y Gray introducen el término patrimonio turístico y le dan la condición de imprescindible para el desarrollo del capital turístico (Kornstanje 2008).

⁴ Las dimensiones de los artefactos hallan sus antecedentes más antiguos en los principios de Vitruvio: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. *Firmitas* apunta a la adecuada selección de materiales para construir o diseñar objetos, *utilitas* a la apropiada concepción de su uso y *venustas* al logro de configuraciones armoniosas y placenteras. A lo largo de la historia disciplinar del diseño, diferentes autores han contribuido a determinar y a definir los aspectos que deben ser atendidos en el diseño de un artefacto, de modo que puedan ser fabricados, reproducibles, útiles, adecuados a las dimensiones humanas y al contexto de su uso, además de comprendidos y deseables por los usuarios y compradores. Estas dimensiones a su vez sirven como categorías de análisis de los artefactos diseñados; si bien en las realidades del uso sus límites se desdibujan, caracterizarlas permite reconocer lo que está implicado en la realización y apropiación de los objetos en un espacio tiempo determinado.

⁵ Comprenderemos su capacidad de símbolo desde tres instancias: sobredimensionamiento de un significado: cuando se le da un valor mayor que el real; por degradación: cuando el objeto pierde su denotación (función) o a veces su valor total de uso, permaneciendo en estado connotativo puro; por acumulación histórica: cuando por su propia historia (la del concepto objetual o la del artefacto particular) comienza a memorizar descargas de situaciones, sentimientos y emociones (Sánchez Valencia 2009, 73).

⁶ En el sentido propuesto por la teoría semiológica, específicamente desde Barthes (1965, 1970) y Eco (1968), quienes promueven la idea de que signos son todos hechos significativos de la sociedad humana, como la moda, las costumbres, los espectáculos, los ritos y ceremonias y los objetos de uso cotidiano, el vestido, es al mismo tiempo objeto y signo, y posee una función primaria y una función secundaria.

El acercamiento entre territorios: entrevista al poeta y gestor cultural Jeferson Torres Guerrero

Cherilyn Elston / University of Reading

Jeferson Torres Guerrero es poeta y gestor cultural (Buenaventura, 1983). Autor de dos libros de poesía (*Intentando amarte*, 2006, y *Hábito de lengua*, 2020), así como compilador de varias antologías de autores inéditos de su país. Durante la última década se ha dedicado a la gestión cultural en el Pacífico colombiano, manteniendo un diálogo permanente con organizaciones de la sociedad civil de América Latina y el Caribe. Es uno de los fundadores de la Corporación Cultural y Social Currulao, CORPOCURRULAO, una organización que desde el año 2010 no solamente ha celebrado eventos para fortalecer el currulao como “una danza integradora del territorio”, como explica en la entrevista que sigue, sino que además ha liderado procesos de intercambio cultural, movilización social e incidencia territorial que buscan empoderar a las comunidades afrocolombianas e indígenas del Pacífico y cuestionar los imaginarios dominantes de la región. A través de talleres y encuentros de cultura, como la música, la literatura y la expresión oral, CORPOCURRULAO ha trabajado especialmente con jóvenes y mujeres dentro de la región, pero también ha gestionado un importante acercamiento entre el territorio del Pacífico y otros territorios dentro y fuera de Colombia. Reflejando la filosofía de Torres Guerrero según la cual el intercambio cultural nos posibilita “entender al otro desde su similitud y diferencia”, los proyectos de CORPOCURRULAO han buscado crear espacios de no violencia y, a través de intercambios con otras comunidades afrodiaspóricas e indígenas en América Latina, revalorizar elementos de la cultura del Pacífico que han sido menospreciados en Colombia.

Un elemento importante del trabajo de CORPOCURRULAO ha sido la literatura y la narración oral, y en 2020 impulsó la creación de la Casa Editorial Étnica Imago, la primera editorial con enfoque étnico en Colombia. El objetivo de la editorial es promover la obra literaria de autores étnicos de Colombia quienes han sido ignorados por las grandes editoriales y quienes “están documentando la realidad de sus territorios desde su propia mirada” y formas de expresión, incluso lingüísticas. La editorial ya ha publicado más de cuarenta libros que incluyen la reimpresión de la obra completa de Mary Grueso Romero, la antología *Almadres negras* que reúne la obra de cuatro grandes poetas del Pacífico (Grueso Romero, María Teresa Ramírez Nieva, María Elcina Valencia Córdoba y Lucrecia Panchano Quintero), y la biblioteca *Urdimbras: Las mujeres del Pacífico narran su territorio*, que completa ocho tomos, entre muchos otros.

En esta entrevista, que se llevó a cabo en línea en agosto de 2022, Torres Guerrero nos cuenta cómo fue el inicio de su trabajo en la gestión cultural, los orígenes de estos proyectos, su significado para la región del Pacífico y la importancia del intercambio cultural como proyecto de construcción de narrativas de no violencia y acercamiento entre territorios.

CE: Eres poeta y gestor cultural, con una larga trayectoria liderando proyectos de creación cultural y literaria. Cuéntanos de tu educación en Buenaventura. ¿Cómo inició tu participación en la gestión cultural?

JTG: Me crié en un lugar sin lujos, era un lugar hermoso y un lugar feliz. Yo nací y me crié en Buenaventura, el primer puerto sobre el Pacífico en donde hay una riqueza excesiva del puerto que no salpica de manera proporcional a la comunidad, porque la comunidad se mantiene en un entorno de pobreza absoluta, pero las personas logramos superar esa escasez desde nuestras interacciones y desde nuestra creatividad. En el barrio en el que me crié, había muchas personas de diferentes zonas del Pacífico ribereño, había como ese *collage*, ese vitral de territorios y formas de vivir la cultura. Siempre nos estuvimos pensando formas diferentes de hacerlo: había fogatas, había compartir entre las casas, había juegos tradicionales permanentes. Todo esto nos permitía un ejercicio de interacción y de intercambio inconsciente. Yo creo que allí inicié realmente la gestión cultural porque pasa por la capacidad de diálogo, acercamiento, intercambio con el otro desde una relación de respeto por su particularidad que es su principal riqueza, su real asomo de identidad. Allí todos nos respetábamos, todos nos queríamos, conscientes de que había algunas diferencias entre nuestras similitudes. Yo creo que allí empieza a detonar todo. Ya luego viene el colegio, en donde se amplía el espectro, porque ya no éramos personas del mismo barrio con diferentes orígenes territoriales, sino que éramos personas de diferentes barrios con muchos más orígenes.

También, antes de terminar el colegio, pues ya venía participando en espacios de talleres de poesía, de literatura, en recitales, y moviéndome en algunos lugares dentro de la ciudad y en ocasiones muy puntuales afuera de la ciudad. Hubo un evento en particular que me marcó que fue el primer Festival Internacional de Poesía “Buenaventura tiene la palabra”, que organizaron por el año 2001 Mary Grueso Romero,

Elcina Valencia, Jorge Beltrán Guañarita y Dorlly Sánchez Rondón. Era un grupo de gestores y trabajadores culturales consagrados, para pensarse Buenaventura hacia el mundo. Invitaron a poetas de muchos lugares del mundo, hicieron una convocatoria abierta a los colegios para que tuvieran representaciones de estudiantes. Bueno, en el colegio creyeron que yo podía hacerlo y fue muy significativo porque allí yo ya leía a Mary, yo ya declamaba la poesía de Mary Grueso Romero, pero no la conocía, entonces ese es el momento en donde yo me encuentro de cuerpo presente a la autora a la que tanto había leído y tanto había querido, sin tener ningún tipo de interacción directa con ella, y desde allí nos hicimos amigos. Yo creo que esto fue mi primer ejercicio de gestión cultural antes de tomar la decisión de dedicarme a la cultura como mi proyecto de vida.

CE: *Actualmente presides la Corporación Cultural y Social Currulao, CORPOCURRULAO. ¿Cuál es la historia de esa organización y cuáles son sus objetivos?*

JTG: El nacimiento de CORPOCURRULAO es muy bonito, es muy bonito porque pasa del encuentro de unos amigos. Eso fue hace exactamente doce años. Estaba en un lugar maravilloso del norte del Cauca que se llama Villa Rica, estaba haciendo unos trabajos para cooperación internacional de articulación de agendas juveniles y nos encontramos con amigos y nos hicimos hermanos en el camino. Algunos eran del Chocó, otros éramos del Valle del Cauca, otros del Cauca, otros del Nariño, es decir el Pacífico colombiano está dividido de cuatro departamentos y éramos chicos de los cuatro departamentos y teníamos como común denominador que nos gustaban las danzas del Pacífico, porque las habíamos bailado en el colegio, porque algunos habíamos intentado interpretar instrumentos y dijimos: ¿dónde podemos coincidir para pensarnos un evento de ciudad pero que sea de región, que podamos movilizar todo el mundo? Encontramos que el currulao, que aunque tiene menos presencia hacia el Chocó porque allá es más fuerte todo lo que tiene que ver con la chirimía, en el Chocó también se conoce del currulao y de la marimba, y revisando, encontramos que no había ninguna propuesta fuerte asociada con el currulao como una danza integradora del territorio, y pensamos: ¿por qué no nos creamos un festival nacional del currulao en donde todos los grupos —invitamos a grupos de todo el país y, sepan o no sepan— aprendan a interpretar currulao, y que vengan y en contraparte bailen currulao pero bailen su danza propia? Entonces afinamos, afianzamos en que aprendan la nuestra y que nos dejen un poco de los que saben, en estos intercambios culturales que hacemos, y como un ejercicio pedagógico.

Y así lo hicimos: hicimos dos versiones maravillosas y así nace la Corporación Festival Folclórico Nacional del Currulao, que luego evoluciona a ser Corporación Cultural y Social Currulao para ampliar el objeto de acción social y no limitarnos únicamente al festival, sino también una agenda posfes-

tival que dinamice otro tipo de acciones asociadas también a acompañamiento a territorios, a grupos vulnerables, y no simplemente desde la cultura, sino también desde los derechos humanos, los derechos ambientales, desde los derechos culturales. Así nace CORPOCURRULAO en el 2010. Ya luego empezamos a participar en agendas de circulación nacional e internacional. Participamos en la primera Cumbre Mundial de Afrodescendientes en Honduras en 2011, luego participamos en la Cumbre Mundial de Mandatarios Afrodescendientes aquí en Cali y empezamos a gestionar proyectos y recursos que nos permiten la movilidad a otros escenarios nacionales y más locales en esta agenda de intercambio, diálogo y acercamiento intercultural.

CE: *Los proyectos de CORPOCURRULAO están muy arraigados en la cultura del Pacífico colombiano. ¿Cuál es la importancia de estas iniciativas en la región?*

JTG: La cultura del Pacífico ha sido medianamente valorada por el resto del país desde una mirada muy folclórica-festiva; nos han reducido a la música y al baile, y también a que las mujeres y los hombres bailamos muy bien (que no es una regla establecida), y pasando por alto otros aportes que se vienen haciendo y alrededor de los cuales se viene construyendo toda una narrativa política, incluso, de defensa del territorio. Por ejemplo, a través de la gastronomía hay toda una construcción filosófica, científica, cultural, ambiental; también se ha pasado por alto las artes plásticas, la música —en la música hay historia y defensa del territorio—; se ha pasado por alto la literatura y se ha pasado por alto además nuestras formas hablantes, que son muy territoriales y que obedecen también a nuestra realidad, a estos cambios idiomáticos que pasan de ciudad a ciudad. En la literatura del Pacífico se han hecho contribuciones significativas, pero muy pocas tomadas en cuenta, precisamente porque los autores del Pacífico, por su forma costumbrista, no se someten al canon establecido, que es un canon capitalino, entonces se les ha calificado como “mal hablados” o una “literatura de quinta”, o al menos de segunda.

Entonces lo que hemos querido hacer con estos proyectos es poner sobre la mesa que el hombre y la mujer negra no aparecen apenas en la Constitución del 91, con el artículo transitorio 55 y la posterior Ley 70 de 1993. El hombre y la mujer del Pacífico han estado desde siempre, particularmente aquí en Cali, haciendo todo tipo de aportes: desde la mano de obra no calificada hasta aportes académicos, artísticos y científicos de altísimo nivel, pero es importante inventariar sin esa percepción reduccionista, sino desde una mirada justa, respetable, decente, además.

CE: *El imaginario dominante y mediático del Pacífico colombiano ha sido de un espacio de pobreza y violencia, o una región de inmensa riqueza natural para explotar.*

¿Cuál es el papel de la cultura en cuestionar y matizar la imagen dominante de la región?

JTG: Lo primero, el Pacífico no es un territorio pobre sino empobrecido, y lo segundo es que nos hemos criado escuchando de manera permanente en las noticias del día a día el dramatismo de que todo hace falta. Únicamente se habla de la escasez y de los episodios de violencia que no se hacen esperar tampoco, eso sí lo reconozco, pero no siempre es así y no todo es así. A contracara hemos venido escuchando música que nos recrea un escenario que parece idílico pero que no, es real. “El pueblo natal” y “El Valle del Cauca” del que habla Jairo Varela, existe y no es un pueblo natal pobre ni miserable, ni es un Valle del Cauca con las ropas rasgadas, es un Valle del Cauca impecable, hermoso. El territorio que se recrea en la imagen de los cuentos no es un imaginario tampoco idílico. La imagen que plantea Mary Grueso Romero en sus cuentos ilustrados de niños y niñas afrocolombianos no es un territorio sacado del país de Alicia en el país de las maravillas, lo hemos habitado todos. Lo que hemos venido haciendo desde la cultura es decir sí, hemos venido haciendo un ejercicio de denuncia porque el territorio está sitiado por la delincuencia, por el narcotráfico y por un tercer enemigo que es mucho más peligroso, que es la corrupción. Y nuestra denuncia tiene sentido porque tiene un pilar que, pese a la violencia del narcotráfico y sobre todo la corrupción, no han podido deshacer, y es la riqueza cultural, y esa riqueza cultural no se reduce a la música.

Desde el papel de la cultura, para matizar estos imaginarios dominantes, es que pueden reconocer que, aunque existen unos temas de violencia, de narcotráfico y de corrupción, en muchos casos orquestados por actores que deben garantizar los derechos de las comunidades en los territorios, existe un inventario de riquezas que es mayor; prueba de eso es que han pasado años de extracción, de abuso, de excesos, y aún contamos con la posibilidad de tomar decisiones a tiempo para recuperar el territorio, sus riquezas y desarrollo sostenido.

CE: Un elemento importante de los proyectos de CORPOCURRULAO es el fortalecimiento de las redes comunitarias y el trabajo con organizaciones sociales y de la sociedad civil dentro del territorio. ¿Cuál es la importancia de la gestión local para las comunidades del Pacífico?

JTG: Es aprender a desarrollar paciencia y creatividad suficientes para que todo pase. La gestión es muy difícil al nivel local porque el recurso siempre es escaso, digamos por las agendas políticas que siempre están cooptadas, por la voluntad política que siempre es escasa, por la ignorancia política que a veces no dimensiona que estos no son proyectos de corto plazo, sino construcciones que van a tomar mucho tiempo, pero al final van a permitir pensarnos y construir otras narrativas de interacción, de no violencia, de respeto por el otro, de valoración del otro: la clave ha sido eso.

Creo que las redes sociales han posibilitado mucho para que estas posiciones políticas desde la cultura y las artes puedan tener más eco a nivel nacional e internacional. En este sentido, nuestro aporte sigue siendo poder generar conciencia y sensibilidad territorial, tradicional y ancestral, vinculando los diferentes acontecimientos que vienen pasando en el país, que nos tocan a todos. El cambio de la estructura política del país de alguna manera afecta a unos u otros territorios, quién llega a los espacios de toma de decisiones, cuál ha sido su trayectoria y cuál puede ser su sensibilidad frente al tema de la cultura como motor transformador de conciencia humana para interactuar unos frente a otros en un país que, en estos momentos, y en algunos territorios en específico, está sitiado por episodios de violencia cotidianos, en donde el diálogo no es posible. Entonces allí necesitamos humanizar y crear espacios neutrales de encuentro. Por ejemplo, hemos venido apoyando una organización muy bonita que se llama “El Bochinche” y “COSEMIPAZ”. Hemos podido crear bochinches callejeros artísticos y culturales —el bochinche es un lugar donde todo el mundo llega a hacer bulla, a hacer ruido, con bombos, con platillos, con poesía, con zancos, con lanzafuegos— y allí coinciden personas de fronteras invisibles. A los espacios de recitales de poesía que hemos venido liderando asisten personas que, si se encuentran en sus escenarios concretos, se matarían, pero llegan al espacio de poesía o los espacios de tertulia que hacemos con las mujeres que participan en las antologías.

Entonces hemos venido construyendo una nueva narrativa de no violencia a través del reconocimiento del otro como un otro válido con el que tengo profunda discrepancia, pero con el que todavía es posible encontrarme, y ese es nuestro gran aporte para adoptar una nueva postura política en donde es necesario el diálogo, pero el diálogo consciente con el otro. Pero alguien tiene que empezar a mediar ese diálogo y generarlo y enriquecerlo y, sobre todo, sostenerlo. Y nosotros como organizaciones de la sociedad civil debemos identificar opciones de que ese diálogo sea posible y convocar al gobierno nacional, a la empresa privada, y a los organismos de cooperación a que ayuden a que ese diálogo sea permanente.

CE: De estos proyectos culturales han surgido iniciativas literarias, como la Casa Editorial Étnica Imago, la primera editorial con enfoque étnico en Colombia. ¿Cuál es el origen de esta editorial en Colombia y qué papel ha tenido en la representación literaria del Pacífico?

JTG: Después de conocer a Mary Grueso Romero en persona nos hicimos amigos, y Mary en su profunda generosidad empezó a hablarme de autores, de artistas de los que en ese momento no tenía ni idea, empezaba a sugerirme textos de lecturas, por ejemplo, como *Palabra poética de lo afrocolombiano* de Hortensia Alaix de Valencia, una de las primeras antologías en donde se incorporaban textos de diferentes autores del Pacífico colombiano, autores negros. Textos que

se habían quedado allí dormidos, pero que no habían sido textos ni de circulación, ni de análisis crítico rigurosos. Allí aparece una primera inquietud: ¿por qué no hay más documentos y por qué no hay más espacios de discusión y diálogo acerca de estos documentos? Luego aparece en 2007 *Chambacú, la historia la escribes tú: ensayos sobre cultura afrocolombiana*, editado por Lucía Ortiz, y allí hay una mirada mucho más respetuosa, profunda, que trasciende, pues, el lenguaje paisajístico que siempre planteaban que había en la literatura del Pacífico, ya ve más allá del paisaje. Y luego aparece *Hijas del Muntu*, que es una antología de ensayos de biografías críticas de mujeres afro latinoamericanas. Digo yo: aquí están pasando cosas, pero aún nos falta que pasen más. Y siguen apareciendo textos, pero todos siempre se quedan muy quietitos. Y luego, en un recorrido por Centroamérica y el Caribe, empiezo a encontrar que a pesar de que hacemos música, hacemos gastronomía, hacemos diferentes actividades, siempre la literatura y la oralidad es un elemento común entre todos nosotros, en comunidades afrodescendientes y comunidades indígenas, independientemente del territorio, siempre hay una historia por contar, y es oralidad neta y pura. Entonces empezamos a hacernos la pregunta: ¿quién está documentando esto?

Y nos poníamos a rastrear muchas de estas personas con libros escritos, pero con dos mil visitas negadas a editoriales para poder tomar sus textos y publicarlos. Pues hay un aumento en la frustración de estos nuevos escritores frente a la importancia de producir una literatura cuando ellos están documentando la realidad de sus territorios desde su propia mirada porque, por el canon establecido, en la mayoría de las editoriales colombianas no les interesa publicarles a personas negras, menos a indígenas, menos en lenguas nativas y muchos menos si no tienen con qué pagar. Entonces, en el 2018, conversando con amigos, con Mary también, dijimos: tenemos que crear un sello editorial propio que se piense en perspectiva étnica, que más allá de que pueda hacer publicación de cualquier tipo de texto tenga como prioridad identificar autores de origen territorial y étnico, y publicarlos, y gestionar recursos para que así sean publicaciones colectivas, tengan una primera experiencia de publicar y circular sus textos y encontrar personas que los lean y los analicen. Y así nace con el apoyo de la OIM, en 2020, la Casa Editorial Étnica Imago.

CE: *Hay una estrecha relación entre la poesía del Pacífico y otras expresiones artísticas como la tradición oral, la música de la región y la larga tradición de la poesía afroantillana. ¿Cuál es el significado sociopolítico de esta relación y cómo se refleja en la poesía actual?*

JTG: Colombia es un país con una tradición de oralidad marcada, con sus diferentes matices territoriales, con las variaciones dialectales que corresponden a cada uno de los territorios. Colombia tiene una riqueza en la oralidad impre-

sionante, tímidamente abordada y que nosotros queremos rentabilizar de la mejor manera para hacernos conscientes de que todos hemos estado en interacción desde más cerca o más lejos de la poesía, llamada o no, vista o no, como poesía, porque en todas las familias hay alguien que canta o que declama.

El Pacífico colombiano es sobre todo oral porque nuestros mayores en su mayoría son ágrafos, son personas analfabetas que no saben ni leer ni escribir, entonces las tradiciones las han conservado en la oralidad, en la capacidad de memorizar, y además de enriquecer los textos. Yo he encontrado magia en eso y es un poco lo que he querido replicar desde el ejercicio de gestión cultural, en el acercamiento entre territorios, que entendamos que en estas particularidades hay una riqueza inexplorada; la literatura y todo el movimiento que se ha generado en torno a la literatura y la oralidad, sobre todo en los hombres y las mujeres del Pacífico. Aunque hemos dado el salto a la escritura que algunos han venido llamando la oraliteratura, nos ha posibilitado conectar con esta literatura afroantillana, encontramos con ese ancestro común y contarlo desde nuestro lenguaje común, ese lenguaje ancestral que nos ha sido negado y prohibido. Creo que esto ha sido el gran detonante y eso ha impulsado también que podamos pensar agendas comunes de promoción y defensa de aquellos elementos característicos, que nos determinan y nos conectan. El significado sociopolítico de esta relación es que nos ha posibilitado encontrarnos en las similitudes y las diferencias y poder establecer agendas comunes para la promoción y defensa de esta literatura como parte de nuestro ADN, nuestra identidad, y como parte del legado que vamos a heredar a las generaciones venideras y que, pase lo que pase, no nos van a poder quitar. Y la voz, aunque nos la han condicionado, va a emerger como emerge el agua entre la tierra buscando su propio camino.

CE: *También lideras proyectos como la Red Global de Lectura y Escritura para el Acercamiento de las Culturas, POEPAZ. ¿En qué consiste este proyecto y por qué es importante vincular la cultura del Pacífico colombiano con otras regiones del mundo y expresiones afrodiaspóricas?*

JTG: POEPAZ es una red que creamos en el 2017 con Mary Grueso Romero para generar estas relaciones de intercambio permanente. Hoy es un grupo de WhatsApp con más de 140 personas de más de catorce países del mundo, en donde se habla de literatura desde cualquier punto de vista, ¡solo literatura! Ha sido posible crear una como una especie de familia ampliada, en donde nuestro apellido común es la literatura.

A partir de este espacio hemos sacado cuatro antologías tituladas *Por todos los silencios*. Inicialmente publicamos siempre en cada antología a veinte autores de diferentes lugares del país o del mundo, que nunca habían publicado, que querían publicar en una antología común que empezamos a

circular luego con una apuesta de que todo el mundo tenía que enviar la antología lo más lejos posible que se pudiera en el mundo, pero para reseñarlo, y para dar cuenta un poco de cómo la palabra tiene la capacidad de viajar. La red POEPAZ lo que busca es que podamos tener acercamiento a este tipo de literaturas. Entonces lo que estamos planteando es que, como nosotros, esto que es nuestro territorio logramos conectarlo con lo que esté en otras partes del mundo, con sus

danzas folclóricas, sus comunidades originarias, su literatura originaria, cuáles personas y escritores vienen defendiendo y conservan esa memoria oral de sus pueblos tradicionales. Hemos tenido la posibilidad de hacerlo con Centroamérica y el Caribe con los pueblos garífunas, en Chile con los mapuches. En este rastreo encontramos que no estamos solos, estamos desconectados, y la red global POEPAZ lo que busca es conectarnos.

Obras citadas

- Alaix de Valencia, Hortensia. 2001. *La palabra poética del afrocolombiano* (Antología). Litocenco Ltda.
- Jaramillo, María Mercedes, y Lucía Ortiz. Eds. 2011. *Hijas del Muntu: biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*. Bogotá D.C., Colombia: Panamericana Editorial.
- Ortiz, Lucía. Ed. 2007. *Chambacú, la historia la escribes tú: ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Torres Guerrero, Jeferson. 2020. *Hábito de lengua*. Cali, Colombia: Casa Editorial Étnica Imago.
- . Compilador. 2020. *Almadres negras. Antología poética*. Cali, Colombia: Casa Editorial Étnica Imago.
- Torres Guerrero, Jeferson y Mary Grueso Romero. 2020. *Urdimbres. Las mujeres del Pacífico narran su territorio*. Cali, Colombia: Casa Editorial Étnica Imago.

Natanael Díaz: precursor de la pedagogía del orgullo racial en Colombia, de Carlos Alberto Velasco Díaz

**Cali: Unidad de artes gráficas de la Universidad del Valle, 2021. 131 pp.
ISBN: 978-958-49-3857-2**

Natanael Díaz: un poeta en los laberintos de la política (biografía intelectual y política), de Luis Carlos Castillo

**Cali: Crítica, 2022. 361 pp.
ISBN: 13:978-628-00-0203-3**

William Mina / Universidad del Cauca

Me propongo hacer una breve lectura de dos libros escritos sobre el intelectual y pensador colombiano afronortecaucano Natanael Díaz (Villa Rica 1919 – Bogotá 1964). Uno escrito por el doctor en humanidades y autor de varias obras culturales, Carlos Alberto Velasco; y el otro, una investigación en formato de libro de ensayo por el doctor en sociología Luis Carlos Castillo.

El hecho de que aparezcan casi simultáneamente dos investigaciones distintas sobre un autor como Natanael Díaz debe decirnos mucho desde el campo histórico social (jurídico y político) y desde el ámbito poético y literario, pues significa revivir un clásico del pensamiento de la diáspora africana en Colombia. Efectivamente, Natanael Díaz era un adelantado para su tiempo, dado que reflexionó antes que cualquier otro autor sobre temas de democracia racial, anticipó la relación entre raza y poder, articuló con lucidez el vínculo entre intelectualidad y compromiso político, y fue uno de los primeros críticos de la discriminación racial y el racismo estructural que han asediado a la sociedad colombiana y a sus instituciones desde la colonia a nuestros días. Creo que, a pesar de los distintos temas que los dos autores tratan en sus respectivas obras, podemos crear un puente de conexión entre ellos a partir de la categoría “identidad,” manifiesta en Carlos Velasco como pedagogía del orgullo racial y en Luis Carlos Castillo como negritud.

Carlos Velasco en su lectura novedosa de Natanael Díaz lo lleva al campo pedagógico desde la cotidianidad de su práctica educativa en los colegios del municipio de Villa Rica y del Norte del Cauca, donde Velasco lleva enseñando toda su vida. Lo mueve el espíritu universal del maestro Natanael Díaz desde la pedagogía del orgullo racial de los niños y niñas de las escuelas del territorio en el que se crio y educó el amante de la música y del arte universal. Si a este último lo marcó

psíquicamente que su profesora lo hubiese llamado “*negro bruto*,” Carlos Velasco busca desalinearse a sus estudiante desde la historia para que ellas y ellos sientan amor y orgullo por un pasado y presente glorioso de grandes héroes, líderes y pedagogos, como el maestro que inspiró a Natanael Díaz para ser cada día mejor estudiante, más disciplinado: Manuel María Villegas.

Él, convertido en profesor, quiere educar a sus educandos desde la pedagogía liberadora de la música, las artes y la cultura popular y tradicional de las mayores y los mayores afros que heredaron mediante la oralidad la herencia cultural de las parteras, los violinistas, las cantadoras de fugas y alabados religiosos, desde el valor antropológico de los apellidos y nombre africanos para amar con devoción la etnia, la raza y el territorio. Velasco Díaz quiere honrar el legado del orgullo racial de Natanael Díaz no como una teoría sino como un hecho pragmático con sus estudiantes en la vida cotidiana, para que se vean bellos y se sientan creativos e inteligentes respetando a los otros y amándose a sí mismos desde su rostro y cuerpo tal cual es, que bendigan lo natural y aborrezcan lo artificial.

Aunque Velasco Díaz fue educado en medio de un ambiente hostil y en una enajenación total para amar solo los valores de la blanquitud, su des-alienación histórica y psíquica le permitió hacer de sus hijas Kelly Andrea y Karen Nathalia el escenario propicio para plasmar en el hecho pedagógico por excelencia su casa, el espacio de su educación libertaria y ser más consciente que nadie de su afrocolombianidad. Es aquí donde también se convierte en un hijo de Natanael Díaz.

Luis Carlos Castillo con su bello título, *Natanael Díaz: un poeta en los laberintos de la política*, logra ubicar al intelectual como jurista, pensador político y poeta en el contexto

nacional para aproximarnos a la negritud como conceptualización teórica del pensamiento afrocolombiano, al lado de clásicos intelectuales como Luis A. Robles, Rogerio Velásquez, Aquiles Escalante, Diego Luis Córdoba, y Juan y Manuel Zapata Olivella. Ubica a Natanael Díaz como heredero de una pléyade de personajes cruciales anteriores a él que abrieron en el norte del Cauca el camino del pensamiento propio y de la política autónoma desde la provincia, como fue el caso de Fidel Fory y de Alejandro Peña, para que él fuera así un digno representante de los intereses educativos, económicos y culturales del Norte del Cauca en el escenario político nacional por los tres periodos que fue representante a la Cámara de Representantes. Afirmó su negritud siguiendo la herencia de Robles en el parlamento colombiano, exigiendo mejoras sociales para los afro del Norte del Cauca y llevando proyectos de avanzada para la construcción de centros educativos para el Norte del Cauca porque, según sus propias palabras, eran los nobles valores educativos y una cultura profunda lo que nos sacaría del atraso socioeconómico, esquema en el que estábamos por la fuerte discriminación institucional. Esta conciencia étnica de su negritud aparece en textos como: “Un negro visto por otro negro (entrevista realizada por Luis Córdoba).” “Manifiesto negro,” y “Mensaje de un negro colombiano a Mr. Wallace, discurso de un negro colombiano sobre la discriminación racial.”

Natanael Díaz se enfila en el gaitanismo para ser llamado “El Gaitán negro” porque veía en el líder popular una

posibilidad real de la resolución de las desigualdades sociales heredadas desde tiempos republicanos hasta sus días en el ideario de su pensamiento y de su actuar; aunque era por la oratoria elocuente, lúcida, y la magia de cada palabra pronunciada, de cada disertación, de cada frase dicha magistralmente. Natanael Díaz también esgrimió la defensa de su negritud en el “Día del negro y en el club del negro” en Bogotá en 1943 y en el colectivo de estudios afrocolombianos que fundó con Manuel Zapata Olivella y otros intelectuales. Nos recuerda Luis Carlos Castillo en su rigurosa investigación que Natanael fue detenido por arengar a sus hermanos de etnia en el norte del Cauca a favor de alzar las banderas de la desobediencia civil para protestar por todos los medios y con toda vehemencia contra la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. He aquí otro rasgo de su militancia y compromiso político con la libertad, la democracia y la negritud.

En fin, los principios exaltados por Natanael Díaz en las investigaciones de Carlos Alberto Velasco y Luis Carlos Castillo desde la pedagogía del orgullo racial y la Negritud se hacen realidad hoy en el discurso político de Francia Márquez como subjetividad con conciencia étnica afro y en Gustavo Petro, actor de primer orden desde el pacto social por Colombia en aras de la inclusión multicultural y la democracia racial.

A Farewell to Gabo and Mercedes: A Son's Memoir, de Rodrigo García

New York: HarperVia, 2021. 176 pp.
ISBN: 978-0063158337

Gabo y Mercedes: una despedida, de Rodrigo García.

Traducción de Marta Mesa

Miami: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021. 144 pp.
ISBN: 978-1644733950

Michael Palencia-Roth / Universidad de Illinois

“Finalmente llegó el vacío de las palabras y los recuerdos, que son la vida”, escribe Guillermo Angulo en su homenaje-memorial a Gabo en *Gabo + 8* (Planeta Colombiana, 2021: 15). Si las palabras y la memoria son la vida, la falta de palabras y la desmemoria señalan el camino hacia el morir.

En la versión en inglés del libro de Rodrigo García, el subtítulo “memoir” manifiesta el deseo de recuperar algo de lo ya no recuperable: la vida. El subtítulo de la traducción al español, “despedida,” señala un adiós, sea definitivo o no. Entre estas dos palabras, estos dos sentimientos, se mueve este tierno y bello libro. Rodrigo García escribió su libro en inglés, porque, según ha explicado en varias entrevistas, el inglés es el idioma en el que se siente más cómodo al escribir, y solamente revisó la traducción al español. Cito de la traducción, para los colombianos y colombianistas. Las referencias identifican entre paréntesis: el capítulo, seguido de la página en español y en inglés.

Al principio de su libro, que dedica a su hermano Gonzalo, Rodrigo relata unas conversaciones que tuvo con Gabo. A finales de sus sesentas, Gabo le dice a Rodrigo, “Pienso que todo esto ya casi se termina, pero aún hay tiempo. Todavía no hay que preocuparse demasiado.” A los ochenta, Gabo le dice, “El panorama desde los ochenta es impresionante. Y el final se acerca.” Rodrigo le pregunta, “¿Tienes miedo?” Gabo contesta: “Me da una enorme tristeza” (capítulo 1: 5-6; 5-6).

A nosotros también nos acompaña la tristeza a lo largo de este libro. Pero no todo es tristeza. Hay momentos de suave ironía y de humor. Después de narrar algunas penosas circunstancias en las que Gabo, desorientado, no se acuerda

de esto o lo otro, Rodrigo cita a su padre: “Estoy perdiendo la memoria pero por suerte se me olvida que la estoy perdiendo.” También: “Todos me tratan como si fuera niño. Menos mal que me gusta” (capítulo 5: 19; 18-19). Gabo conservó su sentido de humor casi hasta el final.

Esta es la historia —dolorosa, minuciosa, generosa— de un morir, no de minuto a minuto, pero sí de episodio en episodio, y de los seres queridos que presencian los pasos hacia la desaparición: Mercedes, Rodrigo, Gonzalo, los nietos, uno que otro amigo, el personal de la casa.

Una mañana en los primeros días de marzo de 2014, Rodrigo García llamó a su madre por teléfono desde California para preguntarle por su padre, que llevaba dos días en cama. “No come y no se quiere levantar,” le dijo Mercedes a su hijo. “Ya no es el mismo. Está apático.... De esta no salimos.” “¿Así es como empieza el final?” se preguntó Rodrigo (capítulo 2: 7; 7). Y Gabo moriría el 17 de marzo. Quienes han presenciado la declinación corporal y mental —la muerte pronosticada y anticipada— de un ser amado reconocerán las etapas hacia la desaparición de Gabo. Rodrigo nos lleva, con pulida prosa, discreción y amor, a lo más íntimo del morir de su padre. Recuenta en especial también el estoicismo y la paciencia de su madre en estas semanas, ella también con problemas de salud por cáncer.

La lenta declinación que es a veces el morir en el seno de la familia ha de ser cosa privada e íntima, experimentada por la familia, los más cercanos amigos, y el personal médico y de la casa. Esto no le fue permitido a la familia de García Márquez. Su fama era tal, y por tantos años, que para muchos Gabo pertenecía al público. Para la familia, y para Rodrigo en su narrativa, fue importante evitar que su muerte

se convirtiera en espectáculo. Él ha dicho en entrevistas que estaba “preocupado de no traicionar la vida privada de la familia.” Y lo ha logrado.

El libro se estructura, tanto en el inglés original como en su traducción, alrededor de largas citas: primero la cita de la muerte del coronel con su frente apoyada en el tronco del castaño (*Cien años de soledad*); luego los últimos momentos de Simón Bolívar en las últimas líneas de *El general en su laberinto*; entonces la muerte de Úrsula en *Cien años de soledad* en un jueves santo. Después cita la muerte del patriarca en *El otoño del patriarca* en el camino “hacia la patria de tinieblas de la verdad del olvido.” Por último, Rodrigo cita el final de *El amor en los tiempos del cólera* y su frase inolvidable que “es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.” Cada cita, en esta crónica de la muerte anunciada de Gabo, nos obliga a recordar su obsesión constante por la muerte. Así como en el epígrafe a *Vivir para contarla*, todo —el novelar, el vivir, y luego el morir— es parte de un mismo contar, un contar que existe a partir del recuerdo, tanto el de Rodrigo como el de Gabo.

Cinco días después de su muerte, se le hizo una ceremonia de homenaje en el Palacio de Bellas Artes, en Ciudad de México, a la cual asistieron los presidentes de México y de Colombia, muchos amigos cercanos a la familia, y gente común y corriente. Después de la ceremonia, la familia de García Márquez regresó con la urna —que Gonzalo cargaba en sus manos— a su casa en Fuego 144 en el Pedregal de San Ángel. Con ellos estaba Guillermo Angulo (Anguleto, como lo llamaba Gabo), uno de sus más antiguos y leales amigos. Se habían conocido desde cuando Gabo vivía en París. Angulo se quedó por un tiempo con la familia. Al despedirse del personal de la casa, tuvo esta última conversación con Mónica Alonso, la secretaria de Gabo por muchísimos años:

Unos meses antes de su muerte [le dice Mónica a Guillermo Angulo], lo vi desocupado, pensativo, con ganas de hacer algo, pero sin saber qué. Entonces, sin preguntarle, le pasé un ejemplar de *Cien años de soledad*, de los muchos que hay en la biblioteca. Ni el título, ni la parte gráfica de la edición, ni el nombre impreso del autor le dijeron nada. Empezó a leer el libro con dedicación, descansando solo para comer y dormir. Tres días después, terminada la lectura, cerró el libro y, con una sonrisa apenas insinuada, me miró y, en un spanglish costeño que usaba a menudo, dio su inapelable veredicto: “Ese *man* sabe escribir.” (Angulo, *Gabo* + 8: 212)

“Una sonrisa apenas insinuada.” ¿Desmemoriado? Quizás, pero no en todo momento. En algún recinto de su cabeza aún sabía quién era ese *man* y qué es la literatura. Quienes lo hemos apreciado y querido por medio siglo y aún

más, sentimos tristeza al imaginarnos la escena. Sabíamos que ya durante años Gabo estaba perdiendo la memoria y la capacidad para reconocer a sus amigos y hasta recordar lo que había sucedido el día anterior. Pero no nos habíamos imaginado el inmenso y creciente vacío que llegó a ser su cabeza en esos últimos meses.

También en la narrativa de Rodrigo hay momentos de lo que yo llamo “Gabotoques”: detalles o anécdotas que parecen surgir del mundo de Macondo. Por ejemplo, en la mañana en la que Gabo moriría, apareció un pájaro muerto dentro de la casa. Se había estrellado contra el vidrio y caído en el sitio del sofá en donde Gabo solía sentarse. Después de varias conversaciones entre el personal de la casa (no le contaron a Mercedes), se decidió enterrar el pájaro en el jardín cerca de donde, años atrás, habían enterrado al loro. Es un guiño doble, a los pájaros muertos de “Un día después del sábado” y al loro de *El amor en los tiempos del cólera*. Gabo murió el Jueves Santo; Úrsula Iguarán también murió un Jueves Santo. Ella es luego enterrada “en una cajita,” lo cual nos recuerda que los cremados restos mortales de Gabo fueron a reposar, no en una cajita, pero sí en una urna que, años después, se trasladaría a Cartagena. El pasaje de la muerte de Úrsula figura en *Gabo y Mercedes* (entre los capítulos 21 y 22: 64; 66-67).

Unos dos días antes del jueves de la muerte, Rodrigo subió al cuarto de su padre. Lo encontró “quieto, como si estuviera dormido” (capítulo 16: 45; 47). Ahí, frente a su padre en la cama, Rodrigo empezó a recordar momentos en los cuales Gabo se había encontrado cara a cara con la muerte, por ejemplo, desde niño cuando, desde la puerta de la casa en Aracataca, vio pasar en la calle a unos hombres cargando un cadáver, la esposa siguiendo detrás, con el hijo de una mano y la cabeza del marido en la otra. Se acordó también de la desconsolación de Gabo cuando subió al cuarto de dormir en 1966 y le dijo a Mercedes, “Maté al coronel.” Rodrigo termina este capítulo con el siguiente párrafo: “El viaje desde Aracataca en 1927 hasta este día del 2014 en Ciudad de México es tan largo y extraordinario como se puede emprender, y esas fechas en una lápida ni siquiera podrían pretender abarcarlo. Desde mi punto de vista, es una de las vidas más venturosas y privilegiadas jamás vivida por un latinoamericano. Él sería el primero en estar de acuerdo” (capítulo 16: 48; 50).

Ambas ediciones incluyen fotografías: en la edición en inglés las fotos en sepia, en la edición en español la mayoría de las fotos a color, como si en inglés el pasado fuera tiempo cerrado, mientras que en español sigue más en vida. La edición en inglés tiene recursos para el lector norteamericano que no se necesitan para el lector colombiano: una cronología de la vida de Gabo, una bibliografía básica de obras de Gabo publicadas en inglés, y una nota biográfica sobre Rodrigo.

El libro de Rodrigo García es un testimonio a un matrimonio sin par, una carta de amor y admiración a su padre (El Gabo) y a su madre (La Gaba). A los dos. Rodrigo le dedica un último capítulo a la vida póstuma de Gabo y a la declinación y muerte de su madre en agosto de 2020 en Ciudad de México. La Gaba, el centro de todo, “siempre sólida y

firme,” fue para todos los García Márquez, los hijos y los nietos, la persona que, mejor que cualquier otra, sabía cómo dirigir con destreza “el mundo que el éxito de mi padre les proporcionó” (capítulo 32: 101; 112).

Tierno y bello libro. El hijo del escritor es también escritor.

Brantley Nicholson, *The Aesthetic Border: Colombian Literature in the Face of Globalization*

Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2022. 148 pp.
ISBN: 978-1-68448-365-5

J. Andrea Carrillo / Indiana University-Bloomington

In his new book, *The Aesthetic Border: Colombian Literature in the Face of Globalization*, Brantley Nicholson gives his readers a comprehensive view of Colombia's turbulent encounters with globalization as reflected through literature. He calls literature a "hologram" of the two Colombian entrances into globalization through the coffee and narcotics boom of the mid-20th and late 20th century, respectively. Two prominent writers bookend the literary period he studies, Gabriel García Márquez and Juan Gabriel Vásquez (b. 1973) (Nicholson, 1). As Nicholson says, Colombia has been the space of one of the most "tumultuous entrances into globalization," making it an excellent case study for this book (1).

In his attention to the second half of the 20th century to the present, Nicholson contributes two main concepts to help analyze Colombian literature: the aesthetic border and literature of national reconstitution. On the one hand, the aesthetic border refers to "the place where multiple forms of systematic and institutionally buttressed perception converge" (2). On the other hand, literature of national reconstitution "grapples with the literary clichés it built up over the previous century" (2). The second concept is helpful because Nicholson illustrates the aesthetic border by placing Juan Gabriel Vásquez and his most famous novel, *The Sound of Things Falling* (2011), within this literary current. Vásquez balances the large literary shadow that Gabo's canonical *One Hundred Years of Solitude* (1967) and the narco-novels of the late 20th century, such as Fernando Vallejo's *La Virgen de los sicarios* (1994), cast on the 21st century (13). Nicholson argues that *The Sound* is the first novel in Colombian literature to attempt to represent the post-Pablo Escobar period, which he sees as its innovation.

The Aesthetic Border comprises four chapters, which build upon each other to show the direct relationship between socio-politics and literature in Colombia. Chapter 1, "Gabo Against the World," examines what the author deems "the Gabo paradox." The paradox is that García Márquez attempted to re-write the Colombian national story using Macondo in *One Hundred Years of Solitude* as a stand-in for Colombia, and Colombia as a stand-in for the world, thus symbolizing Colombia's entrance into the modern world, a form of early

globalization. The novel fuses the local and rural Colombia with the global by placing Macondo within the larger history of humanity as if it were the Biblical Eden (19-20). Chapter 2, "Literary Shipwrecks: Colombian Aesthetic Citizenship After García Márquez," discusses the enormous shadow that Gabo cast on future Colombian and Latin American authors by becoming the literary face of Colombia and Latin America (39-41). Nicholson examines post-Gabo authors such as Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, Jorge Franco, and Mario Mendoza and their works. He argues that these authors are heirs to the *novelas de la Violencia*—novels written about the bloody, partisan, conflict-ridden period of the 1940s-1960s—reincarnated as gritty urban novels, as opposed to Gabo's rural, magical realist literary settings (42, 49). Chapter 3, "Narrating Disruption: From the *Novela de la Violencia* to the Narco-Novela," analyzes the formal characteristics of *novelas de la Violencia* and their influence on the more recent urban novels and narco-novels such as *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* (Jorge Franco, 1999), *Delirio* (Laura Restrepo, 2004) and *No nacimos pa' semilla* (Alonso Salazar, 1990), which are set in urban spaces (77). Because these novels deal with drug trafficking and anomie or lawlessness through *sicario/as* and narco characters, they represent Colombia's next brush with globalization through the cocaine boom (80). The fourth and final chapter, "Recasting the Colombian National Culture after the Inrush of the World," is about Juan Gabriel Vásquez, Colombia's current rising literary star. Like Gabo, Vásquez exhibits many paradoxes in his life and work, including his "desire to write national novels from outside of Colombia," which sets him apart from his Generation X cohort in an era of post-national literature (95). Nicholson analyzes two of Vásquez's novels, *The Sound of Things Falling* (2011) and *The Informers* (2009), highlighting that the former "marks a moment of national reconciliation at a time when the theoretical world is conceived as post-national" (113). In *The Sound*, the nation reconciles with and works through the trauma of the Pablo Escobar years while dealing with Gabo's literary legacy.

Nicholson nicely achieves his goal of analyzing the relationship between literature and globalization in Colombia. He clearly and effectively traces the currents in its national

literature from the second half of the twentieth century until today and their aesthetic responses to different stages of globalization. The idea of troubled development that *The Aesthetic Border* posits dialogues well with Jean Franco's seminal book, *Cruel Modernity* (2013), by focusing only on Colombia. The prose is smooth and easy to read and provides brilliant textual examples and analysis. Nicholson also poses several excellent questions throughout the book that intrigue the reader. Although *The Sound* is a post-Escobar novel, can it still be a narco-novel, given the prevalence of drug trafficking and its effects on the plot? The author's choice to include Vásquez as a bookend to Gabo was astute since he is a younger, award-winning, and emerging author.

The Aesthetic Border is timely since it points out that Colombia might enter a third wave of cultural globalization due to the world's increasing interest in its literature and cultural expressions. Nicholson cites visible cultural examples such as the artists J. Balvín, *Narcos*—the controversial Netflix series—, and Pablo Montoya's *Tríptico de la infamia* winning the 2015 Rómulo Gallegos Literary Prize (14). I would add the successful Disney movie, *Encanto* (2021), to this list of increased cultural interest in Colombia. Nicholson's book is fantastic for professors, graduate students, and advanced undergraduate students of contemporary Latin American literature and culture. It is a must-read for Colombianists. I will be citing this book for my own projects.