

PATRIMONIO Y CULTURA EN COLOMBIA

Versiones plurales

Adaulfo Enrique Mendoza
Compilador



PRIMERA EDICIÓN

Marzo de 2023

Editorial El Libro Total Ltda.
Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A.
La Casa del Libro Total
Calle 35 # 9-81
Tél: (97) 6303389
E-mail: editorialellibrototal@syc.com.co
Página web: www.syc.com.co
www.llibrototal.com
Bucaramanga - Colombia

ISBN: 978-628-7555-55-6

Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra,
por cualquier medio, sin autorización escrita del autor.

Impreso en Colombia

Nota del Editor:

La corrección de la edición ha sido responsabilidad de los(as) autores(as).

Autores(as):

Ana Teresa Arciniegas Martínez

Johanna Calderón Ochoa

Adolfo Enrique Hernández Torres

Luis Eduardo Navarro Barbosa

José Vicente Reyes Salazar

Luis José Galvis Díaz

Doris Adriana Mendoza Parada

Nicole Mariane Castellanos Flórez

Manuel Enrique Espinosa Sanabria

Yuli Valentina Peñarada Salinas

Luis Rubén Pérez Pinzón

Adaulfo Enrique Mendoza

CONTENIDO

Introducción	13
--------------------	----

1. Resignificación pedagógica del patrimonio arqueológico prehispánico guane, con base en las concepciones personales de una comunidad educativa

1.1. Resumen	23
1.2. Abstract	24
1.3. Introducción	25
1.4. La concepción romántica y sus rasgos.....	28
1.5. La concepción indigenista y sus rasgos	30
1.6. La concepción indianista y sus rasgos	33
1.7. La concepción ahistórica y sus rasgos	35
1.8. La concepción racista y sus rasgos.....	37
1.9. La pedagogización de la resignificación	40
1.10 Conclusión	42
1.11. Referencias bibliográficas.....	43

2. Música y músicos del Gran Santander. Revisión de la obra de los compositores Temístocles Carreño, Alejandro Villalobos, Juan de Jesús Anaya Prada, Jesús Alberto “Chucho” Rey y Marcela García

2.1. Resumen	49
2.2. Abstract	51

2.3.	Introducción	53
2.4.	Desarrollo	54
2.4.1.	Temístocles Carreño y la música en los conflictos armados de Colombia	54
2.4.2.	Alejandro Villalobos y la valoración del patrimonio musical santandereano.....	56
2.4.3.	El Padre Juan de Jesús Anaya Prada y los retos de los estudios en patrimonio musical colombiano	58
2.4.4.	Jesús Alberto “Chucho” Rey y su pensamiento musical innovador.....	60
2.4.5.	Marcela García un proyecto editorial y su impacto pedagógico en Santander	62
2.5.	Conclusiones.....	64
2.6.	Referencias bibliográficas.....	65

3. Memoria cultural y producción audiovisual en el departamento de Santander (Colombia)

Luis José Galvis Díaz

3.1.	Resumen	69
3.2.	Abstract	70
3.3.	Introducción	71
3.4.	Cine silente	72
3.5.	Los cineastas solitarios.....	74
3.6.	Documental político y contestatario	77
3.7.	El cine de sobreprecio y FOCINE	79

3.8.	Periodistas en el cine documental institucional.....	80
3.9.	Cineastas educados en el exterior.....	81
3.10.	Egresados de la Universidad Nacional de Colombia.....	84
3.11.	Las Becas de creación de la Gobernación de Santander	88
3.12.	Egresados de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.....	91
3.13.	Conclusiones.....	92
3.14.	Referencias bibliográficas.....	94

4. La construcción de la identidad: el vallenato, como tradición inventada

4.1.	Resumen	97
4.2.	Abstract	98
4.3.	Introducción	99
4.3.1.	El Concepto de Tradición Inventada	100
4.3.2.	La Invención de la Tradición	104
4.3.3.	Santa Marta, Valledupar o la costa Atlántica: disputas por la paternidad.....	107
4.3.4.	La cumbiamba y el Merengue	113
4.3.5.	La palabra Vallenato	114
4.3.6.	Inicia la Leyenda y el mito.....	116
4.3.7.	Autores intelectuales de la tradición.....	118
4.4.	Conclusiones.....	127
4.5.	Bibliografía	129
4.6.	Ilustraciones.....	130

5. Contrabando e industria en Colombia: una historia narrada desde los Bienes de Interés Cultural de la Guajira y Antioquia

5.1. Resumen	133
5.2. Abstract	135
5.3. Introducción	136
5.4. Coordinadas metodológicas	139
5.5. Interpretación de los relatos sobre La Guajira y Antioquia a partir de sus Bienes de Interés Cultural	142
5.6. La Guajira y Antioquia: síntesis de sus trayectorias regionales.....	149
5.7. Conclusiones.....	155
5.8. Referencias bibliográficas.....	158

6. Transformaciones socioculturales de la identidad femenina en Colombia

6.1. Resumen	163
6.2. Abstract	164
6.3. Introducción	165
6.4. Continuidades y rupturas socioculturales.....	167
6.5. Luchas y avances.....	174
6.6. Reflexión final.....	177
6.7. Referencias bibliográficas.....	178

7. Museo virtual de colecciones patrimoniales: recursos del arte digital para la difusión del patrimonio cultural

7.1. Resumen	183
7.2. Abstract	185
7.3. Introducción	187
7.4. La difusión y digitalización del patrimonio cultural.....	190
7.5. Acceso a nuevos públicos	193
7.6. Mediación cultural.....	194
7.7. TIC en la difusión del patrimonio	196
7.8. Colecciones universitarias	198
7.9. Museo universitario de colecciones patrimoniales MUSUNAB.....	199
7.10. Conclusiones.....	202
7.11. Referencias bibliográficas.....	204

INTRODUCCIÓN

La célebre proposición de Fernand Braudel, varias veces expresada en *Silencios y disputas en la Historia de Hispanoamérica* (Annino, 2014), defiende que no existió una sociedad del Antiguo Régimen, sino muchas; proposición que siempre tuvo el objetivo de desarrollar la idea de que, en Europa, como en Hispanoamérica, cada división territorial representaba una división social. Así, la trayectoria seguida por Colombia tras su emancipación del Imperio Español sugiere que se han configurado no una república, sino muchas, todas ellas representadas en la lista de bienes declarados como tal por su interés cultural en el ámbito nacional y las representaciones reconocidas por la Unesco como manifestaciones relevantes de la herencia natural, inmaterial y cultural, incluidos por esta misma organización en la lista de Bienes Patrimoniales de la Humanidad.

Para un observador desprevenido, haber superado los mil bienes de interés cultural y aproximarse a los veinte bienes patrimoniales de carácter natural, material e inmaterial de la humanidad, sería un gran logro. Sin embargo, tras superar el umbral del bicentenario de la independencia de Colombia, tiene sentido abordar este asunto desde una perspectiva cualitativa para preguntarse cómo se han configurado las representaciones que pudiéramos considerar de gran valor cultural, así como los valores que relatan de Colombia, un país con raíces sociales antagónicas entre sí, esto en virtud de las confrontaciones que, a lo largo de nuestra historia, se han presentado entre lo indígena, lo hispánico y lo republicano.

Desde ese contexto, tiene sentido plantearse las siguientes preguntas: ¿Cómo hemos asumido el hecho de que nuestra herencia cultural tenga unas raíces étnicas tan heterogéneas? ¿Qué tanto refleja el patrimonio nacional, el intercambio de valores entre nuestras diversas herencias culturales? ¿Bajo qué criterios estamos estableciendo el valor de nuestros bienes patrimoniales? ¿Qué identidades relatan los bienes de interés cultural departamentales? ¿Qué opciones tenemos para preservar y acercar el patrimonio a las personas? ¿De qué manera se ha dado en Colombia la relación entre el patrimonio y las industrias culturales?

Los capítulos de este libro se constituyen en estudios de casos específicos que, si los abordamos desde una mirada holística, permiten reconocer cómo se está entendiendo lo patrimonial. En ese sentido, resulta pertinente esbozar las posibles conexiones entre los planteamientos de cada capítulo y las plurales maneras en que estamos asumiendo los procesos culturales en Colombia.

En el primer capítulo, José Vicente Reyes Salazar, en su texto sobre la resignificación del patrimonio arqueológico guane, expone la necesidad de tener en cuenta las diversas concepciones que subyacen en la interacción con nuestra herencia cultural. Los criterios de valoración de los procesos culturales no son unívocos. El caso del pueblo guane, abordado en este capítulo, ejemplifica que las comunidades, los espacios y los procesos culturales son significados a través de conceptos que, tras su enunciado, esconden génesis, historias e intereses a veces divergentes, lo que hace perentorio que las comunidades portadoras de las raíces

que configuran nuestra herencia cultural puedan expresar sus propias versiones sobre los valores y significados que plasman en sus representaciones.

El segundo capítulo, titulado *Música y músicos del Gran Santander. Revisión de la obra de los compositores Temístocles Carreño, Alejandro Villalobos, Juan de Jesús Anaya Prada, Jesús Alberto “Chucho” Rey y Marcela García*, escrito por Johanna Calderón Ochoa y Adolfo Enrique Hernández Torres, nos permite apreciar las particularidades de quienes, de manera solitaria, han realizado aportes relevantes a la cultura popular, esa que, en términos sociales y políticos, refleja valores de la nación imaginada. También nos permite apreciar la pertinencia de contar con instituciones como la UNAB que, a través del Centro de Investigación y Documentación Musical (CEDIM), está haciendo posible la preservación y difusión de los ritmos y melodías que cada uno de los compositores estudiados le aportó al patrimonio musical del Gran Santander.

El capítulo titulado *Memoria cultural y producción audiovisual en el departamento de Santander (Colombia)*, escrito por Luis José Galvis Díaz, muestra el mérito que tiene haber investigado uno de los nichos regionales más desconocidos para la producción audiovisual en Colombia y demuestra que sí hay un camino recorrido en la producción audiovisual en Santander. Como estrategia de salvaguarda, este proyecto, además de visibilizar los más representativos productores audiovisuales de esta región, ha dejado para la comunidad interesada en el tema entrevistas y documentos sobre personajes tan relevantes como Félix Joaquín

Rodríguez, Andrés Platarrueda, Pedro Elías Gamboa, Augusto Schroeder, Carlos Barriga, Frank Rodríguez, Leo Carreño, Libia Stella Gómez y Mario Niño Villamizar.

En su capítulo, Luis Eduardo Navarro Barbosa muestra cómo, dentro de una variada gama de ritmos musicales caribeños, es creado un género musical e inventada una tradición, delimitada con ritmos específicos, instrumentos, leyenda y mitos; esto le permite convertirse en parte de la identidad local, regional y luego nacional hasta, finalmente, ser declarada por la Unesco como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. El texto abre las puertas para preguntarse si las tradiciones patrimoniales expresan formas auténticas de percibir el mundo o si son meras tradiciones que pueden ser asumidas como ficciones sociales. En este texto, como lo propone el autor, también se plantea la posibilidad de si toda tradición patrimonial surge de la escogencia que, sobre un amplio espectro de posibilidades, hace un colectivo que busca incrementar su estatus social.

Al revisar lo que cada país refleja a través de sus bienes patrimoniales, es claro que, en su mayoría, estos siempre estarán relacionados con los rasgos y los valores de la nación imaginada, y que, en su origen, antes de institucionalizarse, encuentran impulsores que, al hacer uso de un escenario contextual adecuado, logran instaurar la tradición. Para el caso de la invención del vallenato como tradición, este se sirvió del surgimiento cultural protagónico del gran Caribe, de intelectuales costeños nacientes inconformes con el relato nacional excluyente de la Colombia de la época, de una industria discográfica en auge, de músicos, folkloristas, políticos y élites regionales en camino de consolidación.

El capítulo escrito por Aaulfo Enrique Mendoza se constituye en una opción para abordar de manera interdisciplinaria el sentido de lo patrimonial en las regiones. Comparar los bienes de interés cultural de dos departamentos con una trayectoria institucional tan diferente como La Guajira y Antioquia, se constituye en un procedimiento válido para ir más allá de las creaciones materiales y abordarlas desde referentes más amplios, en los que la cultura dialogue con los diseños institucionales que la legitiman.

El semillero de investigación en *Literatura del Estado Nación*, integrado por Doris Adriana Mendoza, Nicole Mariane Castellanos Flórez, Manuel Enrique Espinosa, Yuli Valentina Peñaranda y Luis Rubén Pérez Pinzón, permite apreciar en el texto *Transformaciones socioculturales de la identidad femenina en Colombia* la persistencia de las concepciones culturales sobre la mujer. Si bien desde 1819 estamos estructurando una sociedad democrática que implica, por supuesto, la igualdad entre las personas, tal como lo contemplan los postulados de la ciudadanía, la igualdad aún es esquivada. De ello da cuenta la literatura, pues en algunas obras como *El Alférez Real*, la *Peregrinación de Alpha* o *Manuela*, aún es notoria la persistencia de las tensiones entre la exclusión y la inclusión de la mujer. Este asunto, de acuerdo con Jaramillo Uribe, ha invisibilizado el protagonismo de la mujer en esferas tan asociadas con la participación masculina, como las guerras civiles que los colombianos hemos tenido que padecer. Este texto representa en este libro la posibilidad de observar la lucha entre una narrativa sociocultural: por un lado, la patriarcal

que se resiste a desaparecer y, por el otro, la inspirada en la equidad que, si bien ha ganado espacio jurídico, tiene un largo camino que recorrer en las estructuras de pensamiento de la sociedad.

Haber organizado estos capítulos en orden cronológico nos da la oportunidad de pensar lo patrimonial y la cultura en medio de la expansión de la era digital, uno de los signos más notorios de nuestra época. Este propósito se asume en el capítulo titulado *Museo virtual de colecciones patrimoniales: recursos del arte digital para la difusión del patrimonio cultural*, escrito por Ana Teresa Arciniegas Martínez. Este escrito es producto de la trayectoria de la autora en varios proyectos de investigación diseñados para emplear las TIC en la difusión digital y la documentación del Patrimonio Cultural del oriente colombiano. En la perspectiva de este libro, el texto de Arciniegas nos recuerda que, a pesar de la atipicidad en esta época de lo antiguo, de las raíces, es en esta dimensión de la temporalidad donde el presente puede renovarse; además, desde la lógica de este libro, los recursos digitales se constituyen en una estrategia para superar la dicotomía entre pasado y presente, y difundir lo patrimonial a nuevos públicos.

A través de los siete trabajos referenciados esperamos haber aportado, desde la interdisciplinariedad, a la proposición de cuestionamientos y reflexiones sobre el valor de lo patrimonial y la cultura para debatir de qué manera estos representan las rupturas y continuidades relevantes en los primeros doscientos años de nuestra vida republicana. De igual modo, esperamos que los enfoques desarrollados

por cada autor puedan estimular la idea de que lo patrimonial y lo cultural implican el diálogo de múltiples representaciones, todas ellas orientadas a mostrar de qué manera la pluralidad estimula que lo singular mantenga su legítimo derecho de ser expresado y reconocido en un país como Colombia, donde cada división territorial ha representado una división social.

1. RESIGNIFICACIÓN PEDAGÓGICA DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO PREHISPÁNICO GUANE, CON BASE EN LAS CONCEPCIONES PERSONALES DE UNA COMUNIDAD EDUCATIVA.

José Vicente Reyes Salazar
jose.vicenter@gmail.com

Historiador Universidad Industrial de Santander. Magíster en Pedagogía. Universidad Industrial de Santander. Doctor en Educación Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Venezuela). Rector Colegio Integrado Los Santos (Santander). Investigador independiente.

1.1. RESUMEN

Esta ponencia se somete a consideración de la mesa: “Repúblicas plurales y sociedades singulares: rupturas y continuidades desde el patrimonio cultural”, puesto que resulta de una investigación cualitativa cuyo objetivo general fue generar constructos teóricos en torno a la resignificación pedagógica del patrimonio arqueológico Guane, a partir de las concepciones personales de la comunidad educativa de la Mesa de Los Santos, territorio rico en yacimientos arqueológicos. Esa indagación permitió específicamente mostrar las concepciones que estudiantes, padres y maestros de la comunidad tienen acerca de su patrimonio arqueológico heredado de los primigenios Guanés, e identificar los rasgos cognitivos, praxiológicos y axiológicos de esas concepciones que favorecen o dificultan el cuidado de dicho patrimonio; con base en estos hallazgos, se plantean elementos teóricos que posibilitan una resignificación pedagógica en pro de la identidad y pertenencia con su territorio e historia, factibles de articular con los proyectos pedagógicos de la institución escolar para crear una cadena de sensibilización de conocer, comprender, valorar y respetar el patrimonio arqueológico Guane.

Palabras clave: Concepciones personales, Patrimonio arqueológico Guane, Resignificación pedagógica del patrimonio arqueológico.

1.2. ABSTRACT

This presentation is submitted for consideration of the table: “Plural republics and singular societies: ruptures and continuities from the cultural heritage”, since it results from a qualitative research whose general objective was to generate theoretical constructs around the pedagogical resignification of the archaeological heritage Guane, based on the personal conceptions of the educational community of the Mesa de Los Santos, a territory rich in archaeological sites. This investigation allowed specifically to show the conceptions that students, parents and teachers of the community have about their archaeological heritage inherited from the early Guanes, and to identify the cognitive, praxiological and axiological features of those conceptions that favor or hinder the care of said heritage; Based on these findings, theoretical elements are proposed that allow a pedagogical resignification in favor of identity and belonging to its territory and history, feasible to articulate with the pedagogical projects of the school institution to create a chain of awareness of knowing, understanding, value and respect the Guane archaeological heritage.

Keywords: Personal conceptions, Guane archaeological heritage, Pedagogical resignification of archaeological heritage.

1.3. INTRODUCCIÓN

Existen diversas y muy buenas teorías para explicar cómo ocurre el aprendizaje de los conceptos de las ciencias; entre las más prestigiadas están las constructivistas, que enfatizan el papel protagónico del aprendiz. Sin embargo, es común que el aprendiz no aprenda, aprenda mal, olvide pronto o sea incapaz de aplicar los conocimientos científicos y, en el caso de las ciencias de la sociedad, sus opiniones sin fundamento sean las que poseen de conocimiento social.

Es normal que el enseñante se preocupe por explicar bien y mejorar sus técnicas de comunicación, pero es raro hallar maestros que averigüen qué sucede en las cabezas de su audiencia antes de llegar a clase, durante el aprendizaje y después de terminar su intervención. Por muy impactante que haya sido una sesión, generalmente no produce efectos por sí sola. Giordan y De Vecchi (1995, pág. 103), achacan ese fenómeno a las concepciones personales, que definen como “un conjunto de ideas coordinadas e imágenes coherentes, explicativas, utilizadas por las personas que aprenden, para razonar frente a situaciones-problema”, conjunto al que llaman representación, el cual evidencia la existencia de “una estructura mental subyacente responsable de estas manifestaciones contextuales”.

Desde los primeros contactos con otros seres humanos, quizá desde el vientre materno, en la mente se constituyen estructuras abstractas basadas en discursos y observaciones que tienen el poder de ordenar y dar coherencia a la información que se recibe de los sentidos. A la par que se

estructuran acciones de respuesta al medio, se estructuran representaciones “coherentes” sobre ese medio. Esas reacciones y representaciones tienen una inserción profunda en nuestra psique y, si bien se constituyen a lo largo de la vida, son más fuertes entre más tempranas.

Los aprendizajes en la escuela se hallan en permanente contradicción con esas representaciones y sus respectivas estructuras: las concepciones personales. La idea de que la Tierra se traslada alrededor del Sol, aprendida en la escuela y con los mayores, se convierte en una creencia que no se relaciona con lo que realmente se observa y se piensa: que el Sol sale y se oculta cada día. Imaginarse rotando, trasladándose en torno al Sol y moviéndose a gran velocidad en la galaxia es un pensamiento casi exclusivo de quienes trabajan con telescopios astronómicos y naves espaciales.

Otro ejemplo de la fuerza explicativa de las concepciones personales se observa en el aprendizaje de la propia identidad: se tiene conocimiento desde la escuela de la fusión genética y cultural de aborígenes, africanos y europeos; pero no hay una consciencia mestiza sino diferentes concepciones personales sobre la propia genealogía familiar y su importancia relativa frente a lo europeo. Sobre los ancestros indígenas es raro hallar concepciones que dimensionen los esfuerzos de esos antepasados, se inquieten por la comprensión que tenían de su realidad, valoren su tránsito por este mundo y lean en los objetos arqueológicos la manifestación de una subjetividad rica y compleja.

En la investigación con la comunidad educativa se identificaron cinco concepciones sobre los indígenas que habitaron el territorio Guane, a las que se ha llamado romántica, indigenista, indianista, ahistórica y racista. Esta tipología es genérica y lo que las hace personales son los rasgos de que las dota cada individuo, convirtiéndolas en herramienta de explicación de un pasado que apenas idealiza y ni siquiera lo asocia con el territorio ni con sus actuales habitantes. De esas concepciones sobre los ancestros se desprenden implicaciones en relación con el patrimonio arqueológico. Por otra parte, de modo inductivo se delinearon los rasgos que individualmente se manifestaron en esas concepciones, con el fin de proyectar su pedagogización.

1.4. LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA Y SUS RASGOS

La concepción romántica sobre el ancestro indígena se lo representa como un buen salvaje que, al ser parte integral de la naturaleza, resulta víctima de la voracidad de un mundo racionalista, tradicionalista, materialista y egoísta. Podría entenderse como lo dionisiaco que juega, ríe y se burla, el polo opuesto de lo apolíneo que explica, deslumbra y domina. Es un pensamiento rebelde frente a la seriedad, la normatividad y el racionalismo absolutista en la cultura. En lo cognitivo desdén los convencionalismos; en lo praxiológico reivindica ideales de libertad e igualdad; en lo axiológico opta por la búsqueda de identidad en su propio interior, explorando lo oscuro, caótico y desconocido.

La concepción romántica no se agota en el siglo diecinueve; según Martínez Bonati 2004, “es inevitable e imprescindible la reacción romántica” (pág. 18) en el ambiente intelectual presente, no como un concepto de período, sino como una corriente persistente a través de varios tiempos históricos. El romanticismo es la necesaria rebelión contra los excesos de la razón.

“Lo nuevo en la juventud actual es la posibilidad de radicalización, concreción y total expresión del individuo, es el desorden de los sentidos y la identidad convertida en palimpsesto, es la hibridación cultural y la dislocación del yo, es la exacerbación de la sensibilidad como reafirmación del ser y la armonía orgánica con la naturaleza como principio espiritual” (Gómez Esteban, 2009, pág. 64).

Pero el romántico no es un decidido defensor de lo indígena: no es lo suyo ver y escuchar imágenes y sonidos chocantes, como las escenas de pobreza extrema y las tomas y protestas indígenas.

En relación con el patrimonio arqueológico: propugna que salga de los museos y los tesoros particulares que lo acaparan, reclama la creatividad, la participación de la juventud y la apertura a diversas reinterpretaciones. Pero no es del todo favorable: tolera que se realice gaaquería, que se haga deporte de aventura con la búsqueda de tumbas y favorece el tráfico de bienes arqueológicos para satisfacer su gusto por los objetos exóticos.

En las entrevistas individuales se destacaron: en lo cognitivo un Rasgo Antidogmático, por ser librepensador, tolerante, transigente, en lo praxiológico un Rasgo Lúdico, siendo proclive al juego, el ocio, el entretenimiento y la diversión y un Rasgo Libertario, porque defiende la libertad del individuo en su pensar, sentir y actuar; y en lo axiológico un Rasgo Intimista, pues enfatiza los sentimientos y emociones.

1.5. LA CONCEPCIÓN INDIGENISTA Y SUS RASGOS

La concepción indigenista, también llamada paradigma culturalista por Gómez 2005¹, se origina durante la colonización europea como reacción inspirada por Fray Bartolomé de Las Casas ante los abusos de los conquistadores, colonos y traficantes de humanos. El pensamiento indigenista hace parte de la resistencia americana frente a la soberbia y opresión europeas, que ha dado origen a diversos sincretismos o incorporación de las culturas vencidas en los saberes dominantes, como son por el lado indígena la Virgen de Guadalupe en México o la Virgen de La Tirana en Chile, y por el lado afrodescendiente el vudú haitiano, el candomblé brasileño o la santería cubana.

La concepción indigenista reivindica lo aborígen como base de una identidad latinoamericana imaginada por criollos y mestizos, idealizadora de un pasado glorioso, de armonía con la naturaleza, sin cuestionar la colonización interna ni exponer las necesidades y expectativas actuales de los pueblos indígenas. En Colombia, ese pensamiento ha sido expuesto por pintores como Luis Alberto Acuña, Rómulo Roza y recientemente Carlos Jacanamijoy, y por

¹ Águeda Gómez Suárez, 2005. *Identidades colectivas y discursos sobre el sujeto indígena*: 9. Se dice Culturalista con base en que lo indígena se define ya no por rasgos biológicos sino por una valoración positiva de los rasgos culturales, un lavado de manos por la mala conciencia de europeos, criollos y mestizos.

antropólogos como Miguel Triana, Paul Rivet y Gregorio Hernández de Alba.

El indigenismo contemporáneo, según Arcos y Reyes 2015 (pág. 137) busca producir transformaciones en los pueblos indígenas mediante la negación de su lengua, cultura y territorio. En Colombia, esas políticas han fluctuado entre el despojo y desalojo de los resguardos en el siglo diecinueve y la integración a la sociedad mestiza republicana mediante el secuestro de niños indígenas en monasterios en el siglo veinte, como señalan Pumarejo y Morales 2003 (pág. 23).

Según Rozo y Del Cairo 2016, desde finales de la década de 1950 se desarrolló en la frontera amazónica un indigenismo desarrollista, de la mano con misioneros, funcionarios estatales y auxiliares bilingües, logrando convertir a los indígenas en colonizadores y dando origen a una incipiente burocracia indígena, es decir, “los indígenas se constituyeron tanto en objetos como en sujetos del desarrollo” (pág. 180) Pero, según Borja 2014 (pág. 24), el indigenismo en el suroccidente de Colombia vivió un proceso distinto con la creación del Instituto Indigenista Colombiano, que generó a nivel intelectual un compromiso político y social con las luchas sociales de los pueblos indígenas, principalmente en el Cauca, difundiendo y dando continuidad a las luchas del dirigente indígena Manuel Quintín Lame Chantre.

El indigenismo contemporáneo en América Latina, según Albizú (2014, pág. 3), se ha escindido entre el indigenismo tradicional, que considera que la cuestión indígena tiene sus raíces en el problema de la tierra, y el

indigenismo marxista, que defiende la tesis de que la liberación de los indígenas le compete a la lucha de clases junto a los campesinos contra el imperialismo como enemigo común.

En relación con el patrimonio arqueológico, la concepción indigenista mantiene su propósito de salvar al indígena de sí mismo, erigiéndose en albacea de los bienes arqueológicos sin reconocerles a las comunidades indígenas su derecho a la tenencia y creando narrativas con indios, pero sin darles la palabra, sin compromisos con las comunidades. Según Gnecco (2002, pág. 136), en Colombia se produjo un discurso esquizoide que separó cuidadosamente lo indígena prehispánico de lo indígena contemporáneo, mediante la tesis catastrofista de que las culturas prehispánicas como Tayronas, Quimbayas, Muiscas, Tierradentro, San Agustín o Guanes, desaparecieron sin dejar descendencia, de modo que las comunidades indígenas actualmente existentes serían usurpadoras del territorio y el patrimonio arqueológico.

En síntesis, en la concepción indigenista se observan, en lo cognitivo un Rasgo Naturalizante, porque asimila al indígena con la naturaleza de la que hace parte, lo cosifica; en lo praxiológico un Rasgo Liberal Sengado porque reacciona pasivamente con tolerancia, generosidad, libertad y se debate entre la defensa del derecho a la cultura y la indiferencia hacia el derecho étnico, principalmente al territorio; en lo axiológico un Rasgo Compasivo que pretende evitar los abusos cometidos contra lo indígena como entidad, incluso por los mismos indígenas de carne y hueso.

1.6. LA CONCEPCIÓN INDIANISTA Y SUS RASGOS

El indianismo surge en el siglo veinte, cuando algunas comunidades se emanciparon económicamente, otras accedieron a universidades y otras más se forjaron en los conflictos étnicos con las Repúblicas mestizas o porque la academia ha permitido formas radicales de etnografía. En el indigenismo lo indio se piensa desde afuera; en el indianismo se piensa lo indígena desde la propia cultura, a veces con actitud excluyente hacia lo no-indígena.

Según Gómez (2005, pág. 15), el que llama ella paradigma Multicultural, Histórico-social o Pan-indianista, surge a partir de: 1) la crítica del antropólogo mexicano Guillermo Bonfil al indigenismo en 1970; 2) del Primer Congreso Sudamericano de Pueblos Indígenas en Ollantaytambo, Perú en 1980, cuando se deslindan del indigenismo marxista; y 3) sobre todo de la rebelión de las comunidades indígenas de Chiapas, México, en 1994, movimiento organizado por el EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

No es una concepción que se genere espontáneamente, sino que hay una ideología de base que intenta unir las autonomías de los pueblos indígenas con los trabajadores mestizos y los movimientos ciudadanos, en busca de una democracia multiétnica fuertemente vinculada a los sistemas políticos y económicos nacionales e internacionales. Según Lavaud y Lestage 2006, “son excepcionales los casos de agrupaciones indianistas desligadas de las ONGs, aunque

sus relaciones no se desarrollan sin conflictos” (...) con una “red de apoyos internacionales que se enriquece y se densifica a partir de los años ochenta” (pág. 4) y que beneficia la ascensión social rápida, personal y familiar, de un conjunto de líderes que recogen los beneficios de sus contactos con las agencias occidentales.

En síntesis, la concepción indianista presenta en lo cognitivo, un Rasgo Culturalizador porque estimula su arte, literatura y expresiones culturales; en lo praxiológico, un Rasgo Comunitario pues antepone el interés social sobre el individual, un Rasgo Ecologista ya que toma en cuenta la Madre Tierra en todas sus decisiones y un Rasgo Autogestionario, que pide hacer todo por ellos mismos; en lo axiológico presenta un Rasgo ancestralista, con una fuerte autoridad de la tradición y de los ancianos.

1.7. LA CONCEPCIÓN AHISTÓRICA Y SUS RASGOS

A simple vista parecería vergonzoso manifestar una concepción ahistórica. Sin embargo, la ahistoricidad en la historia del pensamiento no es un error. El hombre para Nietzsche, según Haro (2009, pág. 177), es herencia también de su historia, la cual pesa como un lastre para superarse; la historia dice quiénes son buenos y quiénes malos, quiénes pueden salvarse y quiénes deben ser condenados; es decir, ignorar deliberadamente la historia puede ser una manifestación de la sospecha de que no todo está bien. La negación de una historicidad reconocida puede ser una postura política con argumentos, o por lo menos la comprobación de que no anda bien la enseñanza de la historia o la historia misma. El nihilismo nitzscheano señalado en esta ponencia es una invitación a sospechar de las historias que se han urdido, se han aprendido y sin sonrojo se han enseñado.

La concepción ahistórica en lo cognitivo puede estar asociada a problemas de la enseñanza de la Historia: la visión seudoerudita y el presentismo; es decir, un supuesto saber histórico en función de espectáculo y la desubicación espacial-temporal. Según Prats 2000, las dificultades propias de la Historia son “el aprendizaje de conceptos históricos, la percepción del tiempo en historia, los temas de causalidad y multicausalidad y la localización e identificación de espacios culturales” (pág. 87). Según Pimiento-Silva 2018, hay también un rasgo de credulidad promovida por medios de comunicación, refiriéndose a la

inclusión de personajes mayas en los comics tipo Tarzán o Spiderman: “el posicionamiento de la cultura maya como villana y asociada con el mundo de la superstición y de los sacrificios humanos, condiciona los lectores a que crean en imaginarios parciales de lo que fue y es la civilización maya” (pág. 11).

En lo praxiológico, la concepción ahistórica puede estar ligada a los vaivenes de los juegos de poder. Según González (2015), “los regímenes autoritarios o democráticos, en tiempos de convulsión o de paz, han orientado, emprendido o vigilado la reconstrucción de la historia nacional adelantada por la escuela” (pág. 3). Es un vaivén que depende de los intereses egoístas, individuales o corporativos que usufructúan el poder y no de la dinámica interna de la disciplina histórica. Y en lo axiológico, según Prats 2000, interviene el etnocentrismo mediante la imposición de “valores occidentales a realidades que provienen de tradiciones distintas” (pág. 95) afectando la legibilidad del saber enseñado.

En las entrevistas individuales, la concepción ahistórica presenta en lo cognitivo un Rasgo Imaginativo, en que el desconocimiento se suple mediante la imaginación y un Rasgo Crédulo, dando crédito a lo que digan interlocutores interesados; en lo praxiológico un Rasgo Impertinente, emitiendo juicios inesperados, inadecuados, inoportunos; y en lo axiológico un Rasgo ambiguo, sin valores claros.

1.8. LA CONCEPCIÓN RACISTA Y SUS RASGOS

La concepción racista, que Gómez (2005, pág. 5) llama paradigma socio-biologicista, se origina en la creencia de la superioridad de la raza caucásica y por ende la inferioridad de los pueblos vencidos por los europeos. En América Latina se hizo ícono de ese sentimiento negativo la obra del argentino Domingo Faustino Sarmiento; en su obra *Facundo Civilización o Barbarie*, Sarmiento opone a la civilización personificada en Europa, Norteamérica y en general lo urbano, la barbarie representada por América Latina, España, Asia, Oriente Medio y en general el mundo rural; califica a los indígenas en estado de naturaleza como salvajes y a los mestizos como bárbaros que imposibilitan la democracia, en oposición a los blancos civilizados. En Colombia, esta concepción fue defendida por el psiquiatra boyacense Miguel Jiménez López, quien promovió en Bogotá en 1920 un debate sobre la degeneración de la raza en Colombia, de honda repercusión en la época. Según Helg (1982), el psiquiatra concluía que “una raza débil había resultado de la mezcla entre los colonizadores españoles, aventureros inmorales, y los indígenas, ya degenerados antes de la colonización” (pág. 112). En México, con un racismo menos crudo, en su ensayo *La raza cósmica*, Vasconcelos (1925) defendía el mestizaje que en últimas también segrega y excluye a los pueblos indígenas.

El Imperio español estableció en América un sistema de privilegios basado en la propiedad de la tierra y el color de la piel, que para la minoría privilegiada se materializaba en los títulos de tierras y su perpetuación a través del

matrimonio y las actas de bautismo. La concepción racial se afianzó a través de la distinción de castas, de las que se llegó a reconocer tres razas puras: blanca, indígena y negra o mora, y un número de dieciséis castas, ilustradas por Gillis-Chacón (2018), algunos de cuyos nombres diferían según fuera México, Madrid o Lima: mestizo, castizo, mulato, morisco, chino, salta atrás, lobo, jíbaro, albarazado, albino, cambujo, zambaiga, zambo, calpamulato, coyote, barcino, tente en el aire, no te entiendo y torna atrás. Una preocupación creciente de criollos y mestizos de los siglos diecisiete y dieciocho fue la limpieza de sangre, que se decía sin máculas de la tierra, y el obvio interés por el blanqueamiento de los apellidos.

De modo que las concepciones sobre los indígenas y sus cruza se caracterizaron por el menosprecio y negación por parte de los españoles y, como resultado de la dominación colonial, también de los mismos aborígenes y mezclados americanos. Según Bustamante (2017), “el estudio de las imágenes sobre el indio americano muestra la existencia de cuatro grandes arquetipos visuales que corresponden a cuatro ideas diferentes, cuatro modos de caracterizar a las poblaciones americanas originarias” (pág. 2). Esos arquetipos son: 1) el salvaje emplumado, propio de los primeros tiempos de conquista: desnudos con pectoral emplumado ellas y todos con faldita de plumas, de escasa cultura material y sociabilidad primaria; 2) el indio a la romana, posterior a la conquista de México y Perú, con túnica corta y un manto estilo foro romano, útil para dar visos de legalidad a la cesión de la autoridad americana a la corona española; 3) el indio vecino, urbano, integrado a la vida cotidiana de la colonia, ideal habitual desde fines del

siglo diecisiete y sobre todo en el dieciocho; y 4) el bárbaro sanguinario, nacido a fines del siglo dieciocho, vigente todo el siglo diecinueve y buena parte del veinte: animalizado, extremadamente violento, en pie de guerra, enemigo al que era preciso vencer y exterminar.

En la actualidad, según Pérez, Falomir, Báquena y Mugny (1993), más que asumir un racismo manifiesto, es más frecuente declararse anti-racista, simpatizar con las víctimas y apoyar leyes que prohíban la exclusión y promuevan la igualdad, pero al mismo tiempo, de manera contradictoria, se mantienen sentimientos y creencias negativas. “Las formas de expresarse el racismo han cambiado y se han adaptado al control social pero el racismo sigue existiendo en la mayoría” (pág. 4). Ahora se presenta de manera latente, como defensa de valores amenazados por el otro, quejas porque el otro pide demasiado, o simplemente como adhesión a los símbolos del grupo propio. En Santander todavía sobreviven expresiones despectivas como puerco indio, ser indio y andar con las indias, para significar persona despreciable, mala persona o prostituta, y se llegó a llamar flecha a un teléfono móvil de bajo coste porque cualquier indio lo tiene.

A nivel cognitivo, ante la carencia de fundamentos para sustentar la exclusión, la concepción racista manifiesta un Rasgo Facturador, haciendo énfasis en las características negativas del excluido; en lo praxiológico, manifiesta un Rasgo Adánico, que reivindica la primacía de la cultura dominante y en lo axiológico un Rasgo Conductor, que estima ser llamado a dirigir a los demás.

1.9. LA PEDAGOGIZACIÓN DE LA RESIGNIFICACIÓN

Más que otro objeto, los bienes arqueológicos tienen la propiedad de convertirse en referente obligado de la memoria histórica. Hay que ponerse en contacto con los objetos arqueológicos. Su *conocimiento* es un primer paso para situar su lugar en la conciencia. Los objetos arqueológicos que hay en un asentamiento prehispánico son innúmeros, aunque los museos enseñen únicamente lo que ellos consideran “tesoros” por su belleza o valor monetario. Para un conocedor auténtico, la más humilde lasca es una ingeniosa herramienta y un fragmento de cerámica el testimonio de una mano laboriosa y creativa, siempre que estén vinculados a un contexto. Se puede llegar entonces a la *comprensión*.

Los caminos, las rocas, las formas del terreno, las fuentes de agua, la flora y la fauna, casi todo lo presente puede hablar de los antepasados que han habitado el territorio, como si esos objetos fueran un libro abierto; los modos de vestir, la gastronomía, los usos de la vivienda, las herramientas, todo empieza a volverse significativo. Hay que significar el paisaje y los entornos de los objetos. A partir de esta comprensión se construye el *respeto* por ese ancestro ya extinto y la curiosidad de conocerlo más a fondo. En la medida que se hace sistemática esta actividad y reflexión se alcanza la *puesta en valor* del patrimonio arqueológico, no sólo del valor de uso, también su valor formal y simbólico.

Los proyectos transversales que se diseñen deberían constituirse en acciones y reflexiones sobre el diálogo intercultural, la convivencia multiétnica y la descolonización del pensamiento. No se trata de hacer educación étnica, sino de promover en la educación pública formal el reconocimiento del mundo indígena con derecho a existir sin diluirse en el mestizaje ni convertirse en objeto de exhibición. Hay carencia de saberes sobre las culturas indígenas, por lo cual se debe aprender a buscarlos; quizás no haya que ir lejos y se hallen en la misma región, a sabiendas de que su visión del mundo no tiene por qué ser familiar o semejante.

En etapas más avanzadas, se podrían utilizar las Concepciones y sus Rasgos identificados a lo largo de esta presentación. Por ejemplo, en lo cognitivo se mencionan: Antidogmático - Naturalizante - Culturalizador - Crédulo - Facturador. Son distintivos de concepciones que no deben ser estigmatizadas y, en juegos de roles, pueden contribuir al autoconocimiento y la reflexión crítica al ponerse en los zapatos de otro.

1.10 CONCLUSIÓN

La resignificación pedagógica del patrimonio arqueológico es un proceso continuo y por lo mismo inacabado, constructivista porque involucra a los aprendices en la construcción de los saberes, e integral porque puede articularse ampliamente en el currículo. Hay que desarrollar la auto-identificación comunitaria e individual; tener en cuenta los proyectos y eventos en los cuales la comunidad activa sus referentes culturales; comprometerse con los valores comunitarios e individuales; articularse con otros valores y potencias de la Institución, sus proyectos ecológicos, su potencial turístico y también paleontológico.

Surgen nuevos problemas para resolver: ¿Habrán concepciones personales diferentes a las aquí descritas? La gaaquería, como actividad delictiva externa al colegio, ¿cederá ante esta resignificación pedagógica? Los productos de esta resignificación pedagógica, ¿son compatibles con las concepciones oficiales conservacionista y turística sobre el patrimonio cultural? ¿Habría disposición oficial a desarrollar proyectos de arqueología comunitaria o por lo menos de arqueología pública, con las comunidades educativas?

1.11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albizú Labbé, F. (2014) El indigenismo de la Unidad Popular (Chile 1970-1973) Estado y Nación entre reformismo y realidad. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [en línea] No. 28.

<http://journals.openedition.org/alhim/5116>; DOI:

<https://doi.org/10.4000/alhim.5116>

Arcos Vázquez, C. & Reyes-Guillén, I. (2015) Del indigenismo al indianismo: Un recuento del empoderamiento indígena en espacios culturales y de educación en la región Altos de Chiapas. *Espacio I+D Innovación más Desarrollo*. 4 (8): 134-154.

Borja Álvarez, J. (2014) *Génesis y Consolidación del indigenismo colombiano durante la primera mitad del siglo XX: un resurgir nacional de los pueblos indígenas*. [Tesis de pregrado]. Universidad de Antioquia.

Bustamante García, J. (2017) La invención del Indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política. *Nouveaux mondes mondes nouveaux* Disponible: <https://digital.csic.es/handle/10261/199582>

Gillis-Chacon. (2021) *Las Castas – Spanish Racial Classifications*. Napa Valley College <https://napavalleycollege.libguides.com/c.php?g=793639&p=5676598>

Giordan, A. & De Vecchi, G. (1995) *Los orígenes del saber*. Sevilla: Diada.

Gnecco, C. (2002) La indigenización de las arqueologías nacionales. *Convergencia* Núm. 27 133-149.

<https://www.researchgate.net/publication/26418500>

Gómez Esteban, J. H. (2009) El romanticismo como mito fundacional de lo joven. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* [en línea]. 7(1): 59-81.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77307103>

Gómez Suárez, Á. (2005) Identidades colectivas y discursos sobre el sujeto indígena. *Revista de antropología Iberoamericana* No 41: 1-24.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1211067>

González Moreno, M. I. C. (2015) La violencia y la enseñanza de la historia nacional en el escenario institucional colombiano (1948-2006). *Páginas de educación*. Vol 8 (1) Montevideo.: 1-28

<http://www.scielo.edu.uy/pdf/pe/v8n1/v8n1a05.pdf2015>.

Haro Sancho, R. (2009) El papel de lo ahistórico en el programa de Nietzsche”. *Thémata Revista de Filosofía*. No 41 Universidad de Sevilla.: 177-196.

<https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/568/5332009>.

Helg, A. (1982) *La educación en Colombia (1918-1957) Una historia social, económica y política*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional – Plaza y Janés.

Lavaud, J.-P. & Lestage, F. (2006) El indianismo en la América hispánica. Una nebulosa política equívoca. *Política* Universidad de Chile, vol. 47: 49-69.

<https://www.academia.edu/808715>

Martínez Bonati, F. (2004) *La agonía del pensamiento romántico. Cuatro ensayos sobre nuestra situación intelectual*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Pérez, J. A.; Falomir, J. M., Báguena, M. J. & Mugny, G. (1993) “El racismo: actitudes manifiestas y latentes”. *Papeles del psicólogo* No. 56
<http://www.papelesdelpsicologo.es/resumen?pii=589>

Pimienta-Silva, M. (2018). El indianismo en las novelas gráficas latinoamericanas. Los mayas en las historietas de Julio Berríos y de los hermanos Valdes R. *Artelogie* (12).
<https://journals.openedition.org/artelogie/2259>

Prats, J. (2000) Dificultades para la enseñanza de la historia en la educación secundaria. *Revista de teoría y didáctica de las ciencias sociales* (05) Universidad de Barcelona. 71-98.

Pumarejo Hinojosa, M. A. & Morales Tomas, P. (2003). *La recuperación de la memoria histórica de los Kankuamo. Un llamado de los antiguos. Siglos XX – XVIII*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.

Rozo, E. & Del Cairo, C. (2016) Indigenismo desarrollista: Estado y diferencia cultural en una frontera amazónica (1959-1980). *Historia Crítica* No. 65: 163-182.
<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.7440/histcrit65.2017.08>

Vasconcelos, J. (2001) *La raza cósmica*. México: Porrúa.

**2. MÚSICA Y MÚSICOS DEL GRAN
SANTANDER. REVISIÓN DE LA
OBRA DE LOS COMPOSITORES
TEMÍSTOCLES CARREÑO, ALEJANDRO
VILLALOBOS, JUAN DE JESÚS ANAYA
PRADA, JESÚS ALBERTO “CHUCHO”
REY Y MARCELA GARCÍA**

Johanna Calderón Ochoa
jcalderon31@unab.edu.co

Violonchelista con énfasis en Historia de la Música.
Universidad Nacional de Colombia. (Sede Bogotá). Magister en
música. Conservatorio de Ámsterdam (Holanda). Estudiante
de doctorado en musicología Pontificia Universidad Católica
(Argentina). Docente Universidad Autónoma de Bucaramanga.
Directora del grupo de investigación Transdisciplinariedad,
Cultura y Política – TCP de la Universidad Autónoma de
Bucaramanga-UNAB.

Adolfo Enrique Hernández Torres
ahernandez12@unab.edu.co

Licenciado en Música. Universidad Industrial de Santander.
Magister en Artes. Mención Composición Musical. Docente
Universidad Autónoma de Bucaramanga. Integrante del grupo
de investigación Transdisciplinariedad, Cultura y Política – TCP
de la Universidad Autónoma de Bucaramanga-UNAB.

2.1. RESUMEN

Entre 2011 y 2016 los autores de este artículo realizaron cinco proyectos de investigación sobre los compositores Temístocles Carreño, Alejandro Villalobos, el Padre Juan de Jesús Anaya Prada, Jesús Alberto “Chucho” Rey y Marcela García. Estos proyectos se llevaron a cabo a partir de las colecciones del Centro de Investigación y Documentación Musical “Alejandro Villalobos Arenas” de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (CEDIM - UNAB) y gracias al apoyo de la Universidad a través de sus convocatorias internas de investigación.

Para el desarrollo de estas iniciativas, los investigadores reconstruyeron historias de vida que luego permitieron el estudio profundo del lenguaje musical de cada compositor. El proceso implicó un abordaje que consideró las particularidades de los autores, poniendo a prueba constantemente la flexibilidad del modelo metodológico para determinar los aportes de cada uno de ellos al patrimonio musical del Gran Santander.

Los estudios mostraron que la historia de la música regional se ha construido a partir del esfuerzo de individuos que no están vinculados a escuelas específicas de composición y que las condiciones sociales, culturales y de otro tipo estimularon la aparición de sus propias estéticas.

En el caso específico de los cinco compositores, los aspectos antes mencionados derivaron en aportes tangibles

en los campos de la práctica musical, la instrucción musical, el servicio social y el compromiso con el desarrollo de sus comunidades.

Palabras clave: Gran Santander, compositores colombianos, historia de vida, CEDIM – UNAB

2.2. ABSTRACT

Between 2011 and 2016 the authors of this article carried out five research projects about the composers Temístocles Carreño, Alejandro Villalobos, the Father Juan de Jesús Anaya Prada, Jesús Alberto “Chucho” Rey and Marcela García. These projects were carried out from the collections of the “Alejandro Villalobos Arenas” Music Documentation and Research Center of the Autonomous University of Bucaramanga (CEDIM - UNAB) and thanks to the support of the University through its internal research calls.

For the development of these initiatives, the researchers reconstructed life stories that later allowed the deep study of the musical language of each composer. The process involved an approach that considered the particularities of the authors, constantly testing the flexibility of the methodological model to determine the contributions of each one of them to the musical heritage of Greater Santander.

The studies showed that the history of regional music has been constructed from the efforts of individuals who are not linked to specific schools of composition and that social, cultural, and other conditions stimulated the appearance of their own aesthetics.

In the specific case of the five composers, the aforementioned aspects led to tangible contributions in the

fields of musical practice, musical instruction, social service and commitment to the development of their communities.

Keywords: Gran Santander, colombian composers, life story, CEDIM – UNAB

2.3. INTRODUCCIÓN

La reconstrucción de las historias de vida de los músicos de la región nororiental de Colombia han sido prioridad para el Programa de Música de Universidad Autónoma de Bucaramanga y su Centro de Documentación e Investigación Musical “Alejandro Villalobos Arenas” (CEDIM - UNAB).

La aplicación de este enfoque de la investigación musicológica al contexto regional ha permitido identificar y dar relevancia a la actividad de artistas cuyos procesos musicales transitan entre el empirismo y la formalización de proyectos de vida en la disciplina.

Los compositores que se presentan a continuación están unidos a través del tiempo por su compromiso social con el desarrollo musical de la región. Cada uno de sus aportes en los campos de la dirección, la interpretación, la composición y la pedagogía se constituye en pieza clave para comprender los fenómenos musicales que caracterizan el patrimonio musical del Gran Santander.

Se espera que las investigaciones sobre los músicos santandereanos y colombianos promuevan el estudio, difusión y salvaguarda de las expresiones artísticas de Colombia como país multiétnico y pluricultural.

2.4. DESARROLLO

2.4.1. Temístocles Carreño y la música en los conflictos armados de Colombia²

Las circunstancias que rodean la vida del compositor Temístocles Carreño (1861-1904) han sido ampliamente difundidas gracias al artículo “La música de los Mil Días: Temístocles Carreño, símbolo del sentimiento santandereano” (1984) de la historiadora colombiana Aída Martínez Carreño. Posteriormente, en 2013, este escrito fue incluido en una compilación elaborada por las familias Carreño Harker y Martínez Carreño en el cual se determina el listado de las obras de Temístocles Carreño y se narran aspectos anecdóticos.

El compositor nació en la población de Onzaga (Santander) el 28 de abril de 1860 en el seno de una familia cuyas actividades políticas le destacaron en la región. Se conoce que el linaje de la familia Carreño es muy antiguo y que se caracterizó por su devoción a los principios radicalistas del siglo XIX y por los cuales algunos de ellos perdieron la vida en los conflictos posteriores al proceso independentista.

Los primeros contactos de Carreño con lo que podría asemejarse a una práctica pedagógica de la música se dan de la mano del director de banda, Carlos Jácome. A partir

² El texto que se presenta a continuación ha sido tomado de la ponencia realizada por la investigadora Johanna Calderón Ochoa en el VIII Congreso Chileno de Musicología (Valdivia, 2015).

de este momento, la trayectoria musical de Temístocles Carreño estaría ligada a la existencia y funcionamiento de las bandas militares hasta su fallecimiento en Bucaramanga, el 5 de enero de 1904 a la edad de 42 años.

La obra del compositor se conserva en el CEDIM – UNAB y ha sido motivo de investigación, edición e interpretación³. Gracias a la labor de sus descendientes se han identificado las siguientes composiciones, algunas de ellas incompletas.

Al Club Santander (Paso doble), *Ausente* (Pasillo lento), *Canto a la Virgen de la Merced* (Himno), *Dulce Ilusión* (Danza), *El Cautivo* (Pasillo lento), *Centinela* (Paso doble), *Entre dos fuegos* (Pasillo), *Independencia* (Vals), *Palonegro* (marcha), *Similia Similibus* (Zarzuela), *Iris de Colombia* (Paso doble), *Las gaviotas* (Danza), *Las palmeras* (Danza), *Sin horizonte* (Pasillo), *Los adioses* (Pasillo lento), *Manzanares* (Paso doble), *Noches de luna* (Mazurka), *Hojas desprendidas* (Danza).

En el marco de una época de guerra, pobreza y desolación, Temístocles Carreño logró construir un legado que llega a las generaciones actuales y que se consolida como una ventana al pasado convulso de la nación colombiana.

³ Véase Jairo Dallos, Adolfo Hernández y Magnolia Sánchez, eds., *Compositores colombianos. Temístocles Carreño Rodríguez (1861-1904)*. (Bucaramanga: Publicaciones UNAB, 2019), 6-81, <https://www.unab.edu.co/pagina/compositores-santandereanos>.

2.4.2. Alejandro Villalobos y la valoración del patrimonio musical santandereano⁴

Alejandro Villalobos Arenas nació en la Villa de San Carlos del Pie de la Cuesta, hoy Piedecuesta, Santander, el 13 de febrero de 1875. Siguiendo los pasos de su maestro Temístocles Carreño, Alejandro Villalobos se une al ejército y sus bandas militares. Sin embargo, es capturado en combate y puesto en reclusión en la Penitenciaría del Estado de Cundinamarca. Allí permaneció cautivo entre 1901 y 1902 (Calderón y Echeverri 2012, 4-6).

Una vez establecido en Bucaramanga hacia 1906, Alejandro Villalobos fue designado director de la Banda del Regimiento Ricaurte No. 3. Dos años después, el 22 de marzo de 1908, el compositor contrajo matrimonio con la señora María Serpa Novoa (7).

La Bucaramanga que Alejandro Villalobos encontró luego de su forzada estadía en Bogotá, muestra los signos del creciente impulso de sus ciudadanos hacia la modernización.

Ante las nuevas condiciones políticas y sociales que se daban en la región, la función emblemática de la banda debió ajustarse, pasando de animar a los combatientes en el frente de batalla al entretenimiento de las masas, a cumplir una labor de formación de jóvenes intérpretes y, bajo la

⁴ Los textos que se presentan a continuación se construyeron a partir de los informes finales de cada investigación y están relacionados como documentos inéditos en la bibliografía.

batuta de Villalobos, a la difusión de repertorio relacionado con la tradición musical europea (8).

El fallecimiento de este destacado músico colombiano el 18 de septiembre de 1938 en Bucaramanga pone fin a su larga y reconocida trayectoria como pedagogo, director y compositor.

Sin embargo, la historia estaba lejos de terminar allí. En el año 2003, los señores Carlos Villalobos Alvarado y Gustavo Villalobos Estévez donan las copias de las cincuenta y dos obras del compositor al CEDIM – UNAB, el cual actualmente recibe su nombre.

Gracias a la labor de los derechohabientes, la música del maestro Alejandro Villalobos sigue siendo estudiada, interpretada y valorada como parte fundamental del patrimonio musical de Santander.

2.4.3. El Padre Juan de Jesús Anaya Prada y los retos de los estudios en patrimonio musical colombiano

Los autores de este artículo llevaron a cabo la investigación sobre el sacerdote franciscano Juan de Jesús Anaya Prada motivados por el acercamiento a su producción musical centrada en el villancico navideño colombiano.

El Padre Fray Juan de Jesús Anaya Prada nació en San Andrés, Departamento de Santander (Colombia), el 23 de junio de 1922. Inició sus estudios musicales a los cinco años bajo la guía de su padre el pedagogo y músico Jovino Anaya.

En 1939 ingresó a la Orden Franciscana en la Provincia de la Santa Fe de Colombia en Cali y en 1948 recibió la ordenación sacerdotal. Fray Anaya se destacó por una excelsa carrera en las áreas del Derecho Canónico y la pedagogía. Así mismo, se desempeñó como docente en destacados colegios y universidades colombianas.

Escribió numerosos artículos que versan sobre temas teológicos y se distinguió como latinista, esperantista, músico, compositor y poeta. Entre sus obras musicales se encuentran himnos para diversas instituciones educativas colombianas, así como un número considerable de villancicos navideños que hoy hacen parte de la tradición musical católica colombiana.

Falleció en la ciudad de Bogotá, el 16 de noviembre de 2005 a los 83 años (Calderón y Hernández 2016, 10-11).

En la investigación sobre el Padre Anaya se puso a prueba la metodología propia de la construcción de historias de vida. A pesar de que no se disponga aún de información

biográfica precisa sobre su proceso de instrucción musical, el análisis de sus composiciones demuestra el manejo consciente de recursos musicales derivados de la tradición de la música académica europea y su adaptación eficiente al género del villancico navideño colombiano (65-66).

Los veintidós villancicos de Fray Anaya que encontraron a partir de la investigación realizada no solo exponen temas de la tradición religiosa. A través de esta forma musical y poética el autor se conecta con la realidad histórica colombiana. Lo anterior, junto con la inclusión de aires representativos de la zona andina colombiana en sus composiciones musicales, constituyen los aportes más importantes de Fray Anaya a la identificación y actualización de este género tradicional en Colombia (65-66).

2.4.4. Jesús Alberto “Chucho” Rey y su pensamiento musical innovador

Jesús Alberto Rey Mariño nació en Pamplona, Norte de Santander, el día 24 de diciembre de 1956.

Para ‘Chucho’ Rey –como lo llamaban sus amigos– el piano fue el instrumento mediante el cual dieron a luz bellas melodías que sabiamente encajaba en armonías de exquisita originalidad. Su producción musical se caracteriza por esa combinación entre la música popular colombiana y los rasgos de estilo armónico jazzístico que marcaron el rumbo de la música andina colombiana en la década de los 80, junto a otros ilustres compositores del país. Es probablemente, su serio estudio de la armonía clásica y la constante retroalimentación sobre el material creativo lo que da consistencia a su propuesta y lo que imprime solidez a su obra.

Egresado de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, profesor de la Universidad de Antioquia, docente y director de los programas de música de la Universidad Industrial, UIS, y de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, UNAB; y, creador de la Red de escuelas y bandas de música de Medellín. Pensador innato, inmerso en el constante estudio y reflexión sobre los temas de la educación, la música y su impacto en la sociedad. Fue un pensador que, a nivel nacional, participó y promovió el diálogo y la constante reflexión en torno el oficio de enseñar, ideas que defendió y trató de implementar en su trabajo como educador en las diversas entidades educativas en el país donde trabajó.

Muestra de su interés por acercar la música a la comunidad de educación básica primaria es la creación del Manual básico para la elaboración de arreglos y adaptación para coro infantil, publicado por la UNAB en el año 2000 para el Plan Nacional de Coros en el que propone que el material sea accesible a la comprensión de un profesor de formación básica y pueda ser implementado en las escuelas.

En su magnífica producción musical aparecen títulos de trascendencia nacional, como: *Vuelamasqueelviento* (Bambuco), *Atrapasueños* (Pasillo), *Itinerante* (Pasillo); y la inigualable colección titulada *De negros y blancos en blancas y negras*, publicación póstuma realizada por la UNAB, que consta de cincuenta piezas breves para piano sobre ritmos latinoamericanos, escrita para niveles de iniciación e intermedio; obra que constituye un aporte indiscutible al repertorio pedagógico para piano de todas las edades.

Siendo director del Programa de Música de la UNAB, falleció en Bucaramanga, el 1 de agosto de 2009 a los 53 años de edad.

2.4.5. Marcela García un proyecto editorial y su impacto pedagógico en Santander

Marcela García Ordoñez nace el 2 de noviembre de 1950 en Bucaramanga en un hogar que le brindó estímulo para el crecimiento de su alma artística y creativa.

En su niñez recibió las primeras lecciones de piano de parte de su tía Graciela Ordoñez; y al término de sus estudios secundarios, en una época en que las jóvenes de sociedad eran educadas para convertirse en “señoritas”, Marcela toma la decisión de trasladarse a Bogotá para estudiar piano en la Universidad Nacional bajo la tutoría del maestro Pablo Arévalo; una aventura que sus padres, Mario y Baudilia, aprobaron con cierto temor.

A los pocos años, Marcela logra el título que la acreditaba como concertista del instrumento y regresa a su natal Bucaramanga para vincularse con la Escuela de Música adscrita a la Dirección Artística de Santander (DICAS), donde quiso implementar innovaciones de tipo pedagógico y abrir el pensamiento musical hacia metodologías más progresistas; sin embargo, su éxito fue relativo, pues no tuvo el apoyo del profesorado ni de los entes gubernamentales de la época y decidió renunciar a la dirección de la escuela.

Continuó su labor, entonces, en compañía de la cantante y violinista Amalia Carrera con quien fundó el Taller de Formación Musical de Bucaramanga, centro que contribuyó en buena medida a consolidar el programa de la Fundación Nacional Batuta. Esta etapa productiva caracterizada por la enseñanza, la creación musical, ensayos, concierto

y viajes promovió el crecimiento artístico de la región y creó el espacio propicio para la aparición de una prolífica generación de músicos que hoy hacen parte de orquestas e instituciones musicales en diversas partes del mundo.

Al tiempo con esta faceta pedagógica, Marcela compone bambucos y pasillos, aires que en el ámbito universitario le fueron prohibidos por sus profesores para evitar –según ellos– ‘dañar su técnica’. Compone *Alborada* (Bambuco), *Patunchita* (Pasillo - Bambuco), *El Buri* (Bambuco), *Pipum* (Bambuco), entre otras tantas piezas dedicadas a su familia y su entorno. A la par, realiza arreglos musicales para diverso tipo de agrupaciones, desde los grupos de instrumentación Orff hasta las de tipo sinfónico en los que se destaca su estilo alegre, espontáneo y muy personal.

En el año 2013, se lleva a cabo un trabajo de investigación por parte de los profesores Adolfo Hernández y Johanna Calderón de la Universidad Autónoma de Bucaramanga del que surge el libro *Crazy Divertimentos, 13 obras infantiles para piano* un álbum de piezas para piano a partir de sus canciones infantiles⁵.

Hoy, Marcela mantiene su interés en la educación musical a través de su página web donde muestra con orgullo canciones y piezas instrumentales especialmente creadas para el nivel infantil y juvenil; proyecto que crece en colaboración de familiares y amigos, entre ellos los que fuimos algún día sus estudiantes.

⁵ Véase el sitio web “La casa de la profe Marce”, *La Casa de la profe Marce*, (15, 09, 2021), <https://lacasadelaprofemarce.com/>

2.5. CONCLUSIONES

Los compositores mencionados en el presente artículo realizaron aportes tangibles y significativos en los ámbitos de la práctica artística para la región del Gran Santander a través de obras musicales que en lenguajes personales mezclan su formación académica con las expresiones propias de la cultura popular donde tuvieron influencia.

La labor pedagógica desarrollada por los compositores y su compromiso con la comunidad bien sea desde las aulas de clase o sus posturas de pensamiento se mantienen vigentes y continúan generando impacto en la comunidad.

Tanto el desarrollo como los resultados de las investigaciones realizadas derivaron en procesos de gestión documental de las colecciones involucradas, la transcripción musical y la creación de obras, actividades que se llevaron a cabo mediante la participación de docentes, investigadores y estudiantes del Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

2.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Calderón Ochoa, J. & Echeverri Gutiérrez. D. G. (2012). *Vida y obra de los compositores Alejandro Villalobos Arenas y Jesús Alberto Rey Mariño*. Informe de investigación, Bucaramanga: Documento inédito.

Calderón, J. (2015) *Música y músicos en los conflictos armados de Colombia. Memorias del músico Temístocles Carreño en la Guerra de los Mil Días (1899-1903)*. Presentación realizada en el VIII Congreso Chileno de Musicología, V de Jóvenes Investigadores, Valdivia, Chile, enero 13-17.

Calderón Ochoa, J. y Hernández Torres, A. E.. (2016). *El Padre Fray Juan de Jesús Anaya Prada O.F.M y su aporte al patrimonio musical*. Informe de investigación, Documento inédito.

Calderón Ochoa, J., Echeverri Gutiérrez, D. G. & Hernández Torres, A. E. (2019). Construcción De Perfiles Musicales En Autores Colombianos: Una revisión de la obra de Alejandro Villalobos Arenas y de Fray Juan de Jesús Anaya Prada. *La Tercera Orilla*, N.º 22, 18-34. <https://doi.org/10.29375/21457190.3694>.

Carreño Harker, I. (2013). *Temístocles Carreño. Símbolo del sentimiento santandereano*. Bogotá: familias Carreño Harker y Martínez Carreño.

Dallos Rincón, J.; Hernández Torres, A. & Sánchez Mejía, M. (2019) *Compositores colombianos. Temístocles Carreño Rodríguez (1861-1904)*. Bucaramanga: Publicaciones UNAB. 6-81,
<https://www.unab.edu.co/pagina/compositores-santandereanos>

García Ordoñez, M. & Hernández Torres, E. A. (2017) *Crazy divertimentos 13 obras infantiles para piano*. Bucaramanga: Publicaciones UNAB, https://www.unab.edu.co/sites/default/files/Publicaciones_academicas/Portadas_libros/crazy%20divertimentos%20interior-web.pdf

La Casa de la Profe Marce (s.f.). *La Casa de la profe Marce* <https://lacasadelaprofemarce.com/>

Mejía, C.; Calderón, J.; Echeverri, G.; Gómez, R. D.; Pérez Valdés, G.; Hernández Torres, A.; García, M.; Moreno Girardot, D. & Restrepo R., S. (2013) *De negros y blancos en blancas y negras. Jesús Alberto “Chucho” Rey Mariño*. Bucaramanga: Editorial UNAB.

3. MEMORIA CULTURAL Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN EL DEPARTAMENTO DE SANTANDER (COLOMBIA)

Luis José Galvis Díaz
lgalvis@unab.edu.co

Comunicador Social Universidad Autónoma de Bucaramanga.
Master in Motion Pictures University Of Miami. Docente
Universidad Autónoma de Bucaramanga. Integrante del grupo
de investigación Transdisciplinariedad, Cultura y Política – TCP
de la Universidad Autónoma de Bucaramanga-UNAB.

3.1. RESUMEN

La recopilación de la cronología de las películas de los cineastas santandereanos era una investigación que no se había hecho en el departamento y que hacía falta para conocer sobre sus procesos de realización. Aunque había noticia de obras recientes, y alguna referencia de las realizados en el siglo XX, no era claro su recorrido. Desde la formulación del proyecto de investigación, la metodología planteada fue de carácter historiográfico. Primero, fueron entrevistados los directores y directoras de cine santandereanos radicados en Bucaramanga y Bogotá. Segundo, se hizo una búsqueda y sistematización de la información bibliográfica sobre las primeras generaciones, de las que había menos información. El resultado permitió reconocer que sí hay un camino recorrido en la producción audiovisual en Santander. Con esta investigación, queda consignada una base documental cronológica del desarrollo cinematográfico departamental que se ha integrado inicialmente para su divulgación en las cátedras de historia del cine en Colombia y también puede ser consultada por otros estudiantes de las carreras audiovisuales y por aquellos involucrados en la producción en Santander.

Palabras claves: cine, cineastas, documental, ficción, historia, Santander, Colombia. Cinema, Filmmakers, documentary, fiction, history, Santander, Colombia.

3.2. ABSTRACT

The study and chronologic compilation of cinematic works made by the filmmakers of Santander had not previously been done in the state. While there was knowledge of more recent films, and references to others made during the XX century, a study was needed in order to clarify the history of the region's films, the filmmakers themselves and their process of realization. In the formulation of this research project the proposed methodology was overall historiographical. Firstly, the directors from Santander were interviewed in Bucaramanga and Bogotá. Secondly, a systematic search and organization of written data from first generation filmmakers, for whom less information was available, was compiled and reviewed. The audiovisual material and written documents obtained revealed that a significant path had been traveled in the audiovisual production of Santander. As a result, this research produced a chronological and documented base of the cinematographic development in the state of Santander. It has been integrated and released in classes of History of Cinema in Colombia and it can be accessed by students of other audiovisual programs and by the community of filmmakers of Santander.

3.3. INTRODUCCIÓN

La metodología planteada para la ponencia es de carácter historiográfico, en la medida que la revisión y sistematización de series documentales fue vista como la opción más apropiada. En primera instancia, fueron los propios cineastas santandereanos quienes narraron las experiencias que tuvieron para llevar a cabo sus proyectos. Asimismo, se consultaron diversas fuentes bibliográficas de la cronología del cine colombiano. El artículo se divide en nueve momentos históricos hasta diciembre de 2014. Estos están organizados por variables como el tiempo histórico en que vivieron los autores y también por condiciones externas como políticas gubernamentales y educativas sobre el cine. Los autores fueron seleccionados por logros como la realización en celuloide antes de que la era digital surgiera con fuerza a comienzos del siglo XXI; asimismo, por la realización de largometrajes que lograron exhibición en teatros y en el formato de video; y por último, por premios obtenidos en convocatorias y festivales nacionales e internacionales. Esta investigación surgió para contar de manera organizada la historia del cine en el departamento y dejar un documento de consulta sobre su patrimonio cinematográfico.

3.4. CINE SILENTE

Con respecto a la llegada del cine a Colombia, el departamento de Santander tiene el privilegio de ser el lugar donde se exhibió por primera vez. Esto sucedió el 21 de agosto de 1897 en el teatro Peralta de la ciudad de Bucaramanga cuando la proyección fue organizada por el empresario de espectáculos venezolano Manuel Trujillo Durán. El cinematógrafo había llegado antes, el 13 de junio, traído por el francés Gabriel Veyre a la Ciudad de Panamá en representación de los hermanos Lumière, pero desde 1903, Panamá dejó de ser parte del territorio colombiano. Por esa razón, Bucaramanga tiene este honor en la actual Colombia. Pero a Bucaramanga no llegó el invento de los Lumière sino el vitascopio, del norteamericano Tomas Alva Edison. Después de La Guerra de los Mil Días entre 1899 y 1902, fue sólo hasta el año de 1908 cuando hubo unas filmaciones de tipo documental turístico sobre la ciudad de Bucaramanga hechas por los Hermanos Gutiérrez en su carácter de empresarios. Estas filmaciones se perdieron y sólo quedó registro de su paso en el periódico *La Tarde* donde fueron descritos los lugares filmados del centro como el parque García Rovira, la iglesia de San Laureano, el parque Romero y la plaza de mercado. Estas imágenes fueron denominados *La ciudad que resucita*.

No obstante, el nombre que sobresale en este periodo es el de Félix Joaquín Rodríguez, quien fue el primer cineasta del departamento. Pasó cuatro años de su vida aprendiendo y ahorrando en los Estados Unidos, primero en Nueva York, y luego, en San Francisco, muy cerca de Hollywood. Junto

con su hermano se devolvieron a Colombia en 1919 con un cámara de cine y unos dólares para ser proyccionista en Boyacá, Cundinamarca y Santander. Para realizar su largometraje *Alma provinciana*, trabajó como montajista y escenógrafo en otras películas, hasta que creó su compañía Felixmark con la que financió el proyecto. Convenció a amigos suyos para que actuaran, pidió prestadas casas, fincas y estudios como locaciones. Filmó los carnavales estudiantiles y corridas de toros. Así, enriqueció su película y la hizo ver costosa, y logró describir la vida andina a mediados de los años veinte. *Alma provinciana* es la historia de los amores prohibidos dos hijos de un rico hacendado, con dos personas de humilde posición económica. La película fue filmada en Bogotá y sus alrededores, y en la zona del páramo del Almorzadero en Santander. Él mismo hizo el guion, la producción, la fotografía, la escenografía, la edición y la iluminación, e incluso montó su propio laboratorio para poder revelar la película. *Alma provinciana*, el octavo de la filmografía nacional, fue estrenado el 13 de febrero de 1926 en el teatro Faenza en Bogotá, fue un éxito con el público y ganó un concurso de películas comerciales. Este impulso lo utilizó para intentar filmar su segundo largometraje llamado *Isabel*. Pero el espíritu romántico y aventurero de Félix Joaquín se apagó cuando se trasladó a vivir a Girardot en 1931 y decidió quitarse la vida cerca al río Magdalena.

3.5. LOS CINEASTAS SOLITARIOS

Este grupo lo conforman santandereanos que realizaron cortometrajes documentales con una influencia de los noticieros para salas de cine, e igualmente, por hacer narraciones institucionales distantes del resto del país, que estaban haciendo obras folclóricas para grandes audiencias. Estuvieron ahí: Andrés Platarrueda, Pedro Gamboa y Augusto Peter Schroeder quienes produjeron entre los años cincuenta y setenta. Andrés Platarrueda, el primero de ellos, se interesó por la cámara cinematográfica con la apertura del cine Renacimiento en su pueblo San José de Suaita. Después de ver continuamente los noticieros que se exhibían antes de las películas, tuvo la idea de crear su propio proyecto: hacer el *Noticiero suaitano* con una cámara de 16 mm. Andrés filmó todo tipo de actividades sociales de sus coterráneos entre los años de 1954 y 1955. A pesar de sus esfuerzos y su paciencia, el público se cansó de ver el noticiero, dejaron de pagar el sobreprecio y se terminaron las emisiones. Cuando lo cerró, Andrés unió todas las emisiones que sumaron en total una hora de duración. Se mudó a Bucaramanga en los años sesenta para dedicarse de lleno a la fotografía y sostener a sus trece hijos.

El siguiente cineasta fue Pedro Elías Gamboa, conocido como “Peligam” y nacido 1926 en Pamplona, Norte de Santander. Su vida estuvo marcada inicialmente por la fotografía y con ella se mantuvo por un tiempo hasta que se radicó en Bucaramanga desde los 23 años. Aprendió a manejar las cámaras de cine de 8 mm y de Super 8, por medio de cursos de correspondencia con una empresa

en Los ángeles. Creó su propio negocio de fotografía y filmación y empezó a filmar la ciudad, sus habitantes, sus actividades económicas y la vida en general de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. “Peligam” buscó público que pudiera ver su trabajo y con su espíritu de empresario invirtió sus ahorros en la compra de una camioneta y la adaptó para hacer un cine-móvil en los barrios de Bucaramanga con películas mexicanas y de “El Gordo y El Flaco”. Esto le trajo problemas con los dueños de los cinemas por lo cual, detuvo su carrera. Con las películas extranjeras, él presentaba un noticiero propio con las noticias de la semana. Después de ello, vendió sus equipos y abandonó el cine. Pero desafortunadamente, las películas que guardó en un clóset se pudrieron debido a la humedad y perdió una gran parte de su material.

El miembro que más producción hizo fue Augusto Peter Schroeder, un ingeniero electrónico de la UIS, quien hizo pequeñas filmaciones entre finales de los años cincuenta y comienzos de los setenta. Augusto hizo pequeños cortometrajes desde su época de colegio con una cámara de 8 mm primero en Bogotá y luego en Bucaramanga. Cuando se pasó a filmar en 16 mm, hizo en 1961 el documental *Semana Santa en Santandercito*, en un corregimiento del municipio San Antonio en Cundinamarca, que se le dañó en el revelado que envió a Panamá. La segunda, fue una comedia picaresca de ficción llamada *La verdadera historia de Adán y Eva* que también terminó perdiéndose. Tiempo después, viene su obra *Pueblo blanco*, un documental observacional de Girón en 1960, con la gente caminando en las calles, en el mercado y en la fiesta del Corpus Cristi.

En particular, la ciudad de Bucaramanga le debe recuerdos a Augusto Schroeder por el documental *Nuestras gentes*, que muestra imágenes de la ciudad en los años sesenta. él dejó de hacer películas a comienzos de los años setenta debido a los altos costos de los insumos químicos para revelado y por las obligaciones con Trefilco, la empresa donde trabajaba. Se pasó al video y compró cámaras Super VHS, con los que hizo comerciales y videos institucionales. Augusto Peter Schroeder murió el 5 de mayo de 2012 dejando 25 piezas cinematográficas.

3.6. DOCUMENTAL POLÍTICO Y CONTESTATARIO

El director Carlos Álvarez, junto con su esposa Julia, se erigió como una de las figuras relevantes en la denuncia política durante los años sesenta y setenta. Su primer documental, *Asalto*, lo realizó en 1968 con una duración de nueve minutos, en formato de 16 mm y en blanco y negro. Está hecho con fotos fijas y muestra la invasión hecha en junio de 1967 por el ejército a la Universidad Nacional por protestas que hacían los estudiantes. Obtuvo una mención de honor en la Semana del Cine Iberoamericano y del Cine en Color en Barcelona. Continuó en 1969 con el cortometraje documental *Manual para una huelga* y luego en 1970 con otro corto documental llamado *Colombia 70* en el que muestra la sociedad de consumo nacional y la indiferencia que tiene con sus ciudadanos más vulnerables. Obtuvo dos premios internacionales en el Festival de Cine Documental de Oberhausen, Alemania en 1971. Su tercer cortometraje fue *¿Qué es la Democracia?* en el que contó como el sistema político colombiano ha sido el gran culpable del deterioro nacional. Obtuvo otro premio en el festival de Oberhausen en 1972 y una mención de honor en el Festival de Cine Documental de Grenoble, Francia, en 1973. Carlos Álvarez fue parte del denominado “El Grupo” que criticó la política gubernamental del sobreprecio al cine en 1971 junto con otros documentalistas como Martha Rodríguez, Jorge Silva y Gabriela Samper. Su irreverencia la pagó cara en 1972 porque pasó 18 meses en prisión hasta que fue comprobada su inocencia. Fue liberado y en 1975, dirigió el cortometraje

Los hijos del subdesarrollo, en el que analizó la situación de la niñez en Colombia y una vez más fue llevado a prisión. Obtuvo premios en el Festival de Leipzig, Alemania, y en el Festival de Grenoble, Francia, en 1975. Después de esto, Carlos salió del país para proteger su vida; primero fue a la Universidad Autónoma de México y luego a Berlín Occidental hasta 1977. Retornó al país pero cambió su tono del cine militante. Realizó dos documentales para Ikon, una empresa de televisión de Holanda. Uno de ellos fue *Introducción a la vida de Camilo Torres* que obtuvo el Premio Paloma de Plata en el Festival de Leipzig, Alemania, en 1978. El otro se denominó *Desencuentros* y trata sobre la situación de la iglesia latinoamericana. En 1988 entra en su etapa educativa como fundador y primer decano de la Escuela de cine y televisión de la Universidad Nacional. Entre 2001 y 2007 fue decano de la Facultad de Producción de cine y televisión de la Corporación Universitaria Nueva Colombia.

3.7. EL CINE DE SOBREPRECIO Y FOCINE

Desde 1972 se instauró la ley de sobreprecio en la taquilla del cine en Colombia para que este dinero excedente se invirtiera en la producción de cortometrajes nacionales. La mayoría de los realizadores aprendieron el oficio en la producción misma, aunque estuvieron distantes de conectarse con el público que estaba acostumbrado a las películas norteamericanas, mexicanas y europeas. En 1978 fue creada la Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE, para que se hicieran largometrajes. Dentro de ambas épocas, se destacó Herminio Barrera quien hizo parte de numerosos proyectos hasta el punto de convertirse en una figura casi imprescindible en el manejo de la cámara cinematográfica. Esta experiencia le permitió también hacer sus producciones pero sin poder concretar la realización de su propio largometraje. Nació el 1 de abril de 1948 en San Gil, tuvo como interés inicial la fotografía fija y fue el santandereano que más estuvo involucrado en el cine nacional durante los años setenta y ochenta. Como director de fotografía hizo entre 1973 y 1985: 3 documentales institucionales, 2 cortometrajes de ficción, 18 cortometrajes documentales, 2 largometrajes documentales y 4 largometrajes de ficción con directores como Gustavo Nieto Roa, Lisandro Duque, Francisco Norden y Ciro Durán. Como director, y al mismo tiempo cinematografista, hizo 26 cortometrajes documentales, 4 cortometrajes de ficción y 8 documentales institucionales. Herminio Barrera falleció en Bogotá el 29 de noviembre de 2004 a los 56 años debido a un cáncer linfático.

3.8. PERIODISTAS EN EL CINE DOCUMENTAL INSTITUCIONAL

Dentro de la época del sobreprecio de la taquilla colombiana emergieron Julio Nieto Bernal y Alfonso Castellanos, dos periodistas que incursionaron en la realización documental con un carácter más institucional. Ellos dos se destacaron por su versatilidad en los medios periodísticos tanto en prensa como en radio y televisión. Julio Nieto Bernal escribió y dirigió 24 piezas documentales y un cortometraje de ficción en 1981 llamado *La Tempestad*. Nieto Bernal nació en Bucaramanga el 13 de abril de 1935 y falleció el 31 de diciembre de 2008 debido a un ataque cardíaco en la ciudad de Bogotá. Alfonso Castellanos, nació en Málaga en 1934 e incursionó en el cine en 1963 con la escritura de los guiones de los documentales institucionales *Al Servicio de la Infancia y Revolución Pacífica*, luego en 1970, para *También de Pan Vive el Hombre* y en 1971 hizo el guión de *La Otra Cara de mi Ciudad*. En 1980, Alfonso dirigió y escribió su documental denominado *Prioridad, la Vida* que fue auspiciado por la Cruz Roja.

3.9. CINEASTAS EDUCADOS EN EL EXTERIOR

En distintas épocas y en países diferentes, tres santandereanos estudiaron fuera del país. El primero fue Mario Ribero Ferreira quien nació en Confinés, en 1948, estudió en Bucaramanga donde hizo teatro con su propia agrupación denominada El duende y migró a finales de los años sesenta a Bogotá donde hizo parte del Teatro Popular de Bogotá, TPB. Para estudiar cine consiguió una beca en el Instituto de Cine de Moscú y vivió en la Unión Soviética por once años. Su tesis de grado fue un cortometraje llamado *Dámaso* basado en el cuento *En este pueblo no hay ladrones* de Gabriel García Márquez en formato de 35 mm en 1977. Después, hizo una especialización en guión y dirección de fotografía documental y su tesis de grado fue un corto llamado *Detrás de las bambalinas* que tuvo una duración de 8 minutos y hecho en 35 mm. Ese mismo año hizo otro cortometraje documental llamado *Escultor*. En 1985 hizo el proceso de escritura, guión y producción de su primer largometraje, *El embajador de la India*, que está basado en la historia real de un seminarista bilingüe que engañó por varios días a las autoridades y habitantes de Neiva, Huila, haciéndose pasar por un embajador y recibió toda clase de atenciones. *El embajador de la India* fue la segunda película colombiana más taquillera de 1986 con más de 150 mil espectadores y fue una de las comedias representativas de los años ochenta. De todas maneras, para Mario no fue una buena experiencia con FOCINE, porque las condiciones de filmación fueron bastante difíciles y el presupuesto fue muy limitado. Por esa

razón, pasó a dirigir en la televisión donde realizó su labor artística sin apuros de producción y dirigió éxitos como *La posada*, *Vuelo secreto*, *El Hijo de Nadia* y *Betty, la fea*, que fue vendida a muchos países. Mario esperó 25 años para dirigir su siguiente largometraje con un buen presupuesto. La película *Mamá, tómate la sopa* fue protagonizada por Paola Turbay y cuenta la historia de Vicente, quien a sus cuarenta años vive aun con su mamá. él se enamora una extravagante peluquera quien ha creado una fórmula que puede combatir la calvicie. La película fue estrenada en Navidad de 2012 y asistieron casi 400.000 espectadores lo cual significó un éxito.

El segundo cineasta fue Carlos Barriga, nacido en Bucaramanga en 1956, quien migró a Bogotá 1974 para estudiar antropología en la Universidad Nacional pero debido a las disputas de los estudiantes con el Gobierno, la universidad cerró por un tiempo. Se fue a México a estudiar cine en la Universidad Autónoma de México entre los años de 1978 y 1986. De esa etapa en México, se destacan dos cortometrajes en ficción, *El cuartel de Moncadita* de 1982 y *La madriguera* de 1983; y un corto documental, *Amor y muerte*, hecho en 1986 antes de volver a Colombia. En Bogotá, la mejor opción le surgió en la televisión. en el área de televisión de Colcultura entre 1986 y 1989 para producir documentales televisivos. Con la creación de la Escuela de Cine y Televisión en la Universidad Nacional en Bogotá en 1988, se abrió un tercer escenario en el que Carlos Barriga todavía sigue hoy en día ejerciendo: el educativo. Fue docente tiempo completo y fue director del programa. Su

último proyecto lo ha traído a sus raíces con un documental del páramo de Santurbán debido a la polémica generada por la explotación de oro en una zona que provee agua a Bucaramanga.

El tercero de ellos es Christian Mantilla quien nació en Bucaramanga en 1979. él viajó a Denver, en los Estados Unidos, para aprender inglés. Después de recoger algo de dinero, se mudó a Los Angeles en 2003 donde estudió cine en Los Angeles Film School. Después de graduarse, hizo un cortometraje en 2005, el cual llamó *Negocio mortal* de 13 minutos de duración con el tema del ingreso de sustancias ilegales a los Estados Unidos. El 13 noviembre de 2006, Christian oyó por Internet la conmemoración que hacía la radio colombiana de los 21 años de la tragedia de la inundación de Armero, Tolima, que sucedió debido a una erupción del volcán del nevado del Ruiz en 1985. Esa fue la génesis para hacer la investigación y escritura de un guión para largometraje basado en la historia de una mujer que sobrevivió estando embarazada, después de estar seis días junto al cadáver de su esposo para salir a dar a luz a su hijo. En 2011, inició el rodaje con recursos que obtuvo en el camino pero que ha tenido varias interrupciones. En 2013 terminó la producción para luego pasar a la posproducción de los efectos visuales con su hermano Javier. La grabación del largometraje fue en la población de Sabana de Torres porque se parece a Armero pero también se grabaron en varios exteriores en Bucaramanga.

3.10. EGRESADOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

En 1988 es creada en la Universidad Nacional, la primera escuela de cine de Colombia fundada para formar cineastas, a la que se denominó Cine y Televisión, de la cual egresaron dos santandereanos: Libia Stella Gómez e Iván David Gaona. Libia Stella Gómez fue la segunda mujer en Colombia, que logró dirigir un largometraje en el género de ficción con *La historia del baúl rosado* en 2005. Su carrera inició a los 12 años en Socorro, como actriz en agrupaciones de teatro. A los 15 años se trasladó a Bucaramanga y entró al grupo de títeres y teatro, La Oruga Encantada. Su primera etapa en Bogotá la hizo en el teatro pero luego inició sus estudios en la escuela de Cine y Televisión en la Universidad Nacional y se graduó en 1997. Posteriormente, hizo su maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura en la Universidad Nacional en el año 2000. Libia encontró en el libro *13 crónicas policíacas* de Felipe González Toledo, una historia en los años cuarenta llamada *El cadáver viajero* que cuenta la historia del cadáver de una niña que había sido puesto en un baúl en una encomienda enviada a Barbosa, Santander. *La historia del baúl rosado* se basó en ella, costó dos mil millones de pesos y se recrearon los años cuarenta en Bogotá. Contó con la actuación de Edgardo Román, Diego Vélez y Dolores Heredia. Fue exhibida en 2005, con seis semanas en cartelera y 24.000 espectadores. Trató de realizar los largometrajes *Matías, el titiritero*, y *Un tal Alonso Quijano*, que ganaron estímulos de desarrollo de guión del FDC pero no pudo conseguir el resto de la financiación.

El proyecto que sí vio la luz fue su documental *Arista son* sobre la vida del músico chocoano Aristarco Perea Copete quien albergaba el sueño de conocer a Cuba, pero murió un mes antes de poder viajar a la isla. Recibió el Estímulo para Realización de Documental FDC 2006 y se estrenó en 2011.

Su siguiente largometraje fue *Ella* que obtuvo en 2011 el estímulo del FDC para escritura de guión y para producción de largometraje en 2012. Cuenta la historia de dos viejos que viven en un inquilinato. Ella asesinada por un vecino y él lleva su cadáver en el carro donde recoge reciclaje mientras consigue dinero para enterrarla. *Ella* fue estrenada en 2014 y está protagonizada por Humberto Arango, Reina Sánchez y Deisy Marulanda. En la actualidad, está a la espera de estrenar su documental *El traje nuevo del emperador* que trata sobre los últimos años de la vida política y social del país.

Iván Gaona, nacido en Güepsa en 1980, finalizó sus estudios en la Escuela de Cine y Televisión y creó la compañía La banda del carro rojo. Su primera obra fue su tesis de grado llamado *El pájaro negro* que grabó en Güepsa en 2009 y que cuenta la historia de un niño que quiere saber si el famoso personaje de una canción norteña está en su pueblo. Con este cortometraje de ficción, Iván sentó las bases de las características de su carrera hasta el momento: historias en panoramas rurales, personajes de vida campesina, el municipio de Güepsa con sus veredas como locación principal, actores no profesionales y las leyendas populares del lugar. Su siguiente obra fue el documental *Los*

días del fracaso con el que obtuvo la financiación por parte de las Becas del Bicentenario de la Gobernación de Santander en documental en 2010. Narra la vida de Francisco Duarte, quién perdió la vista en un accidente de minería esmeraldera, pero que siguió con su afición por la búsqueda de guacas. *Los retratos* es el nombre del cortometraje de ficción que le ha dado hasta el momento la mayor cantidad de premios y nominaciones. Cuenta la historia de dos ancianos a quienes llega a sus manos una cámara polaroid por una rifa en la plaza de mercado. Esta historia obtuvo la financiación del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en 2010 en la categoría de cortometraje de ficción y fue acumulando reconocimientos en festivales internacionales como Cartagena, Locarno, Bruselas, Houston, Toulouse y Huesca, entre 2012 y 2013. En Güepsa, produjo también su siguiente corto, *El tiple*, que cuenta la historia de los dos ancianos que se enfrentan a la enfermedad de ella. Su esposo, no encuentra otra salida más que vender su tiple para poder conseguirle las medicinas. *El tiple* fue realizado con recursos de la convocatoria del Plan Nacional Audiovisual del Ministerio de Cultura. Independiente de su compañía productora, Iván dirigió el cortometraje *Naranjas* que fue ganador de la convocatoria del FDC en la categoría nacional y fue grabado en el municipio de Oiba. Es la historia de una mujer campesina de más de 50 años, quien cambia su vida al aprender a conducir. Con La Banda del Carro Rojo, terminó en 2014 un tercer cortometraje llamado *Completo* que realizó en Güepsa y hace parte de una trilogía con *Los retratos* y *El tiple*. El proyecto recibió 50 millones de pesos por parte de las Becas Bicentenario

de la Gobernación de Santander en 2013. Iván ya está en el camino de producir su primer largometraje al que se le ha denominado *Pariente*. Es una obra dentro del género del western en Güepsa que contará la historia de un triángulo amoroso de dos hombres y una mujer del pueblo que se verán enfrentados a una banda armada que controla el tráfico de vehículos en la región.

3.11. LAS BECAS DE CREACIÓN DE LA GOBERNACIÓN DE SANTANDER

Fueron creadas para conmemorar los 200 años del Bicentenario de la Independencia de Colombia en 2010 por un periodo de diez años. Con intermitencias, estas becas han dado continuidad a los realizadores departamentales con recursos por concurso para producir sus obras y han promovido la preservación de la identidad de la región. Entre los ganadores de estas becas se destacan Frank Rodríguez y Mario Niño. El primero de ellos, Frank Rodríguez, nació en Bucaramanga en 1983, estudió Comunicación Social en la Universidad Pontificia Bolivariana en Bucaramanga e hizo como proyecto de tesis el cortometraje documental *Vuelve campesino* en 2007, donde mostró el mundo de la carranga. Su siguiente documental lo realizó en 2008, el cual fue denominado *Con la Guabina por delante*, que obtuvo su financiación en el concurso nacional DocTV Colombia de la Comisión Nacional de Televisión por 66 millones de pesos. Esta vez, la música tradicional fue la guabina, en un diálogo entre el tiplista y rockero Pedro José Linares con los músicos del municipio de Bolívar. Con las Becas del Bicentenario, Frank y con 26 millones de pesos hizo una de sus obras más entrañables, el cortometraje *Bucaramanga a milímetros*. En este documental de 25 minutos de duración, él contó la obra cinematográfica de Augusto Schroeder, quien tenía como afición filmar en cine documentales, promocionales y cortos de ficción con actores naturales. La obra obtuvo premios en festivales en Manizales y Popayán en 2010, y fue selección oficial de los Premios

India Catalina en 2011. En su siguiente corto, tuvo como protagonista a un árbol denominado barrigón, que tiene en Santander su único punto de existencia. El documental *El reino de los barrigones* tiene una duración de 27 minutos y logró la financiación por parte de las Becas Bicentenario en 2011.

Mario Niño Villamizar, nació en Bucaramanga en 1974 y realizó su primer documental en video en el año 2004 llamado *Cumbia urbana* con el que narró el mundo de la cumbia en Bucaramanga que se ha convertido en una subcultura urbana. La vida de la bailarina y coreógrafa Sonia Arias, llamó su atención y realizó un cortometraje documental sobre su vida artística llamado *Danzaria*. Contó con la financiación de las primeras becas de creación artística que el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Bucaramanga, IMCT, hizo en 2010 con una cifra de seis millones de pesos. El paso a la ficción lo dio en 2011 con el corto *Love Story* que cuenta la historia de un joven quien compra un par de tenis para impresionar a una chica en la miniteca de cumbia y se mete en líos con los pandilleros del barrio. Este proyecto fue financiado por las Becas de creación de la Gobernación de Santander en 2011 y usó actores naturales. Logró nominaciones en los premios Santa Lucía de In Vitro Visual y en el Festival Internacional de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia, en 2012. Internacionalmente, fue selección oficial en Competencia, del IV Festival de Cine Latinoamericano de Flandes, Bélgica. Su siguiente apuesta fue una obra rural con el cortometraje de ficción *La lluvia* que cuenta la historia de una familia campesina que se encuentra

acosada en la árida zona del Cañón del Chicamocha ya que no llueve hace mucho tiempo y están endeudados con un terrateniente. Consiguió financiación con las Becas de Creación del IMCT.

3.12. EGRESADOS DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

La Universidad Autónoma de Bucaramanga, UNAB, inició en 2003, el programa de Artes Audiovisuales para mejorar la producción audiovisual en la región. De sus egresados se destaca Raúl Gutiérrez, quien nació en Bucaramanga en 1987 y se graduó en 2010. Para realizar su cortometraje de ficción *El Paseo*, Raúl obtuvo la beca de creación del IMCT en 2010. *El Paseo* cuenta la historia de una misteriosa mujer que es asaltada por un ladrón en un cajero automático pero él se lleva una sorpresa. *El Paseo* obtuvo en 2011 una nominación en el Festival de Cartagena en la sección de Nuevos Creadores. En 2012 ganó el concurso “Make it short” del actor Antonio Banderas con su grupo empresarial PUIG entre más de 2.400 propuestas. El premio le dio una financiación de 15.000 euros para su guión denominado *Mi primer amor*, que cuenta la historia de un niño de 10 años quien tiene como amor platónico a su prima de 24 años, quien lo cuida mientras sus padres están de viaje. Fue protagonizado por Lilo de La Vega, fue selección oficial del Philadelphia Latin America Film Festival y del Rincón International Film Festival en Puerto Rico en 2013. Por este logro, Raúl recibió en diciembre de 2012 el Decreto de honores de la Alcaldía de Bucaramanga como artista audiovisual destacado. Su siguiente proyecto fue el cortometraje documental *Lienzo de la tierra* que obtuvo el Estímulo de Becas del Bicentenario en 2013 en la categoría documental por 10 millones de pesos que cuenta la supervivencia de un grupo de hilanderas en Charalá.

3.13. CONCLUSIONES

En salas de cine se han estrenado cinco largometrajes de ficción y uno de ellos, *Armero* de Christian Mantilla, está en el proceso de hacerlo. Libia Stella Gómez está cerca del estreno de su largometraje documental llamado *El Traje Nuevo del Emperador* e Iván Gaona está en la preproducción de *Paciente*. En total esto sumaría ocho largometrajes hechos por santandereanos. Las cifras han mejorado para los realizadores de la región porque desde 2011 se han realizado cinco largometrajes.

La cineasta más importante de ficción en el momento en Colombia es Libia Stella Gómez quien ha hecho dos largometraje de ficción, un largometraje documental, y ha ganado cuatro veces la convocatoria de guión del Fondo de Desarrollo Cinematográfico en la categoría de guión y dos en producción de largometraje.

Hay una relevante influencia santandereana en el proceso educativo de cine en el país, ya que Carlos Álvarez y Carlos Barriga que fueron directores en la carrera de Cine y Televisión de la Universidad Nacional y Libia Stella Gómez ha sido profesora por varios años. Asimismo, Frank Rodríguez se encuentra liderando el proceso de educación en documental en Bucaramanga.

Los jóvenes cineastas, migraban a Bogotá y se establecían allá para realizar su carrera.

En los últimos diez años esto ha cambiado porque varios de los realizadores han decidido quedarse en la región, lo

que ha permitido que sean los santandereanos quienes narren sus historias y así el patrimonio quede impregnado con sus voces.

Las representaciones rurales son las que más obras han tenido pero todavía hacen falta más representaciones urbanas con los conflictos contemporáneos.

Hay interés por parte de las entidades públicas como la Gobernación de Santander y el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Bucaramanga pero los recursos no son suficientes para aumentar la producción de largometrajes en la región.

Falta que se involucre mucho más las entidades privadas en los procesos de financiación de obras de mayor envergadura.

El equipo humano para los rodajes en el departamento todavía está en proceso de evolución. La mejor manera de hacerlo es que se siga rodando con continuidad.

3.14. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, L. A. (1989) *Historia del cine colombiano, Nueva Historia de Colombia, Volumen VI*, Bogotá: Editorial Colombiana Planeta, 237-268.

Amaya, S. (2000) *Un país sin imágenes es un país indescifrable*, en *El Cine Memoria de un pueblo*, Bogotá: Mesa Directiva Cámara de Representantes. 71-76

Durán, M. (2014) Carlos Álvarez: la crítica como militancia política. *Revista Visajes*. Vol.3: <https://www.revistavisaje.co/carlos-alvarez-la-critica-como-militancia-politica>. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2012) *Documentales Colombianos 1950-1992*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Museo Nacional De Colombia (2007) *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Dirección de Cinematografía.

Patiño, S. (2009) *Acercamiento al documental en la historia del cine colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Rico, A. (2013) *Bucaramanga en la penumbra (1897-1950)*. Bucaramanga, Ediciones UIS,

Salcedo Silva, H. (1981) “Entrevista con la viuda del doctor Félix Rodríguez”. En: Libro *Crónicas del Cine Colombiano 1897-1950*. Bogotá.

Valencia, C. (1981). Nuestra Alma Provinciana. *Revista Semana*. <http://www.semana.com/cultura/articulo/nuestra-alma-provinciana/48375-3>

4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD: EL VALLENATO, COMO TRADICIÓN INVENTADA

Luis Eduardo Navarro Barbosa
lnavarro11@unab.com.co

Historiador Universidad Industrial de Santander. Docente Universidad Autónoma de Bucaramanga y Escuela Superior de Administración Pública (ESAP). Investigador independiente.

4.1. RESUMEN

El vallenato, como género, es una tradición inventada a partir de los años 30 del siglo XX, por intelectuales, folcloristas, políticos, gestores culturales, músicos, compositores, y consolidada en los años sesenta por las élites del poder en la región del Valle de Upar. Todo esto en el marco de la creación del nuevo departamento del Cesar, del festival vallenato del acordeón y de una identidad nacional relativamente más incluyente.

Palabras claves: tradición, Vallenato, Folklor, Leyenda, Mito, Festival, Región, Estado nación.

4.2. ABSTRACT

The vallenato, as a genre, is a tradition invented in the 1930s by intellectuals, folklorists, politicians, culturales manager, musicians, composers, and consolidated in the 1960s by power elites in the valley region of upar. All this within the framework of the creation of the new department of Cesar, the vallenato accordion festival and a relatively more inclusive national identity.

Keywords: tradition, Vallenato, Folklore, Legend, Myth, Festival, Region, Nation State.

4.3. INTRODUCCIÓN

Cuando los asistentes a la plaza Alfonso López en Valledupar esa tarde de Julio de 1968 escucharon decir que se premiaría a los acordeoneros que mejor ejecutaran los “4 ritmos vallenatos”, no sospecharon que estaban siendo testigos de la consolidación de una tradición inventada. Aunque la música tocada con acordeón se remonta a mediados de la década de 1860, la construcción de la leyenda vallenata había empezado formalmente a fines de los años treinta del siglo XX, de la mano de un intelectual costeño, que fue estudiar a Bogotá, Antonio Bruges Carmona, y que relataba historias relacionadas con el folklor, costumbres y músicos de su región. Desde ese momento hasta fines de los años sesenta se dio un proceso sorprendente de invención de una tradición, no exenta de controversias, pero si cargadas de mitos, leyendas, y reconfiguración de la historia misma.

Este trabajo hace parte de una investigación más amplia, atinente a la pregunta por la construcción de la identidad nacional colombiana, en un país donde las élites políticas han postulado proyectos de nación a veces excluyentes y otras veces contradictorios. Las élites regionales en un estado centralizado como el nuestro, pugnan y se juntan, tanto en lo económico como en lo cultural, para ser tenidas en cuenta. En el presente escrito nos referiremos a un caso específico regional, exitoso, de invención de una tradición, que trascendió la identidad regional a ser parte de la identidad nacional.

Sostendremos como hipótesis que el vallenato, como género, es una tradición inventada a partir de los años 30 del siglo XX, por intelectuales, folkloristas, políticos, gestores culturales, músicos y compositores, y consolidada en los años sesenta por las élites del poder en la región del valle de upar en el marco de la creación del nuevo departamento del cesar.

4.3.1. El Concepto de Tradición Inventada

Se entiende por tradición inventada al conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas en forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica su continuidad con el pasado. De hecho, toda vez que ello es posible, tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico (Hobsbawm y Ranger, 1989)⁶.

La invención de las tradiciones, según estos autores, es fundamentalmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque solo sea mediante la imposición de la reiteración. Son más evidentes cuando la tradición ha sido deliberadamente inventada por un solo iniciador, como en el caso de los boys scouts por Baden Powell. En otros casos son más difíciles de rastrear, cuando por ejemplo han sido desarrolladas en

⁶ Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1989). La Invención de la Tradición. Madrid. Crítica. Pág. 4-21

parte por grupos privados (y donde es menos probable que el proceso sea registrado) y en parte inventadas.

En este último caso estarían las tradiciones gastronómicas nacionales o regionales como la de los platos típicos. Por ejemplo, el mute santandereano que surgió seguramente en las haciendas coloniales de manos de la servidumbre que preparaba sus alimentos con los granos que tenía a su alcance y las vísceras de los vacunos cuya carne principal consumían solo los señores. Sin embargo, luego el plato es retomado por autoridades políticas y culturales regionales que lo incorporan y resaltan como parte de la identidad regional santandereana.

Hobsbawm y Ranger (1989), plantean que muchas de las tradiciones no son genuinas, sino inventadas, en lugar de crecer espontáneamente; utilizadas para ejercer el poder, y no han existido desde tiempo inmemorial, así que toda continuidad con el pasado remoto es esencialmente falsa. Antony Giddens por su parte dice que el término tradición es una idea de la modernidad, es decir es producto de los últimos doscientos años. Las sociedades premodernas no tenían el concepto de tradición, porque precisamente vivían en ella. Su vida estaba referenciada en el pasado, su cotidianidad, su religiosidad, sus ritos de paso y relaciones sociales en general, incluido el ejercicio del poder (Giddens, 1999)⁷. Este autor considera sin embargo que todas las tradiciones son inventadas (no solo algunas), que siempre

⁷ Antony Giddens (1999). *Un Mundo Desbocado. Los Efectos de la Globalización en Nuestras Vidas*. Madrid. Taurus. P. 19-26

llevan incorporadas poder y que tras de esta creación y por eso mismo, han estado reyes, sacerdotes, emperadores, etc.

Para Giddens, es un mito pensar que las tradiciones son renuentes al cambio: nacen y se desarrollan en un tiempo, pero pueden ser repentinamente alteradas o transformadas. Por tanto, las tradiciones no sólo pueden ser inventadas sino también reinventadas. Algunas tradiciones, como las asociadas a las grandes religiones, han durado cientos de años. Hay preceptos esenciales en el cristianismo, por ejemplo, que casi todos los creyentes cumplen y que han estado “idénticas” durante un período muy largo de tiempo. No obstante, cualquier continuidad que haya en tales doctrinas, coexiste con muchos cambios, incluso revolucionarios, en su interpretación y puesta en práctica.

En Giddens y Hobsbawm, toda tradición define una especie de verdad previamente establecida. Para quien la práctica esto es evidente y no se hace preguntas ni cuestionamientos sobre ella. Una tradición ofrece un marco para la acción que permanece prácticamente incuestionable. Tienen guardianes, que vigilan el cumplimiento exacto de la tradición, estos pueden ser eruditos, sacerdotes, sabios, gestores, educadores, y no necesariamente expertos. Su rol de poder radica en el hecho de que se consideran intérpretes conocedores de la verdad del ritual de la tradición. Capaces de descifrar los significados verdaderos ya sean textos sagrados, recetas gastronómicas, ritmos, cantos u otros símbolos.

La falda escocesa, por ejemplo, el Kilt (ver ilustración 1), se nos presenta como un vestido que usan los hombres

de este país, desde tiempos inmemoriales. No obstante, la verdad es que es una tradición inventada desde el Siglo XVIII, en dos momentos. El primero, la intención de los escoceses de diferenciarse de los irlandeses quienes habitaban su territorio y de quiénes habían tomado parte de su literatura y cultura en general. En un segundo momento, un empresario inglés, Tomas Rawlinson, con inventiva, buscando ropas que fueran prácticas para laborar talando árboles o en los hornos de su empresa. Reemplazó así el vestido enterizo con cinturón que usaban por una falda, que con la ayuda de un sastre amigo, la diseñaron con bellos colores y la usaron ellos mismos para lograr su aceptación. Los jefes de los clanes la usaron y de esta manera se estableció su uso. Sin embargo, pasado unas décadas disminuyó su uso hasta que las élites escocesas buscando consolidar su identidad, la retomaron usándolo ellos mismos. Y de esa manera, la falda escocesa finalmente fue catalogada como la más representativa de la nación. Eso mismo ocurrió con el vallenato.



Ilustración 1
Navarro, Maite (2023). Escoceses. Ilustración. Material inédito.

4.3.2. La Invención de la Tradición

La música y el canto han acompañado al homo sapiens desde tiempos remotos, ya sea como elementos sociales comunicativos o como expresión de sentimientos. En la región caribe colombiana, los cronistas resaltaron que en los pueblos nativos encontraron la presencia de danzas e instrumentos musicales como las gaitas y las maracas; también danzas fúnebres indígenas como los areitos. La población africana que fue traída a América en calidad de esclavos desde el siglo XVI aportó instrumentos idiófonos y membranófonos como los tambores que se unieron a los de la población nativa. Así que para ese momento se contaban entre otros con instrumentos como las maracas, la guacharaca, tambores de madera, gaitas y flautas.

Los relatos de viajeros del siglo XIX dan cuenta de que, en la república a los colombianos, según Viloría (2018)⁸ citando a Sogler (2017), “cualquier acontecimiento le servía de pretexto a las fiestas y a las vacaciones escolares y obreras”. Afirma Viloría, que en los muchos días festivos que ya había en Colombia, en plazas y calles se convidaba a la música y el baile popular, cientos de gentes, especialmente entre los meses de diciembre y marzo. Es decir, según este autor, las fiestas iniciaban con la celebración de las velitas de la inmaculada concepción, el 7 y 8 de diciembre, continuaba con la navidad el 24 y 25 de diciembre, el fin de año, la de los reyes magos del 6 y 7 de enero, y de algunos santos patronales en ese mismo mes, para empalmar con las fiestas de carnaval. Así que había un ambiente propicio para el ejercicio del canto y de la música por toda clase de grupos musicales juntados con relativa espontaneidad.

Cuenta Viloría que según Cochrane (1825), desde los años de 1820 los viajeros daban testimonio de la presencia de música tocada con instrumentos de flauta o gaita, violines y un coro de jóvenes. En esa misma zona del Magdalena grande señala, siguiendo ahora a Gosselman (1981), la presencia de un conjunto musical en Gaira que tocaba con dos gaitas de bambú (hembra y macho), una maraca y un tambor grande. También relata que en 1836 el viajero inglés Charles Empson (1836), describió unas fiestas con música y baile en alguna población del (departamento) magdalena grande, diciendo que el conjunto se componía de un

⁸ Viloría, Joaquín (2018). Acordeones, Cumbiamba y Vallenato en el Magdalena Grande: una historia económica, política y cultural, 1870-1960. Santa Marta. Unimagdalena. Págs. 13-31

cantante y guitarras, tambores, panderetas e instrumento de cuerda percutida. Junto a los músicos danzaban los bailadores y en otros momentos entraban trovadores a entonar cánticos que hablaban de sucesos familiares o noticias de la localidad (Empson,1836), que según Viloría podrían ser antecedentes de las trovas que acompañadas de acordeón “se generalizaron a fines del siglo XIX”. Hacia mediados de siglo citando a Reclus (1992) dice que este escuchó en Cartagena una orquesta donde identificó instrumentos variados como trompetas, pífanos, violines y contrabajos.

Hacia la década de 1860 hay registros de la presencia del acordeón en Colombia y en especial a la región caribe. Así que este rápidamente se integró a las fiestas y a los instrumentos que tocaban estos grupos, descritos anteriormente, reemplazando o acompañando los instrumentos de viento como la gaita o de cuerda como las guitarras. Según Viloría (2018), el viajero Charles Saffray desembarcó en Santa Marta en esa década y refirió que escuchó en pleno desembarque los sonidos de un acordeón. Viloría mismo da cuenta mediante pesquisas de registros de aduana que las primeras importaciones de acordeones datan de 1869-1870, lo que hace pensar que el acordeón había llegado unos años antes traído por algún viajero o por algún comerciante contrabandista. Lo importante aquí es que el acordeón entró a reemplazar las gaitas u otros instrumentos de cuerda o viento.

Tafur y Pisano (2016)⁹ plantean que la más antigua referencia a la música de acordeón (que ellos sugieren es también del vallenato) data de 1880, cuando el periodista guajiro Florentino Goenaga da cuenta de una fiesta celebrada con acordeón en 1875. Narran también que el viajero francés Henri Chandelier aseguró que estuvo en un festejo en Ríohacha en 1878 en donde sonaron juntos los tres instrumentos Caja, Guacharaca y Acordeón. Aunque estos dos autores sugieren con esa referencia que estábamos en presencia del Vallenato tal y como se concibe en el festival vallenato desde 1968, no hay evidencias que confirmen cómo se tocaron y acoplaron esos instrumentos. Por el contrario, lo que abundan son referencias a que lo que se tocaba con estos y otros instrumentos eran merengues, cumbias, fandangos, porros y otros ritmos que ya estaban consolidados en la región caribe.

4.3.3. Santa Marta, Valledupar o la costa Atlántica: disputas por la paternidad

Hay una vieja discusión sobre el origen de la música vallenata. Unos lo ubican en el valle de upar que va entre la sierra nevada de Santa Marta y la serranía del Perijá, por el sur encontrándose con el río Magdalena y por el norte con los municipios del sur de la Guajira. Otros pretenden demostrar que el caldo de cultivo de esta música se encuentra en el llamado Magdalena Grande. Si sabemos que el departamento del Magdalena integraba también

⁹ Pilar Tafur y Daniel Samper (2016): 100 años del Vallenato. Bogotá. Aguilar. Págs. 51-77.

los posteriores departamentos de la Guajira (1965) y Cesar (1967), parecería que la discusión es irrelevante. Sin embargo, no lo es precisamente porque han sido las élites valduparenses, las que crearon la idea y la tradición vallenata misma en ese lado de su geografía, dejando por fuera la amplia gama de músicas que se tocaban con acordeón en toda la costa caribe.

Guillermo Henríquez Torres (2004)¹⁰ demuestra en su artículo, *La música del Magdalena Grande en el siglo XIX: Eulalio Meléndez*, que, en el Magdalena Grande, teniendo a Ciénaga como centro económico y cultural desde donde se fue originando y difundiendo una mezcla de ritmos triétnicos, favorecidos por la presencia de extranjeros. Ciénaga era además una gran despensa agrícola que abastecía incluso a Santa Marta, y vendía y compraba ganados en la provincia de Valledupar. Resalta con vehemencia apoyándose en relatos de viajeros la pobreza económica y cultural de la Valledupar del siglo XIX, precisamente para poner en duda su supuesto papel protagónico en el origen del vallenato. Remata planteando que la llamada música “vallenata” es únicamente una adaptación al acordeón de los ritmos básicos de la antigua provincia de Santa Marta, los cuales fueron; el son, de origen español; el paseo introducido en Ciénaga y los pueblos ribereños, por los catalanes que llegaron a la provincia en

¹⁰ Guillermo Henríquez Torres (2004). La Música del Magdalena Grande en el siglo XIX. Eulalio Meléndez. En: Identidades, Historia, Cultura popular y Música en el Caribe Colombiano (Leovedis Martínez y Hugues Sánchez, editores. Valledupar. Unicesar, págs. 125-126.

el siglo XVIII; y el “merengue” magdalenés, derivado del dominicano y traído por los esclavos redistribuidos en Santa Marta provenientes de la islas del caribe; y la puya, a la que no se atreve a atribuirle ningún origen.

Julio Oñate Martínez (2018), compositor, folclorista, investigador y creador también de la tradición vallenata, planteó en una conferencia en Bogotá que el merengue vallenato y la puya se originan en Valledupar y sus alrededores. El Son, dice, provenía del río Magdalena, en la zona de los municipios de Plato y el Difícil, departamento del Magdalena. Estos ritmos se encontraron, según Oñate, en la zona bananera, donde se integraron.

Lo cierto es que además de los debates sobre los orígenes de estos ritmos, hay también planteamientos que postulan que hay merengue bajero, merengue vallenato, merengue del río, etc. Esto muestra según mi opinión, la artificialidad de los cuatro ritmos del vallenato. En otras palabras, los inventores de la tradición seleccionaron los cuatro ritmos, y a través de su divulgación y especialmente, por intermedio del festival vallenato los institucionalizaron.

Emberto Bermúdez (2004) analiza la música “vallenata” en un contexto diferente y mucho más amplio, afirma que:

“La cultura musical de la costa Atlántica colombiana, tanto aquella campesina como la popular, se ubica perfectamente en el panorama de la cultura musical caribeña, sus elementos musicales y sus contextos son compartidos por músicas campesinas de Jamaica, República dominicana, la costa de Venezuela, las islas Anglo y francos parlantes del caribe. Entre nuestra tradición y aquellas músicas hay

tal vez más homogeneidad que diferencia; así mismo, si nos atenemos a la documentación histórica, vemos cómo la cultura musical costeña está íntimamente relacionada con la cultura musical de la costa pacífica colombiana y también aquellas que trascienden el marco colombiano y se ubica, por ejemplo, en este caso, en los países fronterizos como Venezuela, Panamá, Ecuador y hasta Perú”¹¹.

Esto quiere decir que la llamada música “vallenata” nace en el contexto de la costa Atlántica y en consecuencia de la región caribe insular. Por tanto, negaría de plano la creación exclusiva en una u otra micro región. También que la cultura musical caribeña, y la música “vallenata” en particular, si bien surge en ese contexto amplio con influencias africanas, europeas y amerindias, son el resultado de reinterpretaciones y sincretismos aún en movimiento.

Dice Bermúdez, que la música tradicional está muy ligada a sus contextos (fiestas, celebraciones, rituales) y la popular, desde su aparición en el siglo XIX, ligada a los medios masivos de comunicación, periódicos, partituras impresas, en el siglo XX a la radio, el cine y la televisión. Así entonces, va a estar unida de manera indisoluble a la industria discográfica y a la industria del entretenimiento. Precisamente clasifica al “vallenato” como música popular. Podría entenderse de esto que las fiestas que presencian los extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX podría ser músicas tradicionales, que se van transformando así

¹¹ Emberto Bermúdez (2004). ¿Lo que es y no es el Vallenato? En: Identidades, Historia, Cultura popular y Música en el Caribe Colombiano, Leovedis Martínez y Hugues Sánchez, editores. Valledupar. Unicesar, págs. 65-74.

mismas y que con la aparición de los medios transitan a la música popular ya transformadas. Esto negaría cualquier hipótesis de continuidad directa de la música vallenata del siglo XIX con la del siglo XX. La llegada del acordeón al caribe grande y a la costa Atlántica dinamiza el proceso de sincretismo musical, produce nuevos sonidos, crea nuevos ritmos como la Cumbiamba en el caribe colombiano o el “merengue”.

La música “vallenata” se plantea, tiene la influencia de los tres grupos raciales principales, amerindios, europeos y africanos. Comúnmente se dice que la guacharaca representa al primero, el acordeón al segundo y la caja al último. Bermúdez nos recuerda que la cuestión no es tan simple. Lo más importante de la música africana es el canto, el nivel participativo comunitario y no la percusión, el ritmo o los tambores, y esto se puede evidenciar desde Norteamérica pasando por el caribe grande. Lo mismo plantea sobre los indígenas quienes estuvieron tempranamente aculturizados, así que sus aportes musicales seguramente también. Esto no niega los aportes triétnicos a la música vallenata, pero sí los matiza.

Bermúdez plantea dos cuestiones claves que nos permiten avanzar en nuestra hipótesis. Afirma que las grabaciones discográficas funcionan sobre la base de la novedad y del cambio, opuestos al conservadurismo fosilizador. Si tenemos en cuenta que el boom de la discografía inicia en los años 40 del siglo XX y que los primeros vallenatos se graban en guitarra y luego en acordeón, querría decir

ello que apenas está emergiendo y que no se encontraba extendida por alguna región determinada y menos en las formas canónicas que se le van a atribuir a fines de los años 60.

En las décadas de los años 50 y 60, y es el segundo aspecto, dice Bermúdez, ocurren dos procesos importantes, la profesionalización de los músicos campesinos y aficionados, y por otro la nacionalización de la música popular costeña. En el primer caso pone como ejemplo a los gaiteros de San Jacinto y en el otro, orquestas como Los Graduados o los Hispanos. Podríamos agregar muchas otras orquestas. Precisamente esto le da un nuevo impulso a la música vallenata. A inicios de los años 50 se le hacen grabaciones a Alejo Duran o Luis Enrique Martínez. Y aunque el “vallenato”, tal como se va a crear después, no llegaba aún al público del interior del país, sí, en su forma de “merengue” es grabada en Bogotá por “Julio Torres y sus alegres vallenatos”.

La emisora HJCK entrevista a Rafael Escalona en 1958¹², que ya era más o menos conocido por las canciones que le habían grabado Guillermo Buitrago y Julio Bovea. Escalona cuenta a Gloria Valencia de Castaño que canciones y compositores como él abundan en Valledupar y sus cercanías y menciona a Leandro Díaz de quien dice que es un ciego que compone versos como si viera el mundo mejor que los demás. Y que además no viajan a

¹² Gloria Valencia de Castaño. Entrevista a Rafael Escalona, Bogotá, 1958. Emisora HJCK. Recuperado el 2 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=E8chGresjsg>. Audio.

Bogotá porque sale muy costoso, no les pagan y pierden tiempo que pueden destinar mejor a sus cosechas. Cuenta el motivo de algunas de sus canciones como la Casa en el Aire y El Manantial, hechos a sus hijas, una para cada una, “para que no se pusieran bravas”. Gloria Valencia le dice que, en Bogotá la gente conoció a Escalona por la canción La Molinera, luego pone la canción, tocada por un grupo musical, con trompetas, tambores, y tal vez guache. Otras canciones que ponen en durante la entrevista las interpretan con guitarra.

En la conversación, Escalona sostiene que el instrumento que distingue al vallenato es el acordeón. Gloria Valencia afirma que ese instrumento no existe en la costa Atlántica, a lo que él replica diciendo que existe el acordeón de las dos hileras, y que los acordeoneros abundan y andan de fiesta en fiesta en los pueblos. Escalona anota que ningún conjunto vallenato ha ido a Bogotá, por lo costoso. Insiste en que todos son de Valledupar y los pueblos cercanos. Esta es una de las versiones que sobre el origen del “vallenato”, más contribuyó a reafirmar la idea preconcebida de que este género musical había sido creado en esta zona en particular.

4.3.4. La cumbiamba y el Merengue

Viloria (2018)¹³, citando a Abadía Morales (1976), afirma que como “cumbia” se denominaba a la música y a la danza, mientras que con “cumbiamba” se hacía referencia al festejo, el sitio o lugar donde se bailaba la cumbia,

¹³ Joaquín, Viloria, (2018b). P. 55-59

al igual que otros ritmos como el fandango, el porro, el mapalé . Referencia que en el diario El Correo de Santa Marta, aparece una queja por los desórdenes que generaban estos bailes callejeros que se hacían en la ciudad todos los fines de semana, incluido el lunes. Se proponía que las cumbiambas se hicieran sólo los sábados. Cita que Lanao (1936) se refiere a los “bullangueros y alocados merengues” que sonaban en la Guajira. Al compás de tres instrumentos como el acordeón, el tambor y el guache, los merengues animaban las comparsas guajiras. También cuenta que Florentino Goenaga (1915) observó también un baile que llamaban “pasillo”, que lo bailaban parejas y se amenizaba con acordeón. Igualmente, en 1893 Goenaga observó el uso de instrumentos como el acordeón, la guacharaca y un pequeño tambor, en las cumbiambas de Perebere, caserío de Matitas en el actual departamento de la guajira. Esos bailes más tarde se denominan “cumbia” y “vallenato”. Esto ocurría en todo el Magdalena grande. Pero también en el resto de la costa Atlántica, donde el acordeón acompañaba otros ritmos. Lo acertado de estas definiciones queda comprobado en una canción de Guillermo Buitrago de 1947, “Campo Miranda en el Valle”.

4.3.5. La Palabra Vallenato

Una versión sobre el origen de la palabra dice que cuando los arrieros o viajeros en mulas que eran de Valledupar viajaban fuera de la ciudad, y les preguntaban de dónde eran, decían que eran “natos del valle”, o del “valle nato”, de allí la

palabra “vallenato”. Wade (2002)¹⁴ afirma que a inicios del siglo XX la palabra “vallenato” se usaba para referirse a la gente humilde de la provincia de Padilla. Viloría (2018), en la obra citada, dice que un explorador francés encontró en diferentes poblaciones del Caribe colombiano le llamaban “vallenato” a las personas que provenían del Valle de Upar, y que padecían la enfermedad de la piel en el rostro, pies y manos, un salpicado de manchitas azules, denominada carate o vitíligo, aunque bien sabemos que el Vitíligo, se da por muerte o agotamiento de células. El carate por su parte, es producido por hongos, o según algunos por la picadura de un insecto llamado Jején. En todo caso, en 1940, el compositor José María Gómez Daza, conocido como Chema Gómez, afirma en su canción “compae chipuco”, que *“soy un vallenato de verdá tengo las patas bien pintá”*, afirmando que la palabra provendría de la enfermedad.

Viloría (2018) dice que los jóvenes estudiantes y políticos que vivían en Santa Marta en los primeros años del siglo XX, se hacían llamar Valduparense y les molestaba que los llamaran “vallenatos”. Se considera que, en 1915, el educador Miguel Vence, establece en Valledupar el vocablo Valduparense, tal vez reafirmando lo anterior. La palabra en su uso despectivo parece surgir para referirse a una derivación de la cumbia y de la cumbiamba, significando algo así como “música decadente”. La primera mención comprobada de la palabra “vallenato” en una grabación la hizo Guillermo Buitrago, en su canción “Campo Miranda

¹⁴ Peter Wade. Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Vicepresidencia de la república, departamento nacional de planeación. Bogotá, 2002. Págs-70-89.

en el Valle” (1947), que en su primera estrofa dice: “*cuando yo andaba por las regiones del valle, yo aprendí a bailar merengue y los paseos vallenatos, en la Cumbiamba por la noche yo bailaba al son del fandango...*”. Luego en Bogotá, graba en 1949, un conjunto que llevaba por nombre Julio Torres y sus **Vallenatos** (1949), que tenía algunos integrantes provenientes de la costa atlántica, como Homo Morales, acordeonero y su hermano Custodio. En 1950, como diremos más adelante, en uno de sus escritos periodísticos de 1950, el escritor Gabriel García Márquez por primera vez va a hablar de “**vallenato**”. Finalmente, el primer grupo musical costeño, que incorpora la palabra son los Vallenatos del Magdalena, encabezado por Aníbal Velásquez en 1952. No obstante, los ritmos que grabaron si bien era interpretados con acordeón, no son los del “**vallenato**”, tal y como se van a inventar más tarde. Finalmente, la palabra se abre paso, asociada con la ciudad de Valledupar y el género y la tradición que allí se está inventando.

4.3.6. Inicia la Leyenda y el mito

Como se ha dicho desde los años 30 del siglo XX la expansión de las músicas del caribe, tras la aparición de la radio y las grabaciones dio un impulso definitivo a la música de acordeón en el caribe colombiano. La llegada al poder del dos veces presidente de Colombia, Alfonso López Pumarejo con fuertes lazos familiares en la provincia del Valle de Upar, le dio realce a esa subregión pues además de realizar importantes inversiones en vías de comunicación promocionó líderes como Pedro Castro Monsalvo a

quien nombró gobernador del departamento del (gran) Magdalena y ministro de correos y telégrafos. Todo esto fortaleció la invención de la tradición. Esto mismo, pero con creces, lo hace su hijo Alfonso López Michelsen, primero gobernador del departamento del Cesar creado en 1967, como parte de los acuerdos para su regreso al liberalismo oficialista y al desmonte del Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), y luego como presidente entre 1974-1978.

Antonio Bruges Carmona, de Guamal, liberal, político y escritor, entre los años de 1936 y 1942, escribe en el periódico capitalino *El Tiempo*, sobre la música y el folklor costeño. Destaca su riqueza musical, su alegría y vitalidad. Habla de Merengue y no de “vallenato”, pues aún este término no se encontraba acuñado para hablar de esta música. Presenta oficialmente la leyenda del acordeonero que derrotó al diablo, Pedro Nolasco Martínez, en una disputa que duró 8 días. Esta intervención del diablo, alimenta el mito de los duelos de los acordeoneros con el diablo, que alimentan la tradición (ver Ilustración 2). En un artículo de 1942, titulado “Su Majestad el Merengue”, publicado en el diario *el Tiempo* dice: “Del departamento del Magdalena, con su contribución de colorido y americanidad...contribución de las gentes comarcanas...en él hay grito de abuelos marineros, bebedores de trago largo, de abuelos negros, jarochos y esforzados, y de abuelos indios supersticiosos y sufridos”¹⁵. Carmona, está lejos aún de convencer a los

15 Antonio Bruges Carmona (1940). *Literatura Colombiana*. Un texto precursor de Bruges Carmona. (S.F). Consultado el 4 de septiembre de 2021. /https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1471). Pdf.

“cachacos” de los merecimientos que tenía el merengue y la música costeña para ser considerada representativa de la identidad nacional colombiana, a juzgar por la encuesta que se realiza por la revista Cromos de circulación nacional a sus lectores en donde se responde que la música de esta región del país es mayoritariamente ruido (Wade,2002).



Ilustración 2

Navarro, Maite (2023). Mitología. Ilustración. Material inédito.

4.3.7. Autores intelectuales de la tradición.

Antonio Bruges Carmona, es uno de los iniciadores. Otro importante es el premio nobel de literatura. Gabriel García Márquez, el escritor en ciernes, el futuro premio nobel, conocía desde muy niño la música acompañada de acordeón, había vivido en varios municipios de la costa atlántica donde había sido testigo de la maestría de los

acordeoneros y sus cantos. En 1948, cuando contaba con 20 años de edad, pero ya tenía muy claro lo que quería hacer el resto de su vida, escribió en el diario el Universal de Cartagena, en donde había sido presentado por Manuel Zapata Olivella. Allí, en mayo de ese mismo año, publicó un artículo sobre el acordeón, donde lo exalta, “no sé qué tiene el acordeón de comunicativo, que cuando lo oímos, se nos arruga el alma”. Se destaca como un instrumento dotado de una gran capacidad de transmitir emociones. Habla de que fue apropiado por los juglares del Magdalena, desde fines del siglo XIX. No se refiere a este ritmo como “vallenato”, pero retoma la idea del juglar, que había sido introducida dos años antes por Héctor Rojas Herazo, en un artículo publicado en el mismo periódico, hablando del “merengue”. Durante esos años en sus columnas de opinión publicadas en el periódico el Heraldo de Barranquilla y el Espectador de Bogotá, García Márquez exalta incansablemente el vallenato, y lo va a llamar así solo en 1950 cuando en uno de sus escritos dice “Meira del Mar no habría sido menos poeta si fuera admiradora de la música vallenata, de Abel Antonio Villa, Escalona y compañía”. Sus columnas estaban llenas de menciones a personajes del “olimpio” vallenato como Rafael Escalona, Francisco “pacho” rada, Guillermo Buitrago, Luis Enrique Martínez y Abel Antonio Villa (Viloria,2018)¹⁶.

Gabriel García Márquez, es uno de los más caros gestores de la nueva tradición. Se propone reivindicar a través de este género la cultura costeña en general poco apreciada en su

¹⁶ Joaquín Viloria. (2018c). P. 101-105.

época en Bogotá. Contribuyendo con la leyenda vallenata, la introduce en sus novelas, especialmente en Cien Años de Soledad, donde escribe:

“...meses después volvió Francisco el hombre, un trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo, divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre, relataba detalles minuciosos con las noticias ocurridas en pueblos de sus itinerarios, desde Manaure, hasta los confines de Ciénaga, de modo que, si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyeran en su repertorio”.¹⁷

En la misma obra Introduce el nombre propio de Rafael Escalona exaltando sus cantos. Contribuye además con la celebración de lo que algunos llaman como el primer Festival Vallenato celebrado en Aracataca en 1966. Cómo vemos se convierte desde muy temprano en un gran gestor de la música vallenata y contribuye a crear y acrecentar la “leyenda vallenata”.

¹⁷ Gabriel García Márquez (2007). Cien años de soledad. Bogotá. Alfaguara. P. XXX



Foto tomada en 1968. De izquierda a derecha, Clemente Quintero, Álvaro Cepeda Samudio, Roberto Pavejeaus, Gabriel García Márquez, Hernando Molina Maestre y Rafael Escalona. Foto: Gustavo Vásquez/ Archivo diario El Tiempo. Consultada el 20 de noviembre de 2022 en <https://revistas.elheraldo.co/latitud/la-biblia-de-los-juglares-136148>

Rafael Escalona Martínez (Patillal, 1927-Bogotá, 2009), es figura cimera de la nueva tradición, compositor, agricultor, político y gestor incansable. Miembro de una familia prestante del municipio de Ciénaga. Por eso mismo no aprendió a tocar acordeón, que eran considerado instrumento de vaqueros, campesinos y trotamundos. Comenzó a componer canciones desde que estaba en el colegio en 1943. Tuvo contacto desde niño con los músicos de su región y con parientes cercanos de las clases altas que eran compositores como Tobías Enrique Pumarejo. En sus entrevistas va a recordar que en los años en que él inicia no había compositores vallenatos, sino acordeoneros. La mayoría eran analfabetas, trabajadores de finca, vaqueros, campesinos, como le contó a Gloria Valencia en la entrevista para la emisora HJCK en 1958. El mismo se va a considerar uno de los iniciadores del oficio de componer música vallenata, y su amigo Gabriel García Márquez afirma en

uno de sus artículos periodísticos que con la aparición de Escalona en el mundo vallenato, este ritmo se “modernizó” al tener ahora un bachiller entre sus cultores.

Pizano y Tafur (2016)¹⁸, comentan que el arte de narrar lo aprendió Escalona del maestro Pedro Guerra, un cuentero de la región. Precisamente es parte de su aporte. Sus canciones eran mejor elaboradas pues contaban historias completas, relatos intencionados de acontecimientos reales y crónicas. Sus temas relacionados con las actividades del contrabando, que él mismo ejercía, las cosechas de algodón o arroz, las anécdotas picarescas que le sucedían a las gentes de la región. Esto configuró, según el historiador, Joaquín Viloría, una especie de denominación de origen, pues al centrar los hechos en personas y pueblos del norte del cesar y sur de la guajira, afianzó la idea que defienden los creadores de la tradición, él incluido, de que el vallenato verdadero era originario de esos territorios (Viloría,2018). Sus composiciones son grabadas desde mediados de los años 40 por Guillermo Buitrago, con mucho éxito, y rápidamente sus canciones son grabadas a inicios de los años 50 por orquestas internacionales como la de Rafael Hernández, con la voz de Esthercita Forero.

Escalona es el eslabón que une dos fuerzas emergentes en movimiento. Por un lado, los políticos liberales que desde los años 30 del siglo XX buscan ampliar la ciudadanía y la base misma del partido, dando cabida a la cultura popular, excluida antes por ambos partidos, pero en especial por la hegemonía conservadora. Esto coincide con

¹⁸ Pilar Tafur y Daniel Samper. (2016b). P.70-85.

los intereses de élites locales de Valledupar, que se sienten excluidas por Santa Marta y que persiguen de la mano de los López Pumarejo y Michelsen, la creación de un nuevo departamento. Por otro lado, pero en el mismo sentido, estas élites encuentran en el acordeón, y especialmente en el “merengue”, luego canonizado hasta convertirlo en “vallenato” el vehículo ideal para unir los dos propósitos: insertar la música popular caribeña en la identidad nacional y darle una identidad regional a través del vallenato a las élites locales emergentes en su propio ente territorial. Escalona, por sus características personales es el personaje ideal para unificar estos propósitos. Por ello, cuando con García Márquez han organizado el festival de Aracataca, se apresura para anunciar a la prensa que el festival se seguirá haciendo rotativo, y que el próximo se hará en Valledupar, lo que efectivamente ocurrió, para no salir nunca más de allí.



Imagen consultada el 18 de octubre de 2022 en: https://twitter.com/colombia_hist/status/970098247686434816?lang=ar-x-fm

El titular del diario El tiempo, periódico nacional (ver imagen anterior) “Derrotados los Vallenatos”, para notificar al país sobre el ganador del primer festival vallenato del

acordeón en Valledupar en 1968, muestra claramente que la invención de la tradición vallenata, estaba consolidada. Se afirma que un acordeonero, Alejo Duran, “de otro departamento, del corregimiento El Paso, del municipio de Chiriguaná, magdalena” derrotó “a los vallenatos” de Valledupar, que son nombrados en los “cantos de propio Escalona”. En otras palabras, el vallenato es de los compositores y acordeoneros de la zona de Valledupar, y por lo tanto resulta extraño que ganara alguien de otra región. Desde ese primer festival, además del concurso de acordeoneros en tarima, se hizo representación de la entrada del ejército español y de leyendas como el envenenamiento de la laguna del Sicarare. Esto demuestra también que la élite regional tenía muy claro su proyecto de construcción identitaria, a través de la creación del nuevo departamento, la invención de la tradición vallenata y la historia de la región.

Consuelo Araujo Noguera, hija del patriarca liberal de la región, Santander Molina. Estuvo al frente de la creación del festival de la “leyenda vallenata”, junto con Rafael Escalona y Alfonso López Michelsen. Escritora, política y gestora cultural. Lideró siendo muy joven, no solo la creación del nuevo departamento, sino también la del festival vallenato del acordeón en 1968 y su posterior consolidación. Ayudó a establecer los cánones de lo que “era y no era el vallenato”, a través del festival mismo en donde se definieron los 4 ritmos “clásicos”. Defendió el origen del vallenato como una continuidad histórica que partía de la colonia desde

su escritos, especialmente en su libro *Vallenatología*¹⁹, y en donde clasificó el vallenato en tres tipos: El vallenato-vallenato, con su centro en Valledupar; la zona del vallenato bajero, alrededor de toda la zona bananera, desde Santa Marta, todo lo que es hoy el departamento del Magdalena, incluyendo Astrea, Chiriguaná y otros del centro del departamento del Cesar; y el vallenato Sabanero. Por supuesto, el primero es el vallenato que se creó como una invención de la tradición y el que se interpreta por regla en el festival vallenato.

Esta clasificación generó resistencias desde el primer momento, empezando por los músicos sabaneros que se sintieron injustamente excluidos, y siguió con los intelectuales en los años 80. Jacques Gilard (1943-2008) participó activamente en el debate negando la idea por “falta de evidencias”, de que el vallenato era la continuación de las músicas de los indígenas y de las músicas africanas, creía que no había tal tri-etnicidad, ni un pacto moral dado a través del mestizaje cultural que representaba el vallenato. Luego Wade (2002) se adhirió a las tesis de Gilard.

Así pues, las élites liberales lideradas por López Michelsen y Consuelo Araújo Noguera, y apoyada por Rafael Escalona (ver ilustración 3), serían portavoces de un proyecto cultural en el que, entre otros propósitos, se buscaba caracterizar a ese género musical como una representación triétnica, pero con un mestizaje blanqueado,

¹⁹ Consuelo Araujo Noguera (1973). *Vallenatología, Orígenes y Fundamentos de la música Vallenata*. Bogotá. Ediciones Tercer Mundo. P 20-50.

casi que invisibilizando el elemento africano, para hacerlo más aceptable a las élites nacionales, como parte de la identidad nacional. Este sería otra característica de la nueva tradición inventada.

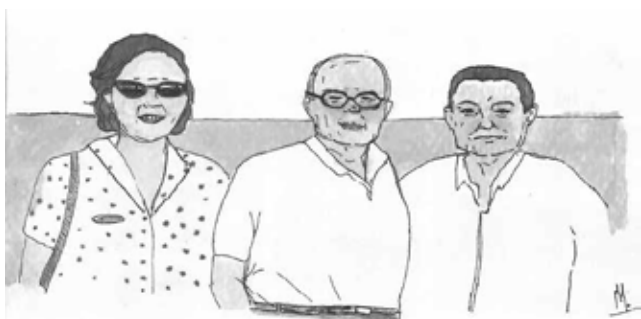


Ilustración 3.

Navarro, Maite (2023). Genitores. Ilustración. Material inédito.

Algunos analistas han ido más allá en esta interpretación (Figuroa,2009). Respecto de los asertos de los promotores oficialistas en cuanto a los “aportes” étnicos en el vallenato, ven una utilización política, que pretende inclinar el imaginario sobre esta música hacia la exaltación de uno de los grupos étnicos que la componen, buscando atribuirles valores de superioridad cultural para llevar esa noción a lugares de decisión ideológica y política. Figuroa considera que, en el proyecto de independizar el departamento de Cesar del Magdalena, López Michelsen introdujo en su discurso la promesa de lograr una bonanza económica tan grande como la de la colonización en el Quindío, e imponía la idea de una población nativa con un rol pasivo propicio para que la población blanca y blanco-mestiza del interior del país lograse un desarrollo económico en la región.

4.4. CONCLUSIONES

Como se ha mostrado el vallenato, como género musical, es una tradición que se inventó desde fines de los años 30 del siglo XX, por intelectuales, folkloristas, políticos, gestores culturales, músicos y compositores. El acordeón y la música de acordeón se habían extendido desde la segunda mitad del siglo XIX por el caribe grande y la costa Atlántica colombiana. Se había mezclado con los ritmos que se tocaban y bailaban en esas regiones. Hacia principios del siglo XX también podían identificarse con nombre propio acordeoneros, que tenían un nombre ganado en sus comarcas, pero que tocaban todo tipo de ritmos con ese instrumento. Estos formaban grupos con tamboreros, cajeros, guacharaqueros, maraqueros y otros. El impulso de la radio, las emisoras y casas discográficas catapultó las músicas populares. Fue entonces cuando se empezó a construir la leyenda por intelectuales, escritores, músicos, gestores culturales y políticos. Estos últimos encabezados por los presidentes López padre e hijo.

Fue un proceso relativamente corto, unos 30 años en los cuáles se dotó a la tradición de una leyenda, como la de Francisco el Hombre que derrotó al diablo en un duelo de acordeones; mitos como el de relacionar “acontecimientos históricos” como la pérdida del ganado de los conquistadores Lugo, con la aparición de los cantos de vaquería; o buques que naufragaban en las costas de la península de la guajira y dejaron esparcidos en la arena cientos de acordeones que llegaron a manos de campesinos y vaqueros que aprendieron a extraer de este los cantos vallenatos; o los mitos de que

la música y la cultura vallenata se podría rastrear desde la colonia hasta nuestros días; o que el conjunto vallenato con los tres instrumentos y los cuatro ritmos, ya tocaban desde el siglo XIX en las playas, plazas y patios de las casas humildes; y que este género es producto de la fusión feliz de las tres etnias mayoritarias de Colombia (blancos, negros e indios). Lo cierto es que todo esto se materializó desde la plaza Alfonso López en Valledupar, desde las páginas de las novelas o desde los libros de los vallenatologos, desde las emisoras y empresas discográficas y por su puesto desde el poder político.

Hobsbawm en su libro, invención de la tradición, mostró como tradiciones que parecían ser muy antiguas y surgidas de las entrañas mismas de los pueblos, como el Kilt, la falda escocesa a cuadros usada por los hombres era realmente una creación hecha por un empresario inglés con imaginación e iniciativa. Él, que tenía su fábrica en Escocia, pensó en un vestido más cómodo para sus trabajadores que debían ir todos los días a laborar en las máquinas de su fábrica. Tomó un diseño de algunos vestidos con falda que usaba esporádicamente alguna comunidad en ese país, pero con el tiempo se convirtió en el traje nacional escocés. Creo que un caso parecido es la invención de la tradición de la música vallenata y de la cual nos sentimos muy orgullosos los colombianos.

4.5. BIBLIOGRAFÍA

Araujo Noguera, Consuelo (1973). *Vallenatología, Orígenes y Fundamentos de la música Vallenata*. Bogotá. Ediciones Tercer Mundo.

Bermúdez, Emberto (2004). *¿Lo que es y no es el Vallenato? En: Identidades, Historia, Cultura popular y Música en el Caribe Colombiano*, Leovedis Martínez y Hugues Sánchez, editores. Valledupar. Unicesar.

Bruges Carmona, Antonio. *Literatura Colombiana, 1940. Un texto precursor de Bruges Carmona*. (S.F). Consultado el 4 de septiembre de 2021.
[/https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1471](https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1471)). Pdf.

García Márquez, Gabriel (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá. Alfaguara.

Giddens, Anthony. *Un Mundo Desbocado. Los Efectos de la Globalización en Nuestras Vidas*. Madrid. Taurus, 1999.

Henríquez Torres, Guillermo (2004). *La Música del Magdalena Grande en el siglo XIX*. Eulalio Meléndez. En: *Identidades, Historia, Cultura popular y Música en el Caribe Colombiano* (Leovedis Martínez y Hugues Sánchez, editores. Valledupar. Unicesar.

Hobsbawm, E. Ranger, T (1989). *La Invención de la Tradición*. Madrid. Crítica.

Samper Daniel y Tafur Pilar (2016). *100 años del Vallenato*. Bogotá. Aguilar.

Valencia de Castaño, Gloria. *Entrevista a Rafael Escalona*, Bogotá, 1958. Emisora HJCK. Consultado el 2 de octubre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=E8chGresjsg>. Audio.

Viloria, Joaquín. *Acordeones, Cumbiamba y Vallenato en el Magdalena Grande: una historia económica, política y cultural, 1870-1960* (2018). Santa Marta. Unimagdalena.

Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la república, departamento nacional de planeación. Bogotá.

4.6. ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Navarro, Maite (2023). Escoceses. Ilustración. Material inédito. Cedido para la presente obra por su autora.

Ilustración 2. Navarro, Maite (2023). Mitología. Ilustración. Material inédito. Cedido para la presente obra por su autora.

Ilustración 3. Navarro, Maite (2023). Genitores. Ilustración. Material inédito. Cedido para la presente obra por su autora.

5. CONTRABANDO E INDUSTRIA EN COLOMBIA: UNA HISTORIA NARRADA DESDE LOS BIENES DE INTERÉS CULTURAL DE LA GUAJIRA Y ANTIOQUIA

Adaulfo Enrique Mendoza Mindiola.
amendoza@unab.edu.co

Historiador Universidad Industrial de Santander. Especialista en Desarrollo Intelectual y Educación Universidad Autónoma de Bucaramanga. Magister en Historia Universidad Industrial de Santander. Doctor en Estudios Políticos Universidad Externado de Colombia. Docente Universidad Autónoma de Bucaramanga. Coordinador de la línea de Patrimonio Cultural del grupo de investigación Transdisciplinariedad, Cultura y Política – TCP de la Universidad Autónoma de Bucaramanga-UNAB. Integrante del grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación – HARED - de la Universidad Industrial de Santander.

5.1. RESUMEN

En oposición al Dpto. de Antioquia, entidad territorial con una alta presencia en el alto gobierno, la Guajira, como ha ocurrido con todos los antiguos territorios nacionales, ha tenido una presencia efímera en el centro político, el ámbito que toma las decisiones que afectan a todas las regiones del país. Esta desigual trayectoria en la formación del Estado Nación se ha manifestado en dos narrativas marcadamente diferentes, ya que por un lado se tipifica como legal la protección de la industria y por el otro se proscribía el contrabando como práctica económica que lesiona el desarrollo nacional. Dicho proceso, puede ser narrado desde los Bienes de Interés Cultural de estos departamentos, ya que la gran cantidad de estaciones de ferrocarril, las casas o localidades asociadas con personajes como Luis López de Mesa, Rafael Uribe Uribe o Francisco Antonio Zea dan cuenta de ello y contrastan con la casa donde nació Luis A. Robles, personaje que, junto con José Prudencio Padilla, ha la posición de cada uno de ellos a sido uno de los pocos personajes peninsulares que ha tenido participación en el gobierno central.

Esta propuesta busca, a partir de los entes territoriales mencionados, mostrar el alto valor histórico que tienen los Bienes de Interés Cultural como vestigios para aproximarse a versiones heterodoxas, de cómo se han dado las relaciones de integración y exclusión de las regiones que integran este país, en ese proceso que, genéricamente, ha sido llamado formación del Estado Nacional.

Palabras claves: Bienes de Interés Cultural y memorias regional, Historia y cultura de La Guajira, Historia y cultura de Antioquia

5.2. ABSTRACT

The Department of Antioquia has had a high presence in the Central State, while La Guajira has remained marginalized. The trajectory of Antioquia and La Guajira has been manifested in two different accounts since smuggling has been declared illegal, while the industry has had the support of the institutions, a process that can be described from the Cultural Heritage of these departments. This process can be narrated from the Cultural Heritage of these regions, since Antioquia has a large number of railway stations, houses or towns associated with characters such as Luis López de Mesa, Rafael Uribe Uribe or Francisco Antonio Zea, while La Guajira only the house where Luis A. Robles was born and the temple where the mortal remains of José Prudencio Padilla are, two of the few peninsular characters who have participated in the central State, are on the list of heritage sites. This proposal seeks to show the historical value that Cultural Heritage has to approximate the relations between the State and its regions.

Keywords: Cultural heritage and regional memories, History and culture of La Guajira, History and culture of Antioquia

5.3. INTRODUCCIÓN

El contexto en el que surge este texto toma como punto de partida la asimetría entre dos departamentos de Colombia y cómo se puede explicar la posición de cada uno de ellos desde los Bienes de Interés Cultural, ya que al reconocer los altos e intensos niveles de imbricación del Dpto. de Antioquia con el Estado central y, compararlos con los frágiles vínculos que históricamente ha tenido el Dpto. de La Guajira, es posible que la memoria regional conservada en cada uno de los Bienes de Interés Cultural, dé cuenta de manera adecuada no sólo del pasado de cada departamento, si no de la trayectoria de cada uno de ellos en el ámbito nacional y, también, de cómo se ha formado el Estado Nación en Colombia. Todos estos procesos que han sido estudiados de manera separada, pero en la realidad están articulados y pueden ser narrados desde los Bienes de Interés Cultural de estos departamentos, de ello dan cuenta la gran cantidad de estaciones de ferrocarril, las casas o localidades asociadas con personajes como Luis López de Mesa, Rafael Uribe Uribe o Francisco Antonio Zea que contrastan con la casa donde nació Luis A. Robles, personaje que, junto con José Prudencio Padilla, se constituye en uno de los pocos personajes peninsulares que ha tenido participación en el gobierno central. Participaciones que, cuando se miran desde la península, insinúan apenas un hilo muy delgado, pero uno muy grueso, cuando se aprecian desde Antioquia.

El contexto anterior requiere abordar la noción de Bien de Interés Cultural, el cual de manera clara se ha afirmado, en consonancia con el desarrollo de la UNESCO como quiera que antes de referirse a “bienes” el lenguaje anterior estaba dominado por la palabra “monumento” tal como se puede apreciar en la Carta de Atenas de 1931 y la de Venecia de 1945. Es en la Carta de La Haya de 1954, nueve años después de creada la UNESCO, cuando aparece la noción de bien cultural. Posteriormente, la Convención de París de 1972 agrega las siguientes connotaciones: deben ser reconocidos por cada uno de los Estados firmantes. Cada Estado se compromete a “identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio” (UNESCO, 1972: 3). Esta tarea, delegada por la Convención a los Estados, permitirá precisamente la elaboración de los primeros inventarios de bienes patrimoniales en cada país. De otro lado, estos inventarios abarcan un universo bastante amplio de bienes culturales. Una parte de esos bienes podrán ser reconocidos por su valor universal excepcional e inscritos en la Lista del patrimonio mundial. Los bienes restantes, tienen los atributos que hoy poseen los Bienes de Interés Cultural, cuya relevancia en principio es de carácter regional o local, a pesar de que la convención establece que “El hecho de que un patrimonio cultural y natural no se haya inscrito en una u otra de las dos listas no significará, en modo alguno, que no tenga un valor universal excepcional para fines distintos de los que resultan de la inscripción en estas listas” (UNESCO, 1972: 7).

En el caso colombiano, estos bienes a partir de la promulgación de la ley 1185 del 2008 son reconocidos como Patrimonio Cultural de la Nación. La mencionada ley, en su artículo 1° los define como:

“cualquier inmueble y objeto mueble de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, que haya sido declarado como tal por la administración competente, constituyendo así su Patrimonio Cultural. También puede ser declarado como BIC, el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico”.

5.4. COORDENADAS METODOLÓGICAS

El presente texto ha sido pensado desde la Sociología Histórica, la Investigación Comparada y el Institucionalismo Histórico. Estos enfoques teóricos tienen en común su desmarque del positivismo, en tanto aceptan la interpretación como variable de análisis, y asumen la noción de que los datos y las fuentes documentales usadas para interpretar, deben erigirse sobre amplias bases empíricas. Si se revisan las grandes conclusiones a las que llegan los autores de cada uno de los enfoques, de seguro encontraremos que están precedidos de una sólida sistematización cuantitativa. Esta particularidad debe ser resaltada, porque refleja el desmarque del positivismo, enfoque que siempre asumió el dato como algo dado y dotado de una existencia autónoma. En este esquema el investigador asume, como principal propósito, reflejar la realidad tal como esta se le muestra a través de los vestigios documentales. En el caso de la Sociología Histórica, la Investigación Comparada y el Institucionalismo Histórico, es el sujeto quien escudriña la realidad, la ordena y le hace las preguntas. En este contexto resultan célebres los procedimientos usados por Barrington Moore, Dietrich Rueschemeyer y Gregory M. Luebbert para explicar por qué después de la Segunda Guerra Mundial en ciertos países se dio el fascismo o el socialismo y en otros la democracia liberal.

Desde lo metodológico es claro que, antes de que la Investigación Comparada adquiriera el estatuto con el que cuenta hoy en día, la Sociología Histórica y el

Institucionalismo histórico ya usaban sus procedimientos. Barrington Moore sistematizó la variable de resultados electorales en varias circunscripciones electorales de Inglaterra, para explicar la configuración de un legislativo que permitiera la coexistencia de los liberales parlamentaristas con sectores aristocráticos vinculados con la realeza. Luebbert examinó la cantidad de la población dedicada a la agricultura, la industria y los servicios para establecer la configuración del sistema político de varias naciones a partir de esas variables seleccionadas. Veblen concibió la necesidad de establecer instituciones formales a partir de la comparación que hace entre economía y biología. La contrastación de estos dos ámbitos le permite inferir que: en la primera es limitado, porque las experiencias adquiridas en el campo individual u organizacional generalmente no logran afectar al colectivo social; en cambio, en la segunda, el aprendizaje es acumulado, lo cual garantiza la supervivencia de la especie. Según su criterio, las instituciones existen porque ellas pueden llegar a representar la posibilidad de que el conocimiento pase de una generación a otra.

Gran parte de esa singularidad surge de la sistematización de los comportamientos sociales, los cuales pueden ser explicados por las variables históricas, económicas o políticas presentes en el colectivo social estudiado. En la Sociología Histórica y en el Institucionalismo Histórico es clara la idea de que cada colectividad puede ser singularizada a partir de variables adecuadamente seleccionadas y sistematizadas. Los dos enfoques lograron identificar características particulares de cada sociedad, a partir de rasgos medidos en términos de ocurrencia en arcos temporales de corta,

mediana o larga duración. En relación con esta propuesta, los aportes de estos enfoques están dados por la selección de dos casos representados por La Guajira y Antioquia como entes territoriales y los Bienes de Interés Cultural como variable.

Desde una perspectiva de larga duración, La Guajira y Antioquia han presentado una fisonomía marcada por el contraste, a pesar de que durante gran parte del periodo colonial ambas regiones eran zonas de fronteras del Imperio Español. Sin embargo, a partir del siglo XIX los niveles de integración de estas dos regiones con el Estado serán inversamente proporcionales: la robustez de los vínculos que logrará Antioquia equivaldrá a los débiles vínculos que se dieron desde La Guajira. A partir de la segunda mitad del siglo XIX La Guajira será en varios aspectos la antípoda de Antioquia.

5.5. INTERPRETACIÓN DE LOS RELATOS SOBRE LA GUAJIRA Y ANTIOQUIA A PARTIR DE SUS BIENES DE INTERÉS CULTURAL

Retomando la noción de que, en muchos aspectos, La Guajira es la antípoda de Antioquia, los Bienes de Interés Cultural lo reflejan de manera categórica. En el reporte del 2020 que el Ministerio de Cultura publica sobre la lista de Bienes de Interés Cultural, la península aparece con 7 y Antioquia con 121. En términos cualitativos, los siete bienes de La Guajira corresponden a siete bienes inmuebles representados por el sitio Jaba Tañiwashkaka territorio ancestral de los pueblos Arhuaco, Kogui, Wiwa y Kankuamo, en el cual está ubicado en el municipio de Dibulla. Este sitio, de especial valor espiritual, cultural y ambiental para los pueblos Arhuaco, Kogui, Wiwa y Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, está acompañado en la lista mencionada por la Casa Luis A. Robles en el corregimiento de Camarones, ubicado al sur de Riohacha a una distancia aproximada de 22 kms; la Catedral Nuestra Señora de Los Remedios en Riohacha, la casa de la Cultura Monseñor Manuel Antonio Dávila, las iglesias de San Rafael Arcángel y San Francisco de Asís en San Juan y la Ermita San Lucas en el municipio del Molino.

En términos cualitativos, los Bienes de Interés Cultural de La Guajira están relacionados con dos tradiciones culturales: por un lado, visibilizan la necesidad de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta de recuperar una parte significativa de su espacialidad

prehispánica, clave para la preservación de su cultura, y por otro lado, permiten apreciar bienes inmuebles de carácter religioso como la catedral de Riohacha y los templos de San Juan y El Molino. Lo religioso en este caso, se extiende a la Casa de la Cultura Monseñor Manuel Antonio Dávila, quien en la memoria colectiva se ha ganado el reconocimiento como el más sobresaliente pastor de almas de la antigua Provincia de Padilla. En el contexto de este escrito es necesario destacar que, José Prudencio Padilla y Luis A. Robles, fueron los personajes nacidos en este departamento que mejores relaciones tuvieron con el Estado central. Padilla como almirante y el segundo como el primer afrocolombiano en ser congresista y hacer parte del gabinete como Secretario del Tesoro. El sitio donde reposan los restos del Almirante y General de la República José Prudencio Padilla, y no el templo, fue el motivo para que el gobierno de Mariano Ospina Pérez declarara la catedral de Nuestra Señora del Rosario, a través de la ley 6 de 1948, como monumento nacional.

La inclusión del inmueble donde nació Luis A. Robles, en la lista de Bienes de Interés Cultural a través de la resolución 731 de 2011, se constituye en el origen de esta reflexión centrada en reconocer el valor documental que tienen estas declaratorias de Bienes de Interés Cultural, en comprender los vestigios de la trayectoria de los departamentos, ya que con este hecho se inicia un horizonte marcado por la débil conexión de La Guajira con el Estado central. En el 2014, apareció una noticia en <https://www.elheraldo.co/la-guajira/la-guajira-pone-un-ministro-cada-50-anos-163215> según la cual La Guajira sólo ha sido

representada en el alto gobierno en los últimos 300 años por seis ministros. Si este dato se ajusta a los 202 años que han transcurrido del periodo republicano que inicia en 1819, la península sólo ha tenido siete ministros en el gabinete del ejecutivo, lo cual permite hablar, de que en promedio, cada 28 años un personaje oriundo de la península llega al alto gobierno. Un lapso de tiempo demasiado amplio para gestionar obras y recursos públicos; y, si a eso se le suma, que este departamento sólo ha tenido tres senadores desde 1991, uno de ellos destituido y ni siquiera se ha logrado elegir uno a través de la circunscripción indígena, por lo cual es posible entender el alto índice de necesidades básicas insatisfechas que presenta esta comarca. En las sociedades modernas, tal como lo sostienen Elías (1994) y Anderson (2006), el Estado es la estructura burocrática capaz de atender las demandas de los gobernados en los diferentes ámbitos territoriales, pero ello implica que las unidades territoriales las gestionen y, en el contexto colombiano, esa gestión se debe dar a través de la presencia en el alto gobierno. La persistencia del centralismo en el régimen político colombiano, deja a la deriva a todas aquellas regiones desconectadas de la toma de decisiones que se dan en las esferas que rodean al poder ejecutivo.

En el caso del Dpto. de Antioquia encontramos incluidos en la lista correspondiente al 2020 un total de 121 bienes, de los cuales siete (Aberrojal, Jericó, Marinilla, Rionegro, Santa Fe de Antioquia, Jardín y San Ignacio) son centros históricos o plazas; dos son bienes muebles (la colección de Obra Mueble de la Capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá y la colección de obras de autoría

de Débora Arango de propiedad del MAM de Medellín). Todos los bienes restantes de la lista son inmuebles, en los que sobresalen setenta y tres estaciones de ferrocarril, once templos, seis campus universitarios, seis casas habitadas por personajes notables, dos edificios, dos yacimientos arqueológicos, un hotel, un circo teatro, un puente, una hacienda, un aeropuerto, un hospital, un palacio, y un cementerio.

Es posible sostener que la totalidad de los 121 Bienes de Interés Cultural de Antioquia son un reflejo de la estrecha conexión de este departamento con la nación. Si la noción de institucionalidad sirve para expresar los niveles de reproducción de los principios del Estado, en los ámbitos regionales y locales, esta noción debe ser usada para referirse al Dpto. de Antioquia. Por un lado, los Bienes de Interés Cultural dan cuenta de la asimilación de las prácticas y estructuras propias de los regímenes políticos por los que ha pasado: sobre un sustrato católico se ha logrado, en este departamento, convertir el conocimiento técnico en un asunto compartido por la elite y gruesas capas de la sociedad. De manera sucinta, esas son las coordenadas en las que se mueven la totalidad de los Bienes de Interés Cultural de Antioquia.

Si partimos de los BIC'S de La Guajira no hay en ellos un reconocimiento de la ancestralidad, tal como se puede apreciar en el sitio Jaba Tañiwashkaka, en la que cuatro etnias reconocen como propio un espacio esencial para la preservación de su cultura, convirtiéndose en protagonistas de su recuperación. En contraparte, los

dos yacimientos arqueológicos declarados como BIC en Antioquia requieren agentes externos a la propia cultura; la arqueología como ciencia y el arqueólogo como científico, dotado de conocimientos y herramientas tecnológicas para analizar e interpretar civilizaciones antiguas a través de sus utensilios, obras de arte y monumentos, se constituyen en quienes elaboran el significado de los vestigios encontrados, lo cual siempre resulta en un despojo de la esencia espiritual, del alma de la cultura que lo generó.

El sentido político de José Prudencio Padilla y Luis A. Robles y sus fugaces nexos con el gobierno central son ampliamente superados por José Félix de Restrepo, Francisco Antonio Zea y Luis López de Mesa, personajes políticos cuyas casas natales hacen parte de la lista de Bienes de Interés Cultural de Antioquia.

El primero de ellos, José Félix Restrepo, aparece en la historiografía como protagonista de la fundamentación con la que se abolió la esclavitud en Colombia y promotor en su patria chica del “Reglamento para las escuelas de la provincia de Antioquia, formado por orden del Gobierno” asociado por Uribe (2010:68) con la difusión de los principios de la ciencia moderna, asunto clave en un territorio donde, la gran cantidad de recursos naturales y minerales, implicaban una enorme disposición para pensar el desarrollo económico desde la transformación de estos recursos en bienes de consumo. Francisco Antonio Zea, por su parte, constituye lo que podría llamarse un representante de la agenda liberal temprana en Antioquia. Si bien fue desterrado en 1795, tras las acusaciones de sublevación, sus vínculos con Bolívar

y con la causa independentista, sugiere que un sector representativo de las elites de este departamento reconocían el valor de la ciencia y los principios liberales como ejes de la administración de los recursos regionales, aspecto relevante si se tiene en cuenta que el Acta de Independencia de Santa Fe de Antioquia, se hizo en nombre del ayuntamiento y no del pueblo; circunstancia que en términos políticos era una postura política claramente opuesta a la de Zea. Luis López de Mesa a su vez, es un destacado icono regional que aparece vinculado con el alto gobierno como Ministro de Educación y como Canciller. Dejando por fuera sus polémicas posturas raciales (Bagley y Silva Lujan, 1988) la inclusión de las casas natales de López de Mesa, Zea y Restrepo en la lista de BIC de Antioquia, visto desde el paradigma de la singularidad, es un dato más que resalta a los personajes, pero visto desde la complejidad es un aspecto que refleja una gran cantidad de variables que afectan la vida social, como quiera que la conexión de las elites regionales con el Estado central puede explicar de manera eficiente, por ejemplo, las setenta y tres estaciones de ferrocarril o la Hacienda La Botero y el Centro Histórico de Jericó. Representando las estaciones de ferrocarril la expansión de la economía departamental, el fortalecimiento del comercio interior y el ensanche con los mercados de Europa y los EEUU; La Hacienda La Botero y el Centro Histórico de Jericó a su vez representan ese particular proceso, llamado de manera genérica como Colonización Antioqueña, el cual no sólo amplió la frontera agrícola del café, si no que lo convirtió en el producto que afianzó la conexión con la economía mundial y estimuló el desarrollo económico del país.

La tesis bajo la cual se desarrolla este escrito es que los Bienes de Interés Cultural son un reflejo de la trayectoria de la comunidad que los ha postulado para ser reconocidos como tal. Por lo tanto, su lectura traspasa las fronteras de lo cultural, logrando ser un reflejo de sus luces y sus sombras, sus logros y sus fracasos. Lo uno y lo otro se puede apreciar con mayor nitidez cuando el análisis se hace bajo los procedimientos de la investigación comparada, la cual se ha ido constituyendo como una opción estratégica para abordar los fenómenos sociales debido a su pertinencia para cotejar “dos o más estados, de uno o más objetos, respecto a la misma propiedad” (Marradi, 1980: 13), mientras que Morlino (2010: 21) reconoce que su pertinencia radica en la posibilidad de confrontar atributos o cualidades de dos o más fenómenos. Tal como se puede apreciar, esta forma de investigar está enfocada en asegurar la validez del estudio sobre fenómenos ocurridos en diferentes ámbitos de la realidad social. Ese ejercicio se ha desarrollado hasta ahora al interpretar en sentido amplio la memoria que representan. El ejercicio que sigue es lo que Sartori, citado por Morlino (2010: 22) llama la verificación de la validez de la hipótesis.

5.6. LA GUAJIRA Y ANTIOQUIA: SÍNTESIS DE SUS TRAYECTORIAS REGIONALES

Referirse a La Guajira implica reconocer una trayectoria muy particular marcada por la desconexión entre esta región y la Colombia continental desde los orígenes del poblamiento prehispánico en la península. En este sentido, se tornan pertinentes los planteamientos de Arvelo y Wagner, citados por Ardila (1990: 75) quienes reconocen la validez de pensar que, el poblamiento prehispánico en el noroeste se dio a través de una esfera de interacción que mantenía comunicados grupos humanos ubicados en el norte de Colombia y Venezuela con el caribe, específicamente con República Dominicana. Posteriormente, los procesos de colonización implementados por los españoles en el Nuevo Reino de Granada, de acuerdo con Bahamon Dussan (1991) se dieron bajo una concepción geopolítica inclinada mucho más por lo continental que por lo marítimo. De acuerdo con este autor, el Estado colombiano “Sólo hasta hoy está comprendiendo que quien posee el mar lo posee todo” (Bahamon Dussan, 1991: 56). El mayor valor que la corona estableció para la alargada línea costera de La Guajira, fue llevar a cabo fundaciones, como la de Riohacha, por las posibilidades que ofrecían los ostrales y su capacidad para producir perlas de excelente calidad (De la Pedraja: 1988: 2).

A mediados del siglo XVIII la intervención española, liderada por el Ingeniero Antonio de Arévalo, fue animada por la pacificación del territorio peninsular, sin que ello haya propiciado mayores niveles de integración. De hecho,

Munera (1994) formula unas palabras que, si bien fueron expresadas para todo el caribe colombiano, refieren lo que siguió ocurriendo con preponderancia en La Guajira: “La ilegalidad, es uno de los rasgos sobresalientes del caribe colombiano (...) todo el mundo está untando de psicología transgresora, hasta el punto que el Virrey Mendinueta le pide, desesperado, al obispo de Cartagena, que excomulgue a los contrabandistas como último recurso para aminorar esta práctica” (Munera, 1994: 147). En términos del aprendizaje necesario para que la sociedad avanzara en pos de una mayor institucionalidad, toda la región de acuerdo con el autor citado, caminó de manera colectiva al lado de la ilegalidad. La institucionalidad, dependía del arraigo de los actores que la hacían posible y para al autor citado “más de la mitad de la población vive sin curas y sin jueces españoles o criollos a los que rendirle cuentas” (Munera, 1994: 148).

El advenimiento de la República, centró la agenda nacional en los asuntos prioritarios de los partidos políticos tradicionales. Los hitos jurídicos más importantes reflejan que las iniciativas para ilegalizar el contrabando serán el resultado del desarrollo del Estado y de la propia actividad industrial, tal como lo sugiere la ley 79 de 1931, la cual establece como contravención el ingreso de mercancías al país sin ajustarse al pago de derechos aduaneros. Posteriormente entre 1968 y 1977 se configurará el Estatuto penal aduanero, el cual aumenta las sanciones contra las personas que ingresen mercancías al país de manera ilegal. Las sanciones se hacen mucho más intensas con la implementación de la Jurisdicción Aduanera contemplada por el decreto 51 de 1987 y los decretos

1909 de 1992 y 1800 de 1994. Desde el punto de vista del bienestar de una sociedad, el cual depende, en parte, de la capacidad del Estado para ejercer los principios de la soberanía tributaria, lo que llama la atención en las normas mencionadas, es la inexistencia de las raíces que generan esta práctica, dicho de otra manera, es coherente suponer que se requiere una mayor conexión entre el Estado y las regiones que encuentran en el contrabando su forma de subsistencia. Si bien en 1999 se crean unas zonas aduaneras especiales, estas no solucionan el problema, puesto que por que sus diseños se hacen para proteger los intereses de los grandes importadores de electrodomésticos, licores ni cigarrillos, productos que, en el caso de La Guajira, eran la base principal de los productos ingresados al país por fuera de los regímenes aduaneros vigentes. Poco o nada podía hacerse cuando la representación parlamentaria de La Guajira era de dos representantes a la cámara, mientras que Antioquia contaba con 16 y una mayor capacidad para realizar alianzas con representantes de otras regiones como Bogotá, Caldas, Risaralda y el Valle del Cauca.

La trayectoria de Antioquia se puede configurar a partir del reconocimiento de que la llegada de los ibéricos propició “una vigorosa resistencia por los indígenas (...) Los aborígenes de lo que hoy es Antioquia, Caldas, Quindío y Risaralda, en su afán defensivo, pelearon, incendiaron los poblados españoles, huyeron a lugares alejados en busca de refugio e incluso ofrendaron su propia vida” (Villegas Villegas. 1993: 2). Esta información permite presuponer que la población indígena en la defensa de su territorio se redujo notablemente en esta sección del virreinato y que

las relaciones sociales basadas en su dominio y explotación presentaron variaciones significativas. Tal como lo refiere Gómez Gómez (2014: 4) los encomenderos de este territorio tuvieron acceso a una escasa población indígena, asunto que puede explicar que, en esta región, las relaciones sociales no estuvieron definidas a partir de los criterios aristocráticos derivados a la estructura colonial. De manera paradójica, a pesar de ser un importante bastión para el catolicismo colonial, en esta provincia fue posible el desarrollo de una racionalidad económica mucho más cercana al lucro y la ganancia. La minería y el comercio como principales actividades económicas lograron configurar un dinámico escenario social y económico favorable a la reproducción del capital.

Las primeras cuatro décadas del siglo XX dan cuenta de una intensa y ascendente actividad económica. La minería, importante bastión económico de este departamento, creció de acuerdo con Poveda Ramos (1988: 217), como quiera que el número de minas en explotación se incrementó de manera considerable, llegando a representar el 70% del total de las minas existentes en el país y el 75% de las toneladas anuales que se producían. En relación con el sistema bancario, es muy significativo que la región haya iniciado el siglo XX siendo sede de siete importantes bancos: El de la República, de Bogotá, el Alemán Antioqueño, el Mercantil Americano, el Agrícola Hipotecario y la Mutualidad de Medellín (Echavarría Uribe, 1988: 257). Esta lista que se fue incrementando a lo largo del siglo, muestra el carácter de una economía en expansión, que vio como el ferrocarril, reemplazó a las recuas de mulas, proceso que a su vez

reflejaba la transición de una economía minero-agrícola a una cimentada sobre el comercio y la industria.

Como ocurría en todas las regiones del país, el atraso vial de Antioquia era considerable. La célebre frase de Luis Ospina Vásquez (1974), de que era más barato llevar harina a Medellín desde Estados Unidos que desde Boyacá, refleja las condiciones de un sistema vial profundamente limitado por las características topográficas. La comunicación fluvial o por carretera era algo inusual, ya que predominaban los caminos de herradura. El tiempo entre un punto y otro se media en días, no en horas, tal como ocurre en la actualidad (Zuleta Jaramillo, 1988: 252). Tomando como referencia los momentos planteados por Botero Gómez (1988) la superación de las adversas condiciones viales del departamento se dio en dos momentos. Entre 1870 y 1930 la prioridad estuvo en los ferrocarriles, los cuales fueron concebidos para unir a los grandes productores con los puertos de exportación y a su vez favorecer el transporte de las mercancías importadas. Esta fase, si bien no fue ajena a problemas de financiación y litigios entre contratistas y los gobiernos nacional y departamental, pudo ser culminada, dejando una gran cantidad de lecciones, que llevaron a las autoridades a centrar el interés en las carreteras, las cuales permitían afianzar la integración regional. En este sentido la salida al mar fue la meta asumida por todos los gobiernos entre 1925 y 1955, lapso de tiempo en el que, además, se construyeron tramos para conectar al departamento con el Valle del Cauca, Cartagena y Bogotá, esto sin descuidar, la integración intermunicipal. De esa manera es posible aproximarse al fortalecimiento de la industria en esta

sección del territorio nacional, la cual se benefició con los recursos gestionados por las elites políticas regionales ante el Estado central. En este proceso resulta claro que todas las iniciativas para formalizar la ilegalidad del contrabando estaban en realidad constituyendo una sólida defensa de la actividad industrial.

Si bien el principio de soberanía aduanera le ha reducido los espacios al contrabando de manera considerable y, a su vez, ha perdido varias batallas ante la reducción de aranceles impulsada por la apertura económica, el propósito de este escrito es mostrar el enorme valor de los Bienes de Interés Cultural para relatar los procesos que han marcado la memoria cultural de los departamentos, manteniendo vigente su trayectoria cultural e institucional.

5.7. CONCLUSIONES

La carta cultural de Atenas de 1931 inaugura una trayectoria centrada en el interés conservacionista de los monumentos artísticos y culturales. La cual será ratificada por la Carta de Venecia de 1964, la Convención de París de 1972 y la Carta de Machu Pichu de 1977. Esta trayectoria tiene como propósito salvaguardar la herencia cultural, natural e inmaterial de los grupos humanos en contextos espaciales y temporales específicos. Esa concepción ha sido adoptada por la legislación colombiana sobre los Bienes de Interés Cultural, por ello para el Ministerio de Cultura, es claro que:

“El ser humano desarrolla su actividad en un espacio construido por él como territorio: extenso, abierto o reducido (donde incluye objetos y utensilios); de otra parte, con el paso del tiempo, configura y acumula memoria de sus actos y de sus pensamientos. La confluencia de estos tres ámbitos –comunidad, memoria y territorio– define la cultura. Así pues, la cultura, entendida como la manera en que una comunidad comprende su mundo, lo interpreta y lo maneja, tiene lugar dentro de un territorio y está sustentada en la memoria compartida por sus habitantes” (Mincultura, 2005: 32)

Tal como se ha mostrado en este texto, la memoria cultural de una comunidad es una variable estrechamente conectada con procesos históricos y políticos que de manera categórica inciden en la configuración de lo que el Ministerio de Cultura tipifica como tal. Los niveles

de interdependencia de las sociedades contemporáneas generan procesos complejos con una enorme capacidad para propiciar resultados a largo plazo que pueden ser favorables o desfavorables. ¿Qué hacer entonces cuando los criterios sobre la percepción del tiempo acontecido varía en un grupo humano y lo que en un momento era reconocido como un valor cultural comienza a ser visto como un antivalor? Una de las características de los procesos culturales es que son dinámicos y varían con el tiempo.

Cuando miramos este asunto en el contexto del Patrimonio Mundial es claro que gran parte de los bienes incluidos en la lista de Patrimonio de la Humanidad de un continente pueden ser vistos de manera opuesta en otro. Es probable, por ejemplo, que el Circo Romano genere una cierta sensación de agrado en quienes valoran el vestigio excepcional del Imperio Romano y de desagrado en quienes ven en esa obra una expresión de la desbordada crueldad ocurrida en ese tipo de monumentos cuando es pensado desde el punto de vista de los gladiadores. El mismo juicio valorativo se puede aplicar a la construcción de grandes monumentos como las Pirámides de Egipto, la Gran Muralla China o los Palacios Imperiales en Japón o Rusia. ¿No es hora de preguntarnos que es lo que conmemoramos con la salvaguarda de nuestra herencia cultural?

Los Bienes de Interés Cultural en Colombia también presentan algunas disonancias entre memoria colectiva y herencia patrimonial. El Dpto. del Amazonas por ejemplo con aproximadamente una treintena de grupos étnicos y varios centros etnográficos tiene como bien patrimonial

La Casa Arana. ¿Como asumir la inclusión de un sitio asociado con torturas a los indígenas en la lista de bienes de interés cultural? ¿Cómo un anhelo de que eso no vuelva a ocurrir? ¿Por el valor arquitectónico del bien? ¿Por su valor simbólico? Las preguntas implican evitar los reconocimientos desprovistos de todas las circunstancias que pueden llevar a los Bienes de Interés Cultural a legitimar e institucionalizar asuntos que degradan la condición humana.

Este texto se pensó como una forma de entender que el pasado puede ser aprehendido, relatado y dotado de sentido desde los Bienes de Interés Cultural. Retomando las palabras de Françoise Hartog, el pasado debe permitirnos poner el presente en perspectiva, propósito que se consigue “justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias” (Hartog, 2007: 38) y no es obvio como se ha mostrado en estas líneas que, en nombre de la memoria cultural estemos legitimando relaciones políticas asimétricas y procesos que los institucionalizan.

5.8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ardila, G. (1990) *La Guajira. De la memoria al porvenir. Una visión antropológica*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional, 1990.

Bagley, B.M. y Silva Luján, G. (1989) *De cómo se ha formado la nación colombiana: Una lectura política*. Medellín: FAES - Estudios Sociales.

Bahamón, A. (1991) *Colombia: Geografía y destino. Visiones geopolíticas de sus regiones naturales*. Bogotá: Ecoe Ediciones.

Bell Lamus, G. (1988) *El caribe colombiano: selección de textos históricos*. Medellín: Ediciones Uninorte.

Congreso de Colombia. (2008) *Ley 1185: por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 -Ley General de Cultura*. Bogotá: Diario Oficial.

El Heraldo. (2014) *La Guajira pone un ministro cada 50 años*.

<https://www.elheraldo.co/la-guajira/la-guajira-pone-un-ministro-cada-50-anos-163215>.

Instituto Nacional de Cultura del Perú - INC (2007). *Documentos fundamentales para el Patrimonio Cultural: textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Londoño Paredes, J. (1990) *La frontera terrestre colombo venezolana*. Bogotá: Colección bibliográfica del Banco de la República.

Meisel, A. (1994) *Historia económica y social del caribe colombiano*. Santa Fe de Bogotá: Ediciones Uninorte – Ecoe Ediciones.

Mincultura (2020). *Lista de bienes declarados Bien de Interés Cultural del ámbito nacional*. Bogotá: Dirección de Patrimonio y Memoria.

Moore, B. (2015) *Los orígenes sociales de la dictadura y de la democracia. El señor y el campesino en la formación del mundo moderno*. Barcelona: Editorial Planeta.

Morlino, L. (2010) *Introducción a la investigación comparada*. Madrid: Alianza Editorial.

Restrepo Yusti, M. (1988) *Historia de la industria (1880-1950)*. En: Melo, J.O. *Historia de Antioquia*. Medellín: Editorial Presencia.

Restrepo Santamaría, N. (2011). *Empresariado antioqueño y sociedad, 1940-2004*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia

Unesco. (2007) *Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú

Villegas Villegas, L. (1993) *Despoblamiento y repoblamiento del noroccidente*. En: Colombia país de regiones. Medellín: CINEP-El Colombiano.

6. TRANSFORMACIONES SOCIOCULTURALES DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN COLOMBIA

Doris Adriana Mendoza Parada
Semillerista - estudiante del pregrado en Derecho
dmendoza593@unab.edu.co

Nicole Mariane Castellanos Flórez
Semillerista - estudiante del pregrado en Derecho
ncastellanos80@unab.edu.co

Manuel Enrique Espinosa Sanabria
Semillerista - estudiante del pregrado en Derecho
mepinosa55@unab.edu.co

Yuli Valentina Peñaranda Salinas
Semillerista - estudiante del pregrado en Derecho
ypenaranda@unab.edu.co

Integrantes del Semillero de Investigación en
Literatura del Estado Nación - UNAB.

Luis Rubén Pérez Pinzón
lperez14@unab.edu.co

Historiador Universidad Industrial de Santander. Especialista en teorías, métodos y técnicas de la investigación social Universidad Industrial de Santander. Magister en Historia Universidad Industrial de Santander. Doctor en Historia Atlantic International University. Docente Universidad Autónoma de Bucaramanga. Tutor del Semillero de Investigación en Literatura del Estado Nación – UNAB e integrante del grupo de investigación Transdisciplinariedad, Cultura y Política – TCP de la Universidad Autónoma de Bucaramanga-UNAB

6.1. RESUMEN

El papel de la mujer colombiana en las distintas áreas de la sociedad ha tenido una constante transformación a lo largo de los últimos años. Aunque la sociedad actual es menos excluyente en comparación con décadas anteriores, aún siguen presentándose obstáculos que dificultan el sueño a la equidad e igualdad de géneros. El objetivo de la reflexión es analizar desde la perspectiva del pensamiento la importancia de concepciones y prácticas culturales que eviten la exclusión femenina, generando así un cambio ante el pensamiento clásico conservador que promovió la opresión política y la sumisión social del género femenino al ser necesario un modelo más equitativo que se adapte a las condiciones sociales regidas por el derecho internacional humanitario. A partir de la comparación de las fuentes literarias seleccionadas, son descritos los diversos ámbitos en los que la mujer colombiana incursionó, tomó el liderazgo o estuvo oprimida en ámbitos de carácter cultural, histórico y político desde el siglo XIX.

Palabras clave: mujer, exclusión, equidad, política de género, derechos civiles.

6.2. ABSTRACT

The role of Colombian women in the different areas of society has undergone a constant transformation in recent years. Although today's society is less exclusionary compared to previous decades, there are still obstacles that hinder the dream of equity and gender equality. The objective of the reflection is to analyze from the perspective of thought the importance of cultural conceptions and practices that avoid female exclusion, thus generating a change in the face of conservative classical thought that promoted political oppression and social submission of the female gender, as a more equitable model that adapts to the social conditions governed by international humanitarian law. Based on the comparison of the selected literary sources, the various areas in which Colombian women entered, took leadership or were oppressed in cultural, historical and political spheres since the 19th century are described.

Keywords: women, exclusion, equity, gender policy, civil rights.

6.3. INTRODUCCIÓN

Al finalizar el período colonial español es muy probable que la mujer reafirmó su rol de madre y esposa al estar fundado en una formación de orden eminentemente católico y excluyentes, bajo una condición de sometimiento frente a una figura protectora, ya fuera su padre, el esposo, el sacerdote, el hermano, el hijo, o incluso, el alcalde. Su participación social se limitaba a actuar como pieza legal en un contrato matrimonial que beneficiaba a las familias ligadas (Blanco y Cárdenas, 2009, p. 143).

A partir de la independencia, y sin lograr desprenderse de los elementos morales y culturales de la sociedad, las mujeres tuvieron más deberes que derechos, y los pocos adquiridos no se desarrollaron ampliamente para conseguir alguna ventaja para sí, lo que acrecentó su lucha de reconocimiento jurídico como una necesidad antes que por un interés ideológico (Blanco y Cárdenas, 2009, p.144).

Mujeres no más libres, pero si más emancipadas, más parecidas a los hombres, pretendieron contar con iguales garantías como parte de único género que desde sus orígenes reclamaron las promesas del pensamiento político demoliberal al declararlas libres, aunque quedaron sujetas y limitadas a las restricciones que el pensamiento y legislación modernas han dado a la libertad.

Desde entonces ha sido cuestionada la identidad femenina al ser vista sólo desde la subordinación, desconociendo relaciones entre distintas categorías del ser mujer y sin reconocerse la heterogeneidad de sus posiciones

o la diversidad de sus experiencias en relación con su clase social, su pertenencia regional, étnica o religiosa, así como los cambios socioculturales experimentados durante los distintos momentos de su ciclo de vida.

6.4. CONTINUIDADES Y RUPTURAS SOCIOCULTURALES

La mujer ha sido violentada desde el surgimiento de la humanidad y sus primitivas organizaciones hasta hoy. En las guerras civiles de los siglos XIX y XX se les menciona como juanas, cholos, rabonas, etc., reducidas a un plano social secundario. Esas son las mujeres aludidas en textos de campaña, las obras literarias y los documentos históricos que relatan las grandes guerras que ha sufrido Colombia. Mujeres que nunca fueron armadas, pero no se libraron del fuego cruzado durante los conflictos civiles (Pérez, 2014).

Jaramillo (1987) ha planteado que las mujeres acompañantes durante las guerras civiles: “no sólo fueron parte esencial de la estructura logística de la guerrilla, y aún de los ejércitos regulares, sino que prestaron valiosos servicios como combatientes. A tal punto llegó la vinculación de las mujeres a la guerra que no creemos equivocarnos al afirmar que no hubo ni madre, ni esposa, ni amante o compañera de combatiente que no hiciera acto de presencia en el conflicto (p. 212).

La identidad femenina fue asociada en la antigüedad con un ser servil, noble, modesta, pudorosa, delicada, angelical, organizada y representación terrenal de la belleza divina. El ser mujer se limitó a un ideal estricto de virtudes que debía cumplirse, convirtiéndose así en su modelo de vida de abuelas a madres e hijas. El hombre, su polo opuesto, fue caracterizado con la fiereza, fortaleza y buena administración económica. Al ser el patriarca del hogar

relegaba a la mujer a cumplir todos los deseos u órdenes efectuando, logrando así, la estabilidad matrimonial y el sostenimiento de la economía matrimonial. Situación recreada en la literatura colombiana por Eustaquio Palacios (2010) al describir en *El Alférez Real* las condiciones sociales, los requisitos económicos y los pactos jurídicos para celebrar alianzas matrimoniales.

El sometimiento de la mujer frente al hombre conllevó a su falta de emancipación, a no poder decidir por sí misma acerca de su vida privada ni elegir a su criterio la persona con quien deseaba casarse. El pacto matrimonial se acordaba entre la familia del pretendiente y la familia del padre de la pretendida; quien decidía la continuidad del pacto, organizaba cuándo era pertinente que comenzara el cortejo nupcial, así como los acuerdos previos al matrimonio. Estos eran realizados según el orden social establecido, cada cual acorde con su clase social y considerando las posesiones económicas, caudal total y patrimonio familiar (o dote). En consecuencia, se generaba exclusión y selectividad ya que debía demostrarse que el pretendiente estaba a la altura de la dama cortejada en linaje como en riqueza.

Esas tradiciones fueron cuestionadas al asumir las mujeres roles como artesanas independientes, trabajadoras asalariadas o profesionales tituladas, quienes promovieron los primeros levantamientos a favor de las garantías y derechos políticos como preámbulo de las acciones socioculturales asociadas con la liberación femenina. Uno de los sectores promotores de ese cambio en Colombia fue el sector educativo. Las mujeres colombianas pertenecían

en su mayoría a la población analfabeta del país al ser el acceso a la educación excluyente y costosos (Silva, 2008). A través de las escuelas normales para señoritas, las mujeres privilegiadas y las pobres becadas por el Estado, lograron profesionalizarse y ejercer como institutoras independientes. Con lo cual, no necesitaban casarse para poder subsistir ni ser cuestionadas por su soltería (Herrera, 1993). Emancipación socioeconómica que a la par de la creación de normales fue recreada por Manuel Ancizar en sus corografías de la “Peregrinación de Alpha” y en la exaltación de los valores de las mujeres campesinas y obreras en “Manuela” de Eugenio Díaz (2003).

El acceso a la educación al ser reconocido como un deber del estado y un derecho de los ciudadanos se constituyó en política pública por las reformas educativas posteriores a cada reforma constitucional (Vega, 1994), así como en derecho humano fundamental del cual todos los ciudadanos son garantes (Arana, 2001). Héctor Abad Gómez expresó que: “Los derechos humanos son los derechos que tiene cada hombre, cada mujer, cada niña/o, cada anciana y cada anciano, cada negro y cada negra, cada alta, cada bajito, cada indio y cada india. Cada instruido o cada ignorante, tiene los mismos derechos básicos a la vida, a la dignidad, a la educación, al amor, a la vivienda, a la salud, a pensar y opinar lo que quiera, al descanso, a la recreación, al agua y aire limpios, a ser el o ser ella, como son, así sean distintos a los demás” (Muñoz, 2003, p. 19).

El empoderamiento femenino se ha reflejado en sus avances para la toma de decisiones y los beneficios que traen

sus exigencias para la sociedad. La historia colombiana tiene importantes periodos donde se establece el progreso del género femenino. Labrador (2012) menciona que: “En el período 1958-1974, el promedio de participación política fue de 6.79 mujeres por cada 100 hombres”, lo cual refleja la creciente participación en las decisiones sociopolíticas. Desde la perspectiva de Parra (2013):

La Constitución de 1991 no solo reconoció la igualdad entre hombres y mujeres (artículos 13 y 43), sino la obligación de garantizar la adecuada y efectiva participación de la mujer en los niveles decisorios de la administración pública (artículo 40), así como la aplicación de la equidad de género como principio rector de los partidos políticos (artículo 107), desarrollado por el Acto Legislativo 1 de 2009. De esta manera, la Ley Estatutaria 581 de 2000 o Ley de Cuotas, señala que el 30% de los cargos de máximo nivel decisorio y otros niveles en la estructura de la administración pública, deben ser ocupados por mujeres, garantizándoles la adecuada y efectiva participación en todos los niveles de las ramas y demás órganos del poder público (p. 3).

El avance ha sido lento, pero es fortalecido con la elaboración de leyes como la Ley Estatutaria 1475 de 2011. La cual consagra el principio de igualdad de género, y para ello exige asegurar el 30% de participación femenina en las listas de partidos políticos para cargos de elección popular, en donde se elijan más de 5 curules (artículo 28). La Ley 1450 de 2011 o Plan Nacional de Desarrollo establece que el Gobierno Nacional, en cabeza de la Alta Consejería para la Equidad de la Mujer, debe adoptar una política nacional

de equidad de género que garantice los derechos humanos de las mujeres y su igualdad.

Documentos de política pública como el CONPES 140 de 2011 establecen las metas y estrategias para el logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio. Entre los cuales, el tercero promueve la igualdad de género y el empoderamiento de la mujer, así como asume como meta implementar las acciones afirmativas para el aumento de la proporción de las mujeres candidatas. Con lo cual, es prioritaria la participación de las mujeres en las escuelas de formación y liderazgo de los partidos políticos, así como la creación de las direcciones de género, con el fin de potenciar su papel como lideresas políticas para el futuro, para crear condiciones de desarrollo para nuestro país. Cada día se avanza hacia la equidad, con oportunidades para todos y en búsqueda del bien común.

Al revisar la participación de la mujer a nivel regional y local, la situación no ha cambiado en la práctica. Aunque se generan disposiciones legales que las liberan y otorgan beneficios, las cifras indican que ocupan un peldaño bajo en comparación con el hombre. Labrador (2012) estableció que:

Las gobernaciones: entre 1998-2000 el 3.2% eran mujeres; en el período 2001-2007 aumentó hasta el 6.2%; y entre 2008 y 2011 nuevamente descendió al 3.12%. Para el período 2011-2014 se escogieron a 3 gobernadoras. En las asambleas departamentales: entre 1998-2000 el 5.2% fueron mujeres; entre 2001-2003 el porcentaje aumentó hasta el 13.8%; continuó el ascenso entre 2004-2007 al

llegar al 15.6% y entre 2008 y 2011 alcanzó el 17.5%. Para los años 2011-2014 fueron 60 diputadas. En el caso de las alcaldías: entre 1998-2000 el 5.2%; entre 2001-2003 el 7.3%; 2004-2007 el 7.6% y entre 2008 y 2011 el 9.9% de mujeres en las alcaldías municipales. Para el período 2011-2014 fueron escogidas 107 alcaldesas. Los concejos municipales: entre 1998-2000 el 10.3%; en los años 2001-2003 el 12.8%; entre 2004-2007 el 13.7% y entre 2008 y 2011 el 13.70%. Para los años 2011-2014 se escogieron a 1.442 concejales. (p. 17-24).

Ninguna mujer ha sido elegida aún para ejercer la Presidencia, así como Colombia está en los últimos lugares de Latinoamérica con representación femenina en cada Congreso nacional legislativo. Los datos de baja participación femenina demuestran además que en la sociedad colombiana siguen existiendo obstáculos para el acceso de las mujeres a los cargos de elección popular por causa de: la permanente utilización de prejuicios y estereotipos culturales; los obstáculos para seguir una carrera política; los conflictos para conciliar la vida pública y laboral con la familiar y personal; el poco interés de los políticos en permitir la equidad de género y un mayor liderazgo de la mujer; el comportamiento de los partidos así como la forma de hacer política (Labrador, 2012, p. 15, 17 y 28).

Experiencias sociales como la campaña “Toma partido por los derechos de las mujeres” y la creación de organizaciones como: la Red de Alcaldesas, la Red de Concejales, la Red de Mujeres Ciudadanas, la Red de Mujeres Afrocolombianas y la Fundación Mujeres por

Colombia, entre otras, demuestran que es posible que las mujeres alcancen un mayor protagonismo en la política colombiana. Sin embargo, más mujeres en la política no implica una mayor participación en las agendas públicas y políticas. De ahí la importancia de avanzar en que las mujeres ocupen más cargos de toma de decisiones y de injerencia en temas más allá de los sociales (Labrador, 2012, p. 29, 30).

Valga destacar algunas mujeres colombianas que han ocupado puestos y asumido roles que la actividad política asociaba solo con hombres como ha sido el caso de: Noemí Sanín (ex ministra y candidata a la Presidencia de la República; primera Ministra de Relaciones Internacionales de América Latina); Marta Lucía Ramírez (primera vicepresidenta de Colombia y primera ministra de defensa); María Emma Mejía (ex Ministra de Gobierno y Secretaria General de UNASUR); Vivian Morales (Senadora y primera mujer en el cargo de Fiscal General de la Nación); Clara López Obregón (exalcaldesa de Bogotá y Presidenta del Polo Democrático Alternativo) y Claudia López Hernández (primera alcaldesa de Bogotá elegida por voto popular). Mujeres que demuestran la posibilidad de tomar el liderazgo y desde diferentes sectores aportar a la construcción de gobiernos locales y ciudadanos en el país.

6.5. LUCHAS Y AVANCES

El sector laboral de Colombia ha estado dividido en diferentes roles y oficios. Usualmente las mujeres sabían desde el siglo XIX: “leer y escribir, hilar, coser, bordar, hacer encaje en la almohadilla y tocar el clavicordio. También estaban instruidas en el oficio de la administración de la casa y el gobierno de la familia” (Palacios, 2014).

El siglo XX estuvo caracterizado por diferentes de luchas que exigían condiciones civiles igualitarias. En los años veinte, el movimiento feminista liderado por Georgina Fletcher, una española radicada en Colombia, conllevó a que el gobierno liberal de Olaya Herrera expidiera la ley 28 de 1932: “que le da el derecho a la mujer de administrar sus propios bienes” (Dávila, 2018, p 1). Y aunque fue un avance trascendente, la mujer sigue confinada en los oficios domésticos. En 1936, durante el mandato de López Pumarejo se autorizó a las mujeres a desempeñarse en cargos públicos, pero fue incompleta su inclusión laboral hasta que la Ley 54 de 1952 les garantizó una remuneración salarial justa.

Las mujeres colombianas han demostrado que con perseverancia, compromiso y lucha constante se establece un futuro mejor. Cecilia Faciolince, madre del escritor colombiano Héctor Abad (2016), fue recreada en la novela “El olvido que seremos” como un ejemplo de emprendimiento y motivación al crear su empresa en el sector inmobiliario, si se toma en cuenta que en la década de los sesenta esa labor resultaba casi imposible para el género

femenino. También fue criticada por olvidar los paradigmas sociales establecidos, al convertirse en cónyuge de Héctor Abad Gómez, aunque la familia Faciolince se consideraba conservadora. En el hogar, ella era la encargada de generar la mayor parte de los ingresos, siendo mal visto en aquella época porque la mujer era asumida como propiedad y sirviente de su esposo. Tradición criticada por Héctor Abad Faciolince en “El olvido que seremos” a exaltar la actitud beligerante de su madre al requerirse ingresos económicos que ya no proveía el padre.

En los años 70 varias organizaciones colombianas promovieron el feminismo en Colombia, Dávila (2018) establece que la más destacada fue: “la organización popular de Barrancabermeja, la ONG de las mujeres más antiguas de Colombia que luchó, por las oportunidades laborales igualitarias y que resistió a los grupos armados del ejército, la guerrilla y los paramilitares. Además, en 1978 se convocó al congreso panamericano de mujeres sindicalistas en Bogotá, que años después dio lugar al primer encuentro de la mujer trabajadora, organizado por la central unitaria de trabajadores de Colombia (p 8).

La realidad sigue siendo desconcertante, pero la emancipación femenina es un proceso histórico que comenzó desde los países de Occidente para exigir ciertos derechos y mejorar el rol social y político de la mujer. La desigualdad de género en Colombia se ha caracterizado porque: “las mujeres en promedio se han educado en una mayor parte, el ingreso que deviene del promedio (per cápita) es mayor para los hombres en un 50%” (La línea del

medio, 2019). La sociedad se encarga de crear estereotipos generalizados, que a su vez estipulan una desventaja económica real.

Los avances logrados son amplios, pero aún la mujer enfrenta retos que vulneran condiciones óptimas para desarrollarse como individuo. La brecha salarial es alarmante, para el DANE (2019): “las mujeres con estudios enfrentan dificultades para incorporarse a un empleo en mayor medida que los hombres con el mismo nivel de educación 11% en contraste al 9%”. Existe desigualdad en las remuneraciones y afecta la propia concepción de superación, ya que su oferta laboral es mínima. El DANE (2019) enfatiza que: “las mujeres, por el hecho de serlo, no deben enfrentar a lo largo de su vida, restricciones, exclusiones, ni distinciones que menoscaben o supriman sus derechos o libertades”.

En la actualidad se subestiman las capacidades de las mujeres por su condición histórica. Sin embargo, la participación de las mujeres en igualdad de condiciones será beneficiosa para la economía. Para Antonio Guterres (2017), Secretario General de la ONU: “si las mujeres pudieran participar en la economía en igualdad de condiciones, el PIB aumentaría un 26%, lo que equivale a 12 billones de dólares para el 2025”. Esa brecha inequitativa perjudica a toda la población mundial. Incluir a la mujer sigue siendo un lento proceso, pero aún se cuestiona que todos poseen las mismas facultades, sin importar raza, etnia, género, edad o sexo ambos poseen la misma equidad y no deben ser objetos de exclusión en la sociedad.

6.6. REFLEXIÓN FINAL

Diferentes tipos de información dan cuenta del rol femenino en la historia. La lucha constante por el ejercicio de los derechos se observa en cada uno de los medios consultados. Los datos históricos y actuales evidencian que la inequidad de oportunidades se hace presente desde tiempos antiguos, en este caso se tiene en cuenta el siglo XX como base en los procesos de emancipación femenina en Colombia. En los ámbitos social, laboral y político existen cambios, resultados causados de luchas constantes por ejercer sus derechos. Sin embargo, las falencias en el entorno de igualdad son consecuencias de concepciones al generalizar fortalezas y debilidades como medio para implementar el orden dentro de la sociedad.

Cada uno de los informes, obras y artículos, dan a conocer la realidad desde distintas miradas. ya sea por medio de cifras que patentiza la desigualdad aún vigente, o historias que demuestran cómo el género femenino se supera sin importar las condiciones dadas en el medio. Es relevante indicar que la mujer realiza diferentes acciones para exigir los derechos equitativos que deben ser vigentes sin importar el género. Aunque se dan cambios en el horizonte buscado por la igualdad, existen obstáculos como la diferencia salarial y la meritocracia clientelista, que impiden el ejercicio de leyes que conciben y ordenan una Colombia más equitativa.

6.7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad Faciolince, H. (2016) *El olvido que seremos*.

Lelibros.

Arana, I. (2001). ¿Y la Educación de las Mujeres en Colombia Qué? REPEM [Colombia]

Blanco, J. y Cárdenas, M. (2009). Las Mujeres en la Historia de Colombia, sus derechos, sus deberes. *Prolegómenos. Derechos y Valores*, XII(23),143-158.

Bonder, G. (1994). Mujer y educación en América Latina. *Revista Iberoamericana de Educación*, 1(6). <https://rieoei.org/historico/oeivirt/rie06a01.htm>

Dávila, M. (2018). *La guía divergente de la Lucha de las Mujeres en Colombia*.
<https://pacifista.tv/notas/la-guia-divergentes-de-la-lucha-de-las-mujeres-en-colombia/>

Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (2020). *Participación de las Mujeres Colombianas en el Mercado Laboral*.
<https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/genero/informes/Informe-participacion-mujer-mercado-laboral.pdf>

Díaz, E. (2003). *Manuela*. Biblioteca Universal.

Dominijanni, I. (2004). La apuesta de la libertad femenina. *Duoda: Revista d'Estudis Feministes*, 1(1), 93-103.

Guterres, A. (2017). *Si las mujeres pudieran participar en la economía en igualdad de condiciones, el PIB mundial podría aumentar un 26%*. <https://bit.ly/3Mr1Zt2>

Herrera, M. (1993). Historia de la Educación en Colombia. La República Liberal y La Modernización de la Educación: 1930-1946. *Revista Colombiana de Educación*, 1(26), 1-22

Labrador, K. (2012, 29 mayo). Aporte político de la mujer en Colombia. *Revista Semana*.
<https://www.semana.com/el-aporte-politico-mujer-colombia/152175/>

Muñoz, L. (2003, 24 agosto). El catedrático de la paz: Una vida por la vida. *Diario Occidente*.
http://www.archivodelosdhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/APROBADO/2018-10-22/490788/anexos/1_1540244627.pdf

Palacios, E. (2010). *El Alférez Real*. Ministerio de Educación [Bogotá]

Parra, C. (2013, 8 marzo). *Participación Política de la Mujer en Colombia*.
<https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/participacion-politica-de-la-mujer-en-colombia-2033694>

Pérez L, (2014). *Narrativas del Último Postconflicto. Antología literaria sobre la 'Guerra de los Mil Días'* (Del aprendizaje de la “Cultura de la Violencia” a la didáctica de la “Cultura de la Paz”). Luis Rubén Pérez – UNAB [Bucaramanga]

Silva, L (2008). La mujer en Colombia: educación para la democracia y democracia en la educación. *Educación y desarrollo social*, 2(1), 112-121.

Vega, V. (1994). Educación Femenina en Colombia, 1780-1880. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 31(37), 46-56.

7. MUSEO VIRTUAL DE COLECCIONES PATRIMONIALES: RECURSOS DEL ARTE DIGITAL PARA LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Ana Teresa Arciniegas Martínez
anatarciniegasm@javeriana.edu.co

Realizadora de cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Doctora en Arte: producción e Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia. Magister en Artes visuales y multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia. Magister en Documental y sociedad de la Escuela Superior de Cinematografía y Audiovisuales de Cataluña ESCAC. Docente del Departamento de Artes Visuales PUJ. Integrante del grupo de investigación Pedagogía, tecnología y sociedad en las artes visuales de la Pontificia Universidad Javeriana.

7.1. RESUMEN

El proyecto virtual Museo Universitario de Colecciones Patrimoniales UNAB es el resultado de tres proyectos de investigación realizados en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, que emplean las TIC para la difusión digital y la documentación del Patrimonio Cultural del oriente colombiano. La ponencia pretende hacer una contextualización del MUSUNAB desde dos perspectivas: desde las connotaciones de la educación patrimonial, la digitalización y el empleo de las tecnologías de la información y la comunicación en la difusión digital del patrimonio cultural. Por otro lado, se indagará sobre la función pedagógica de los audiovisuales interactivos y la implicación didáctica del uso de la tecnología, los nuevos medios y el arte digital en la difusión del patrimonio cultural.

Como resultado se han obtenido tres modelos que contribuyen a difundir el patrimonio cultural, herramientas para la educación patrimonial dirigida sobre todo a nuevos públicos. Uno de los documentales interactivos está enfocado al multimedia y a la difusión del patrimonio material, mientras que el segundo modelo, tiende más hacia el hipermedia y a la difusión del patrimonio inmaterial. En el tercer modelo se desarrollo un transmedia que apuesta por una narrativa expandida empleando mutiplataforma. Las herramientas del arte digital utilizadas en la elaboración de los documentales no lineales intentan enriquecer la

experiencia estética y lúdica de las personas que se acercan al patrimonio cultural. El proyecto puede verse en el enlace: <https://museo.unab.edu.co/>

Palabras clave: Museo virtual, patrimonio digital, arte digital, transmedia

7.2. ABSTRACT

The virtual project University Museum of Heritage Collections UNAB is the result of three research projects carried out at the Universidad Autónoma de Bucaramanga, which use TIC for the digital dissemination and documentation of the Cultural Heritage of eastern Colombia. The presentation aims to contextualize MUSUNAB from two perspectives: from the connotations of heritage education, digitization and the use of information and communication technologies in the digital dissemination of cultural heritage. On the other hand, it will investigate the pedagogical function of interactive audiovisuals and the didactic implication of the use of technology, new media and digital art in the dissemination of cultural heritage.

As a result, three models have been obtained that contribute to disseminating cultural heritage, tools for heritage education aimed especially at new audiences. One of the interactive documentaries is focused on multimedia and the dissemination of material heritage, while the second model tends more towards hypermedia and the dissemination of intangible heritage. In the third model, a transmedia was developed that bets on an expanded narrative using multiplatform. The digital art tools used in the production of non-linear documentaries try to enrich the aesthetic and playful experience of people who come

to cultural heritage. The project can be seen at the link:
<https://museo.unab.edu.co/>

Keywords: Virtual museum, digital heritage, digital art, transmedia

7.3. INTRODUCCIÓN

De acuerdo a la Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura UNESCO: “El patrimonio cultural es la herencia cultural propia del pasado de una comunidad, que está vivo en la actualidad y que se transmite a las generaciones presentes y futuras” (UNESCO , s.f.). Pese a que resulta inevitable que el término patrimonio cultural aparezca asociado a términos que remiten al pasado y a lo arcaico. El propósito en este primer apartado es el de vincular el patrimonio cultural al presente, como una huella que perdura y en ese sentido lo relacionaremos con términos disímiles como: cotidianidad, memoria y tecnología.

Si partimos de la idea que el patrimonio cultural inmaterial se compone de las expresiones, tradiciones y manifestaciones culturales que son transmitidas de generación en generación y que el patrimonio cultural material está constituido por el conjunto de bienes que los grupos sociales reconocen como parte de su identidad y a los cuales le atribuyen valores históricos, simbólicos o estéticos, queda planteada la dicotomía entre la ubicación temporal del patrimonio cultural. Es decir, el objeto o manifestación patrimonial se hunde en el tiempo, llega a instalarse en el presente, adquiere un significado determinado o condicionado por su permanencia en el tiempo.

La imagen que plantea Michel Maffesoli de la posmodernidad es la del espiral, una resonancia que vuelve del pasado al presente “Lo que nos une al pasado es la

garantía del futuro. Es esto también lo que garantiza al presente su aspecto más vivaz. La importancia de lo inicial” (Maffesoli, 2007, pág. 43). En ese sentido, el patrimonio es una reminiscencia que actualiza algo que existe como huella colectiva “Cada sociedad o más exactamente cada conjunto de civilizaciones tiene necesidad de relatarse una historia que le permita ser lo que es” (Maffesoli, 2007, pág. 75).

En un momento en el que la tecnología invade la vida cotidiana, resulta curioso hablar de raíces, pero es justamente en esa serie de representaciones históricas y ancestrales que se renueva lo cotidiano. Ahí, donde se cree innovar, nos limitamos a sacar cosas antiguas que se actualizan en lo cotidiano. Hay una forma de reminiscencia que asegura en el presente la presencia de un pasado, más allá de nosotros mismos, que continúa viviendo precisamente porque su “haber sido” perdura en forma de huella.

La relación entre lo patrimonial y lo tecnológico puede verse como una conjunción de la naturaleza y de la cultura. La posible definición que ha propuesto Michel Maffesoli de la posmodernidad, el espiral, sirve para ilustrar nuestra propuesta frente al patrimonio cultural: “una sinergia de lo arcaico y del desarrollo tecnológico” (Maffesoli, 2012, pág. 71). El reto será el de hacer entrar el pasado en el presente mediante el uso de herramientas tecnológicas para hacer parte del nuevo lenguaje de comunicación y para que, de alguna manera, este se preservé en el porvenir.

Las tecnologías de la comunicación y la información permiten promover las tradiciones culturales contribuyendo a que los grupos de individuos puedan reconocerse primero,

para luego valorar sus manifestaciones culturales. En este sentido, son las comunidades quienes resignifican sus tradiciones, las heredan y les otorgan un valor. La búsqueda de reconocimiento a partir de representar lo que se es, ha sido permanente; la mayoría de las comunidades hoy en día apuestan por defender y hacer valer sus legados particulares, aquellos que perduran más allá del tiempo. Lo que permite afirmar que la vitalidad de una tradición depende de su capacidad para renovarse, sin que eso implique la pérdida de sentido de la misma.

7.4. LA DIFUSIÓN Y DIGITALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

No pretendemos abordar los tópicos más relevantes en la preservación y conservación del patrimonio cultural. Nuestro objetivo es plantear instrumentos o estrategias de difusión digital del patrimonio y, en ese sentido, intentamos ubicarnos dentro de la educación del patrimonio. Abordaremos algunos aspectos como la importancia de los acervos digitales, la preservación a través de la digitalización y la accesibilidad como un reto para que el patrimonio digital sea consultado por un mayor y diverso número de personas.

La digitalización de colecciones patrimoniales es el proceso de conversión de objetos o saberes a una imagen digital. En la última década del siglo XX comienzan a surgir los primeros ejemplos de imágenes digitales capturadas con el objetivo de difundir el patrimonio cultural, y son las instituciones relacionadas con la memoria (museos, bibliotecas y archivos) las que han liderado los procesos de digitalización y la incorporación de dispositivos multimediales para fomentar el acceso a sus colecciones.

Sin embargo, el acceso sigue siendo restringido a algunas colecciones. Si uno de los grandes problemas en la difusión del patrimonio material es la dificultad de acceder a él físicamente, con el patrimonio inmueble esa dificultad es aún mayor, pues no depende sólo del acceso a las colecciones, sino que además el material de consulta de patrimonio inmaterial es escaso en la web.

Varios museos como custodios de los bienes muebles, funcionan bajo la modalidad de consultas presenciales y algunos han implementado recorridos virtuales de las colecciones permanentes. Las páginas web o portales de los museos están pensados para un hipotético visitante presencial, no en un visitante completamente virtual, dentro de la oferta se ofrece sólo una pequeña selección de los contenidos, pero es necesario que el acceso no sea restringido, para que las instituciones culturales puedan cumplir con efectividad un servicio pedagógico.

La profesora de la Universidad Oberta de Cataluña Gloria Munilla, quien trabaja en investigación en museología y difusión del patrimonio cultural, afirma: “La preservación del patrimonio no es un fin en sí mismo, sino un medio necesario para asegurar su difusión...el objetivo fundamental de dicha protección, ya que permitiéndonos explicar de dónde venimos, debe facilitarnos las claves para explicar qué somos en la actualidad” (Muncilla, 2009, pág. 19).

Además, la digitalización corre el riesgo de convertirse en algo paquidérmico sino se le dota continuamente de nuevos contenidos. “No obstante, en la actualidad, el reto está en avanzar hacia la creación de espacios virtuales que no representen un simple complemento de comunicación y difusión sobre los propios museos o centros patrimoniales para un entorno físico, sino que se configuren como verdaderos espacios virtuales.” (Portús, Rius, & Solanilla, s.f., pág. 108). Se puede innovar en las formas de navegación, de publicación, en la manera de acceso a los

contenidos, utilizando a la vez la colaboración, cooperación y participación del usuario. Más allá de la imagen, la digitalización permite la conservación de los trabajos sobre el patrimonio material e inmaterial, constituyendo el objeto o la colección digitalizada en un objeto patrimonial en sí mismo.

7.5. ACCESO A NUEVOS PÚBLICOS

La digitalización del patrimonio busca democratizar el acceso al mismo, acercar a las personas a la experiencia de entrar en contacto con él. Como señala el profesor Imanol Aguirre de la Universidad de Navarra: “Más bien habría que admitir que una de las claves para el cambio en las relaciones de las personas con el patrimonio es no condenarles a vivir con él como se vive con algo ajeno a la experiencia vital e inmediata. El patrimonio no es algo predeterminado en sus usos y significados. (Aguirre, s.f., pág. 14).

Otro de los grandes retos en relación a la digitalización patrimonial es llegar a nuevos públicos. En ese sentido, el uso de herramientas web 2.0, de recursos en línea y de los canales de comunicación como las redes sociales posibilitan el contacto directo de personas que habitualmente están en relación permanente con las tecnologías de la información y la comunicación y con un sector de la población relativamente joven que es el que está más familiarizado con ellas y menos con los temas relacionados al patrimonio. Estrategia que en parte podría facilitar la necesidad de llegar a las nuevas generaciones, para que conozcan y valoren lo heredado.

En ese sentido, a los nuevos públicos el lenguaje empleado tanto por el multimedia, el hipermedia, el documental interactivo y el transmedia les resulta cercano y familiar. Los recursos digitales se convierten en un banco de herramientas en línea para que los usuarios las utilicen a su conveniencia, los dispositivos hipermediales juegan así el rol de mediador entre las personas y los contenidos patrimoniales.

7.6. MEDIACIÓN CULTURAL

La educación patrimonial es la disciplina que se ocupa de estudiar la relación entre las personas y los bienes culturales. El objeto de estudio de la educación patrimonial no es el patrimonio, sino las relaciones que se establecen entre éste y los individuos. Las nuevas prácticas de innovación pueden transformar las prácticas cotidianas de la educación patrimonial. Por lo cual resulta necesario reconocer el papel de los agentes de la mediación cultural o de creación dentro del juego pedagógico de las prácticas formativas y la difusión del patrimonio cultural. Al respecto, Aguirre afirma: “La educación patrimonial, tampoco la postmodernidad y su proyecto destructor de la cultura, han sabido impulsar una auténtica reflexión sobre la naturaleza de la mediación patrimonial” (Aguirre, s.f., pág. 12).

La idea de Imanol Aguirre, de entender lo patrimonial como significación compartida, implica una apertura para que el patrimonio no sea entendido como algo estático, y comprender la función y los alcances de la mediación cultural para la apropiación del patrimonio. “Pero se debería intentar que esta labor de mediación no consistiera solamente, como a menudo suele ocurrir, en divulgar significados ya definidos e indiscutibles; eso sería mera difusión. Lo que en este nuevo escenario se espera del especialista es que se haga cargo de la transformación cultural, colocando sus conocimientos especializados al servicio de una negociación con los nuevos significados culturales” (Aguirre, s.f., pág. 16).

En las prácticas de mediación la confrontación de puntos de vista disímiles favorece la definición de la herencia cultural. De esta manera, el papel de la mediación cultural resulta vital para aproximar al público con el patrimonio cultural. La mediación cultural surge como respuesta ante la necesidad de promover nuevos canales de comunicación entre el público y las colecciones patrimoniales.

7.7. TIC EN LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO

La iniciativa de relacionar las tecnologías de la información y la comunicación con la difusión del patrimonio cultural responde a una necesidad de contar con medios de divulgación que promuevan la conservación y sobre todo la puesta en valor del patrimonio. Los espacios virtuales pueden ofrecer experiencias de aprendizaje.

Isidro Moreno, realizó una investigación cualitativa y cuantitativa de los sistemas que emplean TIC en los museos: “Aumentar ese conocimiento de manera que la tecnología se haga invisible y favorezca el discurso museal y la accesibilidad al mismo, en lugar de perseguir el deslumbramiento tecnológico en aras a una mercadotecnia efímera, es el principal objetivo de la investigación” (Moreno, s.f., pág. 176).

Hay una serie de carencias en el uso de las TIC en algunos museos, el uso de audiovisuales ha sido limitado y, generalmente, con una corta duración en los espacios expositivos. Sin embargo, algunos de los recorridos virtuales de museos en sus páginas web suelen implementar más videos que imágenes fijas. Otra de las opciones ha sido la de crear contenido multimedia que se vende en las tiendas de los museos al finalizar los recorridos y el material suele ser análogo. Sobre la observación de carencia de interfaces móviles, concordamos con Moreno, la interacción es mínima y el uso de otros dispositivos o proyectos multiplataforma es bajo.

Los recursos tecnológicos empleados parecen islas flotantes que no se relacionan con los contenidos y no hay unidad temática. En síntesis, los contenidos digitales vinculados al patrimonio cultural pueden y deben salir de los museos, en esa vía las tecnologías de la información y la comunicación aún no han sido exploradas por completo. También es preciso señalar que hay muchas acciones educativas en torno al patrimonio cultural que se generan al margen de los museos, en ámbitos no formales y que no han sido inventariadas todavía.

7.8. COLECCIONES UNIVERSITARIAS

El coleccionismo es considerado como una afición que consiste en la agrupación y organización de objetos de una determinada categoría. Las colecciones patrimoniales se caracterizan por la agrupación de documentos que tienen un valor histórico, cultural, científico y académico, por sus contenidos, antigüedad y/o particularidad. El acervo de colecciones patrimoniales tiene como objetivo central la protección y conservación preventiva y la seguridad del patrimonio. En ese sentido, entes públicos, museísticos, privados pueden custodiar las colecciones

Los museos universitarios son un tipo de museo, cuya naturaleza se define desde un punto de vista jurídico por las colecciones que le pertenecen a esa institución, no están definidos por el contenido de sus colecciones, pudiendo ser estas de diferente naturaleza: histórica, científica, arqueológica, artística u otra. La Universidad provee las condiciones necesarias para la preservación, el estudio y la difusión pública del legado de sus colecciones por diferentes medios, siendo el más frecuente el de la exposición. Una de las principales características de los museos universitarios es que además cumplen funciones de apoyo a la docencia y a la investigación.

El objetivo del Museo universitario de colecciones patrimoniales UNAB es reunir y sistematizar las colecciones con las que cuenta la universidad en un ente adscrito a la Red de Museos Universitarios, a la Red de Museos de Santander y a la Red de Museos de Colombia para divulgar y preservar el patrimonio cultural del oriente del país.

7.9. MUSEO UNIVERSITARIO DE COLECCIONES PATRIMONIALES MUSUNAB

Se desarrollaron 3 productos audiovisuales *Mnemea* (2013), *Paisaje Cultural del Chicamocha* (2015) y *Saberes y quehaceres* (2017) que conforman el Museo Universitario de Colecciones Patrimoniales UNAB. Las propuestas prácticas pueden verse en el enlace del museo universitario de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB, s.f.), que de momento solo funciona virtualmente.²⁰ Se decidió que el dispositivo audiovisual fuera no lineal, característica propia de los relatos usados en documental interactivo y que el lugar de consulta fuera Internet, para que tuviera un mayor alcance y llegara a un mayor número de usuarios²¹.

Se plantearon tres propuestas diferentes para abordar audiovisualmente el patrimonio cultural material y el inmaterial de acuerdo a sus especificidades. En el caso del patrimonio material a través de *Mnemea* se optó por un diseño más cercano al multimedia que permitiera al usuario acercarse a los bienes que componen las colecciones patrimoniales a salvaguardar (cerámica, partituras musicales y fotografía), digitalizando las piezas más relevantes de las colecciones y creando experiencias inmersivas desde

²⁰ Excepto por una sala de exposición de cerámica indígena Guane que se encuentra dentro de las instalaciones de la Universidad en su campus principal.

²¹ La Universidad Autónoma de Bucaramanga, en su compromiso por rescatar la memoria histórica y el patrimonio cultural de la zona y como parte de su apuesta por la responsabilidad social regional, avaló estos tres proyectos de investigación presentados en la convocatoria docente interna.

ángulos de visión que en la sala de exposición usualmente no son posibles, como las imágenes 360°. Además se emplearon animaciones en 2 dimensiones, documentales y la digitalización del archivo con el fin de fortalecer el planteamiento audiovisual (UNAB, s.f.).

Para la propuesta de patrimonio inmaterial, *Paisaje Cultural Cañón del Chicacmocha*, se eligió un dispositivo más cercano al hipermedia, en el que se pudiera, a través de hipervínculos, acceder a otras fuentes de información que ampliasen los temas ancestrales que componen el patrimonio inmaterial desde lo arqueológico, lo gastronómico y lo arquitectónico. Además se utilizaron siete documentales expositivos en los que se narra, a través de personajes locales, los sucesos que se relacionan con el pasado de una tradición que persiste en una comunidad. Los recursos como la fragmentación, la simultaneidad y la multiplicidad están presentes en los dos dispositivos (Museo UNAB, s.f.).

El tercero es un proyecto para la difusión digital de las manifestaciones asociadas a los *Saberes y quehaceres* culturales sobre los oficios tradicionales de la artesanía en fique y la talla en piedra. Para ello se ha decidido trabajar con personajes colectivos, es decir, escuelas de oficios de artesanos en los que trabajan varias generaciones de una misma familia y en las cuales el conocimiento es transmitido de padres a hijos. Se optó por un documental no lineal en el que se bifurcan las líneas narrativas por personajes (Museo UNAB, s.f.).

Los conceptos que se plantean desde el arte digital como transdisciplinariedad, simulación, interacción, multiplicidad, hipertextualidad, virtualidad, entre otros, amplían la forma de entender la percepción digital. La potencialidad del arte digital radica en que permite generar entornos virtuales propicios para la cognición. A su vez el logro de la simulación y la interacción del arte digital está en la experimentación que posibilita el acercamiento lúdico al conocimiento.

7.10. CONCLUSIONES

El concepto sobre patrimonio cultural está experimentando una renovación y, lejos de asociarse al pasado, está vigente en el presente, como una huella que perdura en el ahora. Los conceptos de tradición y herencia cultural apuntan a fortalecer la identidad y el sentido de pertinencia de las personas de una comunidad en la cotidianidad. La idea de una figura que está en medio, para unir lo arcaico con el conocimiento técnico resulta fundamental en el desarrollo de la propuesta práctica de este estudio. El dispositivo del documental interactivo plantea esa dicotomía entre el pasado que perdura en el presente y la unión entre lo ancestral con lo tecnológico. Los relatos hipermediales para la difusión del patrimonio cultural son experiencias digitales que dialogan sobre lo arquetípico, pero que se renuevan constantemente, sin llegar a ser en sí mismos arquetipos.

La educación patrimonial, entendida como un conjunto de estrategias pedagógicas centradas en el conocimiento, la conservación y la difusión del patrimonio cultural, resulta tanto necesaria, como generadora de pertenencia e identidad social. La digitalización del patrimonio se convierte en un mecanismo que permite preservar el legado heredado y la inclusión de las tecnologías de la información y la comunicación en los procesos de educación patrimonial juegan un papel fundamental para atraer a nuevos públicos al acervo patrimonial. La utilización de las tecnologías de la información y la comunicación han configurado los

espacios del conocimiento, transformando las prácticas de la docencia y permitiendo así conexiones transversales con el saber.

7.11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, I.; Fontal, O, Darras, B. & Rickenmann, R. (2008). El acceso al patrimonio cultural: retos y debates, Cuadernos de Cátedra Jorge Oteiza, Navarra, Universidad de Navarra.

Maffesoli, M. (2007) En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética, México, Siglo XXI Editores.

Maffesoli, M. (2012) El ritmo de la vida, variaciones sobre el imaginario posmoderno, México, Siglo XXI Editores.

Moreno, I, Andrade, V & Colorado, A. (2014), ArTecnología, Conocimiento aumentado y accesibilidad, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Vives, J. (2009) *Digitalización del patrimonio: archivos, bibliotecas y museos en la red*, Barcelona, Editorial UOC.

