



Identidades y movilidades, las sociedades regionales
frente a los nuevos contextos políticos y migratorios.
Una comparación entre México y Colombia.
Proyecto conacyt 40147 s

El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano

Margarita Aristizabal



Documentos
numero **3**

El Festival del currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano

En este tercer número de la serie «documentos IDYMOV», presentamos un trabajo elaborado para la maestría en comunicación de la Universidad del Valle, Cali, en 2002, por Margarita Ariztizabal bajo la dirección de Odile Hoffmann. Tanto la temática como las interpretaciones vertidas en este análisis participan plenamente del esfuerzo del proyecto colectivo IDYMOV, al que está asociada la autora, por lo que nos pareció importante propiciar su difusión y discusión. La serie sigue abierta a contribuciones que aporten datos y reflexiones originales sobre la cuestión de la construcción y manejo de identidades. Xalapa, México, Coordinación IDYMOV, 3 de enero del 2005

La formación y edición de este volumen estuvo a cargo de Gilberto Cházaro García (Ciesas-Golfo)

Se autoriza la reproducción de los artículos que en esta publicación aparecen siempre y cuando se mencione la fuente.

Índice

7	INTRODUCCION
9	CAPITULO I. EL ESCENARIO DEL FESTIVAL
29	CAPITULO II. ACTORES E INSTITUCIONES DE LA CULTURA
29	INTRODUCCIÓN
31	EL ESTADO Y LA CULTURA
41	EL “SECTOR CULTURAL” EN TUMACO
51	LAS ORGANIZACIONES CULTURALES
59	CAPITULO III. EL FESTIVAL DEL CURRULAO
59	LAS CONDICIONES QUE LO HICIERON POSIBLE
66	LA PRIMERA VERSIÓN DEL FESTIVAL EN 1987
74	LA TERCERA VERSIÓN
78	LA SEXTA VERSIÓN
85	EL FESTIVAL EN SU CAMPO SEMÁNTICO
95	EL EVENTO COMO ACTO DE COMUNICACIÓN
101	CAPITULO IV. LA CONSTRUCCION DE IDENTIDAD ETNICA
119	ANOTACIONES FINALES
121	BIBLIOGRAFIA
125	NOTAS

El festival del currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción
de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano

Margarita Aristizabal

AGRADECIMIENTOS

A Odile, quien tuvo la infinita paciencia de corregir tantos errores y mostrarme el camino por el que debía transitar. Gracias a su generosidad es posible que este trabajo pueda ser conocido.

A Eduardo Restrepo, lector, escritor y crítico incansable. Sus observaciones me permitieron ganar en profundidad a la hora de elaborar algunas reflexiones.

A Jairo Castillo, con quien compartí muchos días en ese hermoso puerto de Tumaco; él me permitió adentrarme en la vida cotidiana de esos maravillosos seres que habitan los ríos, los manglares y las selvas del litoral Pacífico de Tumaco para entender un poco el legado ancestral de su cultura.

A Julio César Montaña, Francisco Tenorio y su esposa, Hernán Cortés, Isaac Castro, don Pedro Dájome y tantos otros “trabajadores de la cultura” que estuvieron atentos a dar la mejor información sobre el Festival del Currulao, evento que hace parte muy importante de sus afectos y al cual le dedicaron tantos años de sus vidas.

Existen muchas otras personas que colaboraron de alguna manera con el trabajo y que se me escapan sus nombres pero no su imagen; a todas ellas muchísimas gracias.

Sin todas las personas a las que he hecho referencia no hubiera sido posible el presente texto.

DEDICATORIA

*A Henry, mi compañero de siempre por su apoyo incondicional.
A mis hijos Mauricio, Jaime Andrés y Juan Manuel, por ser mi razón de existir y de luchar por un mundo mejor.*

INTRODUCCION

A finales de la década del 1980 hasta mediados de la siguiente tuve la oportunidad, como funcionaria del Instituto Colombiano de Cultura (hoy Ministerio de Cultura), de conocer muy de cerca el gran interés que tiene para muchas de las personas que viven en Colombia tanto en el área rural como en la urbana la realización de festivales en los cuales se tiene como eje la representación de expresiones culturales que hacen parte de un legado cultural de las diferentes poblaciones. Aunque la mayoría de dichas expresiones se mantienen vivas solamente en la representación que de ellas hacen los diferentes grupos que las están recreando constantemente, existe un “algo” casi imperceptible que aglutina a gran cantidad de gente en torno suyo y es lo que les da fuerza.

La realización de encuentros culturales en muchas regiones del país en los que se privilegió la representación de los grupos antes aludidos, desató una interesante polémica en los medios académicos sobre el peligro de convertir en espectáculo, y por esa vía en objeto de consumo, una serie de manifestaciones culturales que poseen un sentido específico dentro de las comunidades a las que pertenecen. El peligro hace referencia al despojo cultural que podría estar presente cuando se la extrae de su contexto, se la desliga de todas las redes y dinámicas en las que se haya inmersa y se la vuelve un objeto de consumo desconectado de sus relaciones. El argumento contrario se basaba en que el hecho de darle mayor importancia más bien las revitalizaba y permitía fortalecer las identidades de quienes se sentían representados en ellas.

Encontrar tantos sitios y tanta gente empeñada en mantener escenarios en los que se propician y promueven este tipo de exhibiciones me llevó a la pregunta por lo que hay detrás de ese espectáculo y de esa lucha pertinaz de quienes promueven y sostienen ciertos festivales, así como el entusiasmo que despiertan en las poblaciones en donde se arraigan.

La cercanía que por algunas circunstancias de carácter institucional tuve con el Festival del Currulao de Tumaco, me llevó a la escogencia del mismo como centro de la presente investigación. Hay que agregar que a ello se le sumó la admiración, muy personal, que desde siempre he sentido por los grupos negros. Su altivez, su dignidad, su ser indomable aun las peores adversidades, sus formas de resistencia... me han confrontado siempre con lo institucional, lo normalizado, lo validado socialmente en que nos movemos quienes hemos estado dentro del establecimiento y que no hemos sufrido discriminación ni persecución ni saqueos. Y ya que la vida de estos pueblos se convierte en un ejemplo, ojalá un texto como el presente llegue a servir de homenaje y de reconocimiento.

El festival del currulao como tema de investigación lo trabajé inicialmente contando con el apoyo del Instituto Colombiano de Antropología (ICAN), institución que me auspició la presentación y posterior publicación de una ponencia (“El Festival del Currulao”) que recogió las primeras aproximaciones y reflexiones sobre el evento. Su presentación se hizo dentro del marco del congreso de americanistas celebrado en la ciudad de Quito en el año 1998, en el simposio institucional del ICAN “modernidad y desarrollo” (las memorias de dicho simposio se publicaron en el texto *Modernidad, identidad y desarrollo*, María Lucía Sotomayor (ed.), ICAN, 1998,

Bogotá). En el presente escrito se retoman algunas de las reflexiones elaboradas en aquella oportunidad.

Mi desempeño como funcionaria de una institución nacional de carácter cultural desde la cual se imparte la política del Estado en materia de cultura, me ha permitido observar desde su interior la forma como opera y me ha dado elementos para entender las especificidades que le imprimen a las políticas emanadas desde el centro las culturas locales. Contando con los anteriores elementos, consideré una buena oportunidad para ampliar los análisis iniciales la elaboración de la presente tesis de maestría, con la cual no sólo tuve la oportunidad de profundizar en los contenidos sino enriquecerlos con las nuevas miradas que me ofreció el campo de la comunicación.

Como recurso metodológico he utilizado para la presente investigación las reflexiones teóricas que sobre los diferentes tópicos que se abordan han desarrollado los autores respectivos, confrontándolos con los datos que para Colombia, el Pacífico y Tumaco aportó la investigación. A este nivel, los cuatro capítulos en que se divide el texto no sólo exponen algunos de los estudios que sobre la temática se han presentado sino que llevan la reflexión a los casos concretos, lo cual les permite avanzar hacia la interpretación del asunto específico del estudio.

La presente investigación parte de la hipótesis que el Festival tuvo como planteamiento central intervenir en las políticas de la identidad en Tumaco, que no son sólo de orden étnico, como estrategia para ganar un espacio político a nivel nacional y en las cuales se define “lo negro”. En tal dirección, se pregunta por el sentido de etnia que construye y cómo lo hace. Para dar respuesta a estos interrogantes hay que entender el contexto en que se inscribe, el cual nos remite a la situación histórica de esclavización y discriminación racial que han tenido que soportar los grupos negros que habitan el Pacífico. Igualmente, la influencia que han ejercido las instituciones de corte moderno que se han asentado en el municipio de Tumaco a partir de la segunda mitad del Siglo XX, las mismas que han jugado un papel protagónico en la conformación de formas organizativas que obedecen más a parámetros de la modernidad que a las creadas por la cultura local.

Es atendiendo al anterior orden de ideas como se ha estructurado el texto y el contenido general del mismo. Es decir, el lector encontrará cuatro capítulos que buscan dar cuenta de los diferentes contextos en los que tuvo lugar el Festival y que lo moldearon. Así, el capítulo I contiene aspectos históricos y geográficos que han hecho del municipio de Tumaco lo que es actualmente en cuanto ciudad y puerto sobre el litoral Pacífico. El capítulo II muestra la conformación del sector cultural y las múltiples relaciones que a nivel local, regional, nacional e internacional lo van estructurando y delimitando. En el capítulo III se describe el Festival del Currulao con todos sus componentes: programación, publicidad, organizadores y los diferentes movimientos y negociaciones que éstos últimos se ven obligados a efectuar para llevar a cabo el evento. El capítulo IV hace referencia a las implicaciones de ser negro en un país como Colombia y los movimientos reivindicatorios que los grupos negros han adelantado en los últimos 50 años.

CAPITULO I

EL ESCENARIO DEL FESTIVAL

El espacio geográfico y territorial donde tiene lugar el Festival del Currulao, eje del presente estudio, es el municipio de Tumaco, ubicado al extremo sur del litoral lluvioso del Pacífico colombiano, el cual se extiende desde Ecuador hasta Panamá. La presencia de innumerables ríos, esteros, humedales, selvas y mar le han definido al municipio y a la región en general una situación de aislamiento con el resto del país y aún entre el mismo litoral, lo que de alguna manera ha incidido para que sus habitantes desarrollen una forma de ver y sentir muy específica en la que sobresale la estrecha relación con el medio natural con el que han convivido. Ello no significa la inexistencia de lazos con otros países, ya que el mar posibilitó intercambios de distinto orden.

Esa condición de aislamiento con el centro del país ha ido cambiando muy lentamente, a medida que los incontables recursos de materia prima con que cuenta han posibilitado la extracción y exportación de la misma. Primero se le extrae el oro, luego otros productos que fueron la base sobre la cual se asentaron en el exterior diferentes fábricas de productos manufacturados y, últimamente, la riqueza biológica que albergan sus diferentes ecosistemas. Gracias a esta última la región Pacífico adquiere una importancia inusitada en el contexto nacional e internacional, pues en un mundo que ha agotado muchísimas de sus fuentes de vida, encontrar esa gran biodiversidad despierta el interés de una muy variada gama de entidades y de países que ven la oportunidad de continuar la expansión científica y tecnológica que requieren.

Nos encontramos entonces que de un notorio aislamiento y de ser casi inadvertida dentro del país, la región Pacífico pasa a ser protagonista de una serie de estudios, planes y programas de desarrollo financiados por organismos nacionales y extranjeros que ven en ella amplias posibilidades en el orden de la tecnología de punta, la que tiene que ver con el desarrollo genético.

No es extraña desde la última década la presencia de una buena cantidad de organismos nacionales y extranjeros que se interesan en investigar la región a todo nivel (social, biológico, económico, ecológico, etc.) y en ejecutar proyectos cuya tendencia ha sido la inserción de sus habitantes en los modelos de la planificación y el desarrollo en el sentido occidental de los términos, como una forma de lograr el control de los recursos naturales y sus habitantes, los que difícilmente encajan en los parámetros de estos instrumentos de orden y vigilancia.

Ciertas cifras y análisis de carácter general permiten establecer algunas de esas especificidades del Pacífico que han atraído las miradas del resto del mundo.

El litoral Pacífico

Denominado por Whitten (1992) como el “litoral lluvioso” por la gran cantidad de lluvias que soporta durante todo el año, es una región que ha emergido en el concierto mundial por ser sitio privilegiado de albergue de muchas de las especies que ya han sido destruidas en diferentes partes del mundo y de otras que son únicas. Tal es el caso de la flora, un cuarto de la cual no se halla en ningún otro lugar. Con la fauna sucede algo parecido, aunque ha sido menos estudiada y por lo tanto no existen aún estadísticas (Andrade, 1993).

Autores como Gentry (1986 a), Andrade (1993), Chaux (1993), Pedrosa (1966), Rubio (1998), Oslender (2001) y muchos otros han estudiado el comportamiento de las especies de animales y plantas que habitan el Pacífico, así como las singularidades de esta región geográfica. Sus trabajos dan cuenta tanto de la biodiversidad

existente como de la intensa extracción de recursos a que ha sido sometida la región desde finales del Siglo XIX hasta el presente.

Todas estas riquezas sólo ha sido tenida en cuenta por los poderes centrales como un recurso comercializable apto para extraerlo y sacar las ganancias que la lógica del mercado le posibilite. Ello ha condicionado una forma de relación muy particular de los pobladores con esos poderes centrales que si bien les permitió mantener cierta autonomía en cuanto a sus dinámicas sociales y culturales, no dejó de afectarlos en tanto los condicionó a una dependencia económica e introdujo el dinero como la principal mercancía; es decir, el mundo occidental, aunque de manera tangencial pero no menos contundente, marcó su dominio en las poblaciones. Como lo veremos más adelante, ello puede apreciarse en la adopción de modelos de consumo individual que en ocasiones entran en choque con los modelos de cooperación intrafamiliar y social que son bastante fuertes en la población.

Cabe preguntarse el motivo por el cual se vuelve tan importante la diversidad biológica; porque, a no dudarlo, desde mucho tiempo atrás se tiene noticia de la abundancia de bienes naturales con que cuenta el litoral; prueba de ello es la explotación de los productos selváticos que ya se han mencionado. Al respecto Arturo Escobar (1997: 97¹) plantea que el hecho social central de las políticas globales del siglo XX es 'la irrupción de lo biológico'. Se da un cambio respecto a la visión que se tenía sobre la naturaleza en el mundo capitalista y del desarrollo: de percibirla como una fuente inagotable de materias primas se pasa a la preocupación por la seguridad y el medio ambiente, después de siglos de destrucción sistemática de la vida. La supervivencia de esta última ha surgido como punto central para el capital y la ciencia y la clave está en el mantenimiento de la diversidad biológica, pues a partir de ella se garantiza la supervivencia de la existencia humana.

De ahí que el discurso de lo biológico se centre en la conservación, mediada por la tecnociencia, agrega el autor. Y el punto central está en encontrar maneras de utilizar los recursos que contienen los bosques tropicales sin acabar con ellos; el fundamento de tal uso lo da el conocimiento científico de la biodiversidad. Son los científicos (biólogos, taxónomos, botánicos) los que deben darse a la tarea de clasificar esta naturaleza buscando encontrar especies que permitan destacadas aplicaciones comerciales ya sea en el campo de los fármacos, los agroquímicos o los alimentos. Aparece así la « prospección de la biodiversidad » que no es sino la búsqueda y clasificación de la naturaleza con el objetivo ya mencionado o la « cacería de genes » como la conocen algunos, pues « se considera que los beneficios de la conservación están en los genes de las especies ». Y es que también varió el significado de los bosques; de fuentes inagotables de recursos pasaron a ser tenidos en cuenta como invaluable reservas a nivel genético y las gentes que lo habitan son vistas ahora como guardianes de ellos, siendo sus conocimientos de gran valor precisamente para su conservación. Se configura entonces todo un aparataje de producción, o más bien, de manipulación de la biodiversidad que va desde ONG'S de los países llamados desarrollados y otras organizaciones internacionales, pasa por las universidades, corporaciones e instituciones de planificación y continúa en los jardines botánicos, ONG'S, expertos y actores locales del llamado Tercer Mundo (Escobar 1997 : 103).

En un informe sobre recursos naturales elaborado por el Centro de Investigaciones Marinas y Tecnológicas del Pacífico (Cenipacífico 1987: 1) se señalan las siguientes medidas adoptadas por el Estado, a través de las cuales se empiezan a modificar las perspectivas del Pacífico: la declaratoria que la convierte en zona económica exclusiva por medio de la Ley 10 de 1978; la ejecución del "Plan de desarrollo de las ciencias y las tecnologías del mar en Colombia" en 1980; el plan de desarrollo para la costa Pacífica (Plaidecop); y la construcción de la Base Naval. "Con Plaidecop, el Pacífico entra de lleno en el juego de significaciones y prácticas modernas" (Escobar 1996:11).

Prácticas modernas en las que el conocimiento experto tiene un papel protagónico, en este caso para garantizar el diseño y la planificación (Escobar 1996:3). Numerosos organismos de carácter nacional e internacional, entidades públicas y privadas han tenido y tienen presencia en este municipio, desarrollando proyectos de distinta índole, planes que van desde diagnósticos de situaciones económicas, sociales, educativas, hasta ejecuciones de proyectos de tipo económico, organizacional y asesorías. Los expertos encargados de estos proyectos, aglutinados y coordinados en su mayoría por Plaidecop, han logrado construir no sólo un espacio de interlocución para la planificación sino para la cualificación de una serie de líderes locales, que posteriormente han salido en defensa del territorio y propuesto planes propios (Pedrosa 1996: 66).

Tal situación explica la emergencia de las comunidades locales como actores de primer orden en lo referente a la conservación de la biodiversidad. Mera coincidencia de la aparición de legislaciones que como la Ley 70 hacen posible y defienden tal emergencia o gran evidencia de la irrupción de lo global en el Pacífico colombiano?. Más adelante volveremos sobre el tema de la globalización. De todas maneras es un momento interesante a nivel local en tanto soplan algunos vientos a favor del fortalecimiento interno de los grupos que los líderes locales pueden aprovechar y apropiarse de los nuevos discursos que les son propicios para robustecerse tanto a nivel organizativo, como económico y político.

Dinámicas de poblamiento en el Pacífico sur

Veamos a continuación y a grandes rasgos cómo se han moldeado las culturas que han habitado esta parte del Pacífico, con la pretensión de visualizar el contexto histórico que fue caracterizando la vida social, económica y cultural de la población negra de Tumaco y la manera como fue enfrentando las diferentes situaciones a que se ha visto sometida. Así mismo las circunstancias que permitieron ir cobrando importancia en el concierto nacional e internacional tanto a la región Pacífico como al mismo municipio.

Ocupaciones tempranas en el Pacífico sur fueron protagonizadas por grupos indígenas, particularmente los que conformaron la llamada cultura Tumaco-La Tolita². Su presencia fue detectada para el año 430 d.C. Se trataba de una sociedad con una economía mixta cuya base era la pesca y la agricultura, como lo sugiere la presencia de instrumentos de moler utilizados seguramente para el procesamiento de algunos cereales. Durante su permanencia en el lugar crearon centros rituales urbanos en función de los cuales desarrollaron una sofisticada técnica para la elaboración de figuras en cerámica. Fueron verdaderos maestros en la reproducción de todo tipo de figuras humanas, mitológicas, de animales, de sellos de cerámica para imprimir diseños en la piel, de husos y raspadores en forma de pez. Por su refinada técnica sobresale la talla en hueso de diminutas esculturas, la confección de vestidos, la elaboración de joyas, la metalurgia, el trabajo en piedra y la cestería. Junto con la de San Agustín, es una de las culturas más antiguas de Colombia y de las pocas que alcanzó tan sobresaliente nivel de expresión artística; tuvo una historia activa que duró mil años, con períodos de renovación y decadencia.

Los españoles no se encontraron con los depositarios de esta cultura; parece ser que habían abandonado el área mucho antes, aunque no está muy claro hacia dónde se desplazaron y cuáles fueron los motivos que tuvieron para ello; todo indica que no hubo descendientes que transmitieran sus conocimientos. Sin embargo, existen similitudes entre la trama de los tejidos hallados en la cerámica y la utilizada hoy en día por los habitantes de la zona en la confección de sus canastos.

De acuerdo con Almario y Castillo (1996: 88) en la llanura del Pacífico se asentaron posteriormente a la cultura mencionada los Telembíes, Tumacos y Kwaikeres, quienes opusieron tal resistencia a la invasión

española que fueron prácticamente exterminados. Al parecer, por la mención que los autores hacen de los Kwaikeres como habitantes del Pacífico cuando llegaron los españoles, éstos lograron ser reducidos, habiéndose recluido en las cabeceras de los ríos.

La ampliación de la frontera en los territorios andinos ya ocupados por los españoles se inició una vez habían colonizado de manera estable el eje Pasto-Popayán-Cali; sólo allí empiezan a mirar hacia el Pacífico. Mientras Barbacoas e Iscuandé florecen como centros mineros de bastante importancia, Tumaco, puerto de paso-receptor de mercancías procedentes de Guayaquil y con destino a Panamá, fue un centro urbano de poca o ninguna importancia. Situación que se va invirtiendo a lo largo del siglo XIX, llegando a finales del siglo XX a ser la principal población del Pacífico colombiano después de Buenaventura (Almario y Castillo, 1996: 66-67) en cuanto a población y movimiento comercial e industrial.

El proceso de poblamiento de la región, luego de la invasión española, es dividido por los autores en tres grandes períodos. En el primero (1600 a 1650) ocurre el establecimiento de las tres poblaciones mencionadas. En el segundo (1650 a 1852) se da la introducción de esclavos africanos para la extracción de oro. En el tercero (1852 hasta el momento actual) se presenta la abolición de la esclavitud y con ella “la disolución de la sociedad local colonial”. Esto último implicó que la capa dirigente conformada por los propietarios de minas, funcionarios de recaudo de impuestos, administradores y demás personas que dependían del sistema esclavista de explotación de las minas se viera obligada a emigrar hacia ciudades andinas como Pasto, Popayán o Cali, mientras que los pobladores negros, precisamente por acabarse su principal fuente de sustento, inician la ocupación de los territorios del Pacífico y ésta región se convierte en marginal respecto al resto del país al perderse su importancia económica. Barbacoas e Iscuandé quedan, pues, relegadas en tanto que Tumaco emerge como centro de alguna importancia comercial, con productos diferentes a los extraídos a través de la minería. La situación de marginalidad permitió a los pobladores negros –que en situación de “libres” fueron ocupando paulatinamente los bosques, las riberas de los ríos, las playas y los esteros- crear y recrear un modo de existencia propio para sobrevivir en las nuevas condiciones, sin leyes ni restricciones de un aparato externo que los coaccionara. Sería la memoria africana y la esclavizada el principal referente cultural en la paulatina reconstitución étnica. Sólo el mercado exportador vendría a imponer unas cuantas normas, pero ellas no alcanzaron a comprometer de manera integral la organización social que se iba configurando.

Almario (1996: 103) destaca la importancia del bosque para la creación y reproducción de una cultura que identificaría a la gente negra que desarrolló allí su vida cotidiana. Por el alto grado de manejo y dominio del mismo se deduce la profundidad y complejidad que revistió ese proceso de apropiación del territorio y de construcción cultural.

De suerte que la ocupación de Tumaco por descendientes de esclavos negros ocurrió lentamente a lo largo del siglo XIX, presentándose un fuerte incremento a partir de 1851, como consecuencia de la abolición de la esclavitud. Situaciones de cimarronaje ocurridas en los siglos XVII y XVIII tanto en haciendas vallecaucanas como en minas de Barbacoas llevaron a los huidos a refugiarse en las tierras bajas del litoral, así como las cada vez más frecuentes automanumisiones (Almario y Castillo 1996:78), siendo estos “libres” los primeros negros que incursionaron en el territorio. Tal como sucedía en el Chocó, los nuevos asentamientos se localizaron en las partes bajas del Pacífico. Mientras la población indígena se repliega a las cabeceras de los ríos, la negra ocupa las zonas planas, con mayores posibilidades para la agricultura. Los negros se ubicaron al norte de Tumaco y fundaron los asentamientos de los ríos Mira, Rosario, Chagüí, Patía Bajo y Sanquianga³. El último, según datos recogidos por Eduardo Restrepo⁴, sólo aparece como poblado a mediados del siglo XX.

De acuerdo con entrevistas hechas a algunos de los hombres más ancianos de varias veredas de Tumaco (Tangaral del Mira, Robles y Caunapí) y de la zona urbana, los desplazamientos desde Barbacoas continúan hasta comienzos del presente siglo. Ellos mismos recuerdan haber llegado desde allí siendo muy niños.

Para obtener la tierra los migrantes emplearon varias estrategias: ocupación espontánea, donación testamentaria de un antiguo amo y compra (Almario y Catillo, 1996: 78). Teniendo en cuenta el proceso de titulación desarrollado en los últimos cinco años, podría afirmarse que la primera modalidad fue la más generalizada. Los autores consideran que hubo dos flujos migratorios, apoyándose en referencias del padre Garrido (s.f.) para el primero y de West (1957) para el segundo. El primero partió de Iscuandé y tomó el sentido norte-sur hasta la isla del Gallo (hoy parte de Tumaco) y el otro desde Barbacoas hasta los ríos Rosario, Chagüí, Patía Viejo y Sanquianga al norte de Tumaco; los mismos autores mencionan un tercero que aún persiste desde Barbacoas hasta el norte de la provincia de Esmeraldas.

Odile Hoffmann (1999: 33) llama la atención sobre las constantes en las formas de poblamiento que se concentran a lo largo de las vías de comunicación, bien sean éstas ríos, vías férreas o carreteras y las diferencias en las pautas de desarrollo: al comienzo de la colonización española y durante varios siglos las dieron la explotación aurífera; a principios del siglo XVIII y del XIX se pasa a una distribución que “anuncia la polarización del siglo XX” y corresponde a una colonización tanto agrícola como fluvial por parte de las poblaciones negras y otra de carácter extractivo empresarial que se va transformando en ciertos lugares en ganadería y que es dirigida por población blanca y mestiza. Son dos modelos que se enfrentan, dando origen a “otras violencias y a otros conflictos”.

Los datos aportados por Almario y Castillo en el estudio ya mencionado muestran el establecimiento oficial de Tumaco en 1640 “con base en población indígena relocalizada y algunos militares españoles” (pg. 73). De acuerdo con el censo de 1797, dicen los autores, el municipio se erigió en capital de una muy amplia jurisdicción que abarcaba desde el delta del Patía en territorio colombiano hasta la provincia de Guayaquil en territorio ecuatoriano; desde esa época se vislumbraba la riqueza de sus ríos y su potencial para la extracción de recursos naturales, sobre todo de madera.

Conformación de Tumaco en su núcleo urbano

Eduardo Restrepo (1999: 56) hace un interesante ejercicio de periodización en referencia a la construcción de Tumaco como eje urbano. Atendiendo a factores económicos y poblacionales, divide en cuatro fases dicho proceso. La primera “comprende desde su fundación hasta la segunda mitad del siglo XIX”⁵; la característica principal la marca la marginalidad tanto económica como poblacional en que se hallaba Tumaco respecto a los dos municipios ya mencionados, Barbacoas e Iscuandé, los que concentraban la mayor dinámica en esos aspectos. Existía un núcleo de comerciantes dedicados a la recepción y el embarque de mercancías y otro núcleo mayoritario compuesto de los negros que venían de las minas de Barbacoas aún antes de la abolición de la esclavitud. Se conformó entonces una pequeña zona urbana en la isla de Tumaco para el servicio y comodidad de los comerciantes blancos, quedando el resto de la población por fuera de dicha zona, pues ésta tenía unos patrones de asentamiento diferentes que tenían más que ver con el agua y la selva que con los espacios “limpios”, simétricos, exclusivos, cuadriculares y alejados de los peligros de la selva que construían los otros. Aunque el autor no se atreve a aventurar conjeturas en el sentido de las diferenciaciones implícitas en la ocupación del espacio, ni a dar mayores avances sobre relaciones de discriminación, por algunas entrevistas puede afirmarse que la relación esclavista-esclavizado se cambió a la de patrón-sirviente doméstico en algunos casos, y en otros a comprador-vendedor, en donde el primero tenía el poder de definir los precios y manejar el mercado.

La segunda fase es ubicada desde finales del siglo XIX y los años cuarenta del presente siglo; es un período en el que Tumaco va surgiendo como un centro de importancia en el Pacífico colombiano tanto en lo económico como en el número de sus pobladores. El auge de la extracción del caucho y la tagua, gracias a la demanda internacional de estos productos, y la consecuente presencia de agentes y capitales extranjeros, fueron dos de los factores decisivos para el ascenso del municipio, siendo el tercero la decadencia de los municipios de Barbacoas e Iscuandé. Aspectos característicos de esta fase fueron la presencia de casas comerciales, generalmente en manos de extranjeros, cuyo fin era la compra y envío de los productos al exterior, el crecimiento del espacio urbano, la consolidación de una élite blanca (en lo económico y en lo político), la misma que compraba y vendía. El crecimiento de la demanda de los productos atrajo más y más población a las áreas rurales donde se dedicaban a “la sangría de los árboles de caucho y la recolección de la tagua”. Restrepo anota que aunque la mayoría del producto se exportaba como materia prima, hubo una pequeña fábrica a principios de siglo, “La Botonera”, que elaboraba botones. La aparición del plástico marcó el fin no sólo de la incipiente industria sino de los renglones de exportación establecidos. Sin embargo, ello no significó la decadencia de Tumaco, pues décadas antes se había iniciado una producción agrícola con fines comerciales de dos productos, el cacao y el arroz.

Es importante anotar que el espacio físico urbano fue concebido desde la élite; así lo atestiguan los periódicos locales que reseña Restrepo, en los que se elogia no sólo las hermosas y elegantes edificaciones de madera destinadas al comercio sino las fábricas y los servicios públicos con que contaba, así como el alto nivel cultural (se refiere a los letrados) que se observaba en sus habitantes, todo lo cual evoca la sociedad blanca. Las formas de vivienda construidas por los negros o las maneras de apropiarse del espacio urbano o rural no son tenidos en cuenta como dignos de resaltar por la prensa local. Restrepo menciona una fina descripción que Triana hace de las casas construidas y habitadas por aquellos. En contraste, abundan las descripciones de los hermosos edificios destinados a la administración municipal, a centros educativos o religiosos y a habitación de las prestantes familias blancas ligadas al comercio. Todo ello da una idea de la pujanza de la ciudad y de la forma como era apropiada por blancos y negros. Los primeros se ubicaban en los centros del poder religioso, económico y, como consecuencia, político; los segundos alrededor de estos centros de poder, pero sobre todo en las áreas rurales.

La creación de rutas comerciales hacia el exterior, a partir del siglo XIX, explica el establecimiento definitivo en Tumaco de comerciantes extranjeros en las primeras décadas del presente siglo y de familias blancas procedentes de Barbacoas e Iscuandé; todos ellos construyeron un pequeño núcleo urbano alrededor del cual empezó a girar un modelo económico basado en la extracción de materia prima para exportación y la importación de productos suntuarios. Los emigrantes de los antiguos centros mineros se utilizaron “para el despegue de la explotación de la tagua, el caucho negro y la balata” (Almario y Castillo 1996: 84). Mientras la población negra extraía la materia prima de las áreas rurales, la blanca, conformada por inmigrantes alemanes, chinos, italianos, norteamericanos y los antiguos esclavistas mineros, la exportaban hacia Estados Unidos y Europa; a la vez, introducían por esta ruta comercial gran diversidad de productos de origen europeo y norteamericano cuyo destino final era Pasto, Barbacoas, Túquerres o Ipiales.

El asentamiento definitivo de los comerciantes tuvo una enorme incidencia en la conformación de lo que hoy es Tumaco, pues la presencia de diversos modelos culturales y las relaciones que se establecieron entre ellos animaron préstamos y adopciones, de un lado, pero también —y teniendo en cuenta el carácter dominante que adquirieron los comerciantes— la entronización de una marcada diferenciación entre el mundo de los negros y el de los blancos, como suelen expresarlo los primeros.

Todavía están frescos los recuerdos de una ciudad construida al estilo de los inmigrantes, con su diseño arquitectónico elaborado a partir de las necesidades de la actividad económica y cultural de los comerciantes, con sus espacios de expansión exclusivos, con su sistema de gobierno accesible sólo para la élite blanca⁶. Aún hoy pueden observarse en las construcciones de principios de siglo y en la distribución espacial de la ciudad características muy occidentales que se traducen en la construcción de las edificaciones, así como en la distribución espacial en tierra firme. Esta ciudad era apropiada por los negros de manera esporádica desde la servidumbre, la compra y venta de productos y las festividades, pues su lugar de asentamiento permanente se localizaba a la orilla de los ríos.

La tercera fase la sitúa el autor desde mediados de los años 40 hasta la segunda mitad de los setenta. El referente de su comienzo se tiene en el gran incendio de 1947⁷ que arrasó con lo más representativo de la arquitectura de la ciudad; y el de su fin en el terremoto de 1979. La industria de la madera tuvo aquí su auge, al igual que la extracción del tanino de los árboles del manglar. Es decir, al caer el mercado de la tagua y el caucho, gracias a la fabricación del plástico y otros derivados del petróleo, la economía se volcó en la madera de exportación que ya desde comienzos del siglo mantenía una incipiente actividad y en la exportación de la corteza de árboles de mangle que por su alto contenido de tanino era muy apetecida en la industria del cuero.

La aparición del plástico en la década del treinta marcó el comienzo de la decadencia para la comercialización de la tagua; la del caucho y la balata también sucumbió. Serían el plástico y el caucho sintético las nuevas materias primas para los botones, vajillas, juguetes y demás artículos que se fabricaban con aquellos productos. Sin embargo, el poder económico de los comerciantes no fue afectado por cuanto su actividad exportadora no dependía exclusivamente de estos renglones; también manejaban el comercio del arroz, del coco, del cacao, de la madera y de la corteza del mangle (Oviedo, 1994: 95).

El modelo económico de sustitución de importaciones impulsado por el Estado desde la década del treinta fue creando las condiciones para el crecimiento de la demanda interna del país (Bejarano 1984: 36), manteniendo por un buen tiempo la comercialización de productos como el cacao y el arroz, lo que contribuyó a incrementar su cultivo en las áreas rurales y a mejorar las vías que las conectaban con los centros de comercialización, generalmente ubicados en el interior del país. Es así como a principios del presente siglo –en la década del veinte-, se comienza a construir el ferrocarril que no sólo comunicaría a Tumaco con Pasto sino que consolidaría la supremacía que Pasto estaba buscando; en 1932 entra en funcionamiento el tramo Tumaco-El Diviso, el cual sería reemplazado unos treinta años después por la carretera Tumaco-Pasto (Oviedo, 1994: 56), inaugurada tan sólo hasta 1995 al terminarse la obra⁸.

Con respecto a la madera ocurren hechos significativos, pues ya no solamente se da la extracción del producto sino que se instalan industrias asociadas al mismo y con ellas la emergencia de formas organizativas de tipo sindical entre los trabajadores, las cuales representaban maneras de inserción a una economía de corte capitalista, muy diferentes a las que hasta el momento habían tenido los habitantes de Tumaco, de una relativa autonomía cultural. Como consecuencia, surge “uno de los pocos proletariados del Pacífico colombiano” y un fuerte sindicato, así como un potente movimiento estudiantil y campesino. Dichas empresas (de chapas y molduras) estaban ligadas a capitales extranjeros.

Dado que el destino de la mayoría de la madera era Norteamérica y Europa, muy probablemente esto influyó para que se construyera el puerto de Tumaco en la década del 50. Y es en la misma década cuando se construyen otras grandes obras de infraestructura como los puentes que unen las dos islas que conforman Tumaco y a éstas con el continente, el sistema de acueducto y alcantarillado, la terminal del oleoducto trasandino y varios de los rellenos que permitieron un ensanche físico de la ciudad. Son obras de corte moderno que traen

consigo uno de los signos más evidentes de la modernidad, los expertos que planifican las ciudades y con ella las mentes y los cuerpos de quienes las habitan, siendo parte de tan selecto grupo las órdenes religiosas (los Carmelitas Descalzos en Tumaco), la cuales no se limitaron a planificar y administrar las creencias sino que también pretendían trabajar a favor del “progreso” social y económico de la región, como lo confirman algunos testimonios que el autor cita, en los que muestra que su labor, además de hacer obras de infraestructura, también estimuló procesos de colonización en algunas áreas rurales. El incremento poblacional en ésta fase fue considerable.

En la década del 70 la industria maderera entra en declive debido a varias razones que Restrepo expone: escasez de las especies, cambio de área para la extracción (ahora Bocas de Satinga), restricciones legales para la exportación. Cada una contribuyó a su manera a la extinción de la estructura comercial de extracción que se había establecido.

Es a partir de la década de los setenta cuando se presentan transformaciones significativas, pues con el agotamiento del modelo económico de sustitución de importaciones se impulsa la agricultura comercial, sobre todo aquella encaminada a la exportación y al abastecimiento de materia prima para la industria (Corredor 1992: 196); ello implicó la inversión de grandes capitales y la utilización de considerables áreas de terreno. Para la región de Tumaco se incrementó la ganadería, la industria del camarón y el cultivo de palma africana, la cual iría a proveer de materia prima a la industria del aceite.

Se da entonces paso a la cuarta fase, que se inicia en los ochenta y se mantiene hasta la actualidad, de acuerdo con Restrepo (1999: 76). La agroindustria de la palma y la industria del camarón caracterizan esta fase, así como “la presencia de múltiples ‘agencias de desarrollo’, la integración de Tumaco con el resto de Colombia”, la consolidación de movimientos locales que emprenden luchas de reivindicación étnica y económica. Entre ellas se encuentra un pujante movimiento cultural, el cual es punto central de la presente investigación, y asociaciones gremiales y cooperativas de distinta índole.

Las medidas adoptadas por el Estado en torno al Pacífico estimularon las inversiones privadas que, en el caso de Tumaco, se orientaron fundamentalmente al cultivo de palma africana y a la cría de camarón, generándose un mercado de tierras sin precedentes, que expulsó a cientos de personas que dependían de ellas y las convirtió en asalariadas de estos nuevos emporios o en inmigrantes a ciudades como Cali o Bogotá. De acuerdo con Corpornariño, en 1989 había cerca de diez mil hectáreas sembradas de palma africana en las hoyas de los ríos Mira y Caunapí, con una producción que se procesaba en ocho plantas extractoras de aceite –pertenecientes a empresas financiadas por capitales procedentes de Antioquia, Valle del Cauca y Cundinamarca- y con unos 3000 empleados, algunos de ellos antiguos dueños de las tierras. Un estudio más reciente de Arturo Escobar (1996: 88) indica que para 1995 el número de plantas aumentó a diez y un sólo grupo económico –Varela- posee una plantación de más de diez mil hectáreas. El incremento del cultivo continúa hasta la actualidad y la presión por el desalojo de las tierras se torna dramática por cuanto la titulación colectiva que propició la Ley 70 de 1993 y la organización de los grupos negros en torno a los “Consejos Comunitarios” hace más difícil la compra, por lo cual se recurre a métodos violentos como las masacres, las amenazas, las invasiones paramilitares, con tal de asegurar la tierra para los cultivos destinados a la industria del aceite. En cuanto a la cría de camarón, en 1986 existían 16 empresas dedicadas a su cultivo (Manzi 1988: 21). Para 1989 el número de camaroneras había aumentado a 23 y el área cultivada era de 2592 hectáreas (Corpornariño, 1989).

Se invirtió también en maquinaria para procesar harina de pescado y en empresas comercializadoras de pescado y camarón; en 1991 existían 27 de estas empresas (Plan Internacional 1991: 8). Así mismo en la

creación de centros de acopio y procesamiento industrial para la obtención de ralladura de coco y, en menor escala, de aceite, que son utilizados en el interior del país (Corponariño, 1989). Se destinaron grandes cantidades de tierra para la cría de ganado y se crearon o fortalecieron otros renglones como la pesca, el comercio (Escobar, 1996: 95) y últimamente se le está dando un fuerte impulso al turismo. Son formas de productividad que requieren la inversión de grandes capitales y el empleo de alta tecnología que no están al alcance de los pobladores negros de Tumaco.

La concentración de la tierra liberó gran cantidad de mano de obra que empezó a desplazarse hacia la zona urbana y a otros sitios del país; ello no significó que se rompieran completamente los vínculos con el área rural; más bien, podría decirse, que se amplió su espacio hacia lo urbano. A la ciudad se llegó, y aún se llega, con la certeza, promovida por la misma política a que hemos aludido, que el aumento en los niveles de escolaridad era la forma de garantizar la consecución de empleo que empezó a requerir la población. Una buena cantidad de los casos de desplazamiento se da por la búsqueda de esa escolaridad para las generaciones más jóvenes. Se observa con frecuencia que las familias procedentes de las veredas construyen una vivienda en la zona urbana, por lo general a las orillas de las playas, en áreas consideradas propiedad de la nación, y la mujer con sus hijos se queda viviendo allí mientras el hombre permanece en sus labores en el campo; ella regresa en época de vacaciones escolares. La mayor parte de los hijos se queda definitivamente en la ciudad al terminar su educación secundaria⁹.

En la zona urbana del municipio empieza a concentrarse la población, no sólo la que procede de las áreas rurales sino la que viene de otras regiones. Aunque la tendencia a lo largo del presente siglo ha sido de crecimiento poblacional urbano, es notorio el que se observa en la década del 70, donde se pasó de 65.736 habitantes a 87.493 (Rueda, 1993: 480). En 1995 el número ascendía a 108.481, de los cuales 71.371 (65.8%) habitaba en la zona urbana y 37.110 (34.2%) en las 342 veredas de la zona rural¹⁰.

Conversaciones informales sostenidas con personas que residen actualmente en la ciudad evidencian una muy reciente expansión física de la misma. Muchas de ellas han visto cómo Tumaco ha pasado de ser un punto de pescadores a mediados del presente siglo, con una reducida área urbana construida por comerciantes extranjeros, a ser un poblado con características de ciudad y un puerto de relativa importancia para el comercio importador y exportador colombiano.

«Cuando yo estaba muchacho -dice don José Castillo de 55 años- Tumaco era una playa de pescadores, con ranchitos. Esto era un manglar. En esta playa -dice señalando un parque- se hacía una ranchita para pescar; la gente fue llegando hasta que se hizo pueblo. Todo Tumaco es de relleno; las orillas son rellenadas. Cuando tenía 7 años esto todavía era como un estero».

Del incremento de la productividad capitalista se derivaron varios hechos que en términos generales podríamos resumir así: liberación de grandes núcleos poblacionales al mercado de trabajo; concentración de población en la ciudad; aumento de la demanda de productos agrícolas y de tipo industrial por los pobladores urbanos; arribo de personas procedentes de otras regiones del país, atraídas por las ofertas de empleo y el posible comercio; incremento de la demanda por infraestructura urbana y servicios públicos; aumento en la demanda de educación formal; demandas de empleo por parte de esa mano de obra liberada que no alcanzó a ser absorbida en su totalidad por las empresas. De otro lado, la destrucción de grandes áreas de bosques para la comercialización de madera, la siembra de pastos en su reemplazo para la ganadería, la destrucción de los manglares para el cultivo del camarón, la introducción de monocultivos como el de palma, lo que ha ocasionado gran deterioro ambiental.

El informe de Corponariño (1989) puntualiza sobre la contaminación ocasionada por las descargas de desechos a los ríos o directamente al mar: Las palmicultoras vierten grandes cantidades de desechos;

igualmente el matadero que sacrifica 12 reses diarias; el 38% de las viviendas botan sus desechos sanitarios directamente al mar; el 70.7% hace lo propio con las basuras: se calcula en 43.8 toneladas diarias; las empresas procesadoras de camarón y peces arrojan a la ensenada 534 toneladas al año de desechos, lo mismo que las procesadoras de pescado. El informe considera como puntos críticos de contaminación de hidrocarburos las zonas de cargue y descargue de combustible y el terminal petrolero donde se almacena y bombea el crudo proveniente de los yacimiento de Orito (Putumayo).

Como diría Arturo Escobar «ni la colonización del paisaje urbano-económico por parte de los antioqueños, ni la del paisaje de los esteros por la camaroneras, ni la de la tierra por los palmicultores han resultado en prácticas ecológicas y culturalmente sostenibles» (1996: 98), tampoco en beneficio económico y cultural para quienes siempre han habitado este territorio.

De todas maneras las nuevas condiciones, que implicaron fuertes cambios en la vida cotidiana de los tumaqueños como un manejo distinto del espacio y del tiempo (ahora hay que cumplir horarios para una empresa y habitar una ciudad que impone ciertos requisitos), relaciones con instituciones estatales y privadas, generalización de la educación formal, fueron configurando nuevos actores dentro de la población negra que empezaron a demandar el acceso a empleos y a espacios donde no tenían cabida, a cuestionar las políticas estatales implantadas a través de las instituciones y a exigir la inversión de mayores recursos para el bienestar social general.

Para Restrepo, la presencia de algunas agencias de desarrollo obedeció a la situación de emergencia que se vivió en el puerto con motivo del terremoto-maremoto de 1979 que ocasionó múltiples daños tanto en pérdidas físicas como humanas, habiendo acudido diversos organismos nacionales e internacionales a colaborar en la reconstrucción y reacomodamiento de la ciudad y sus gentes; tal presencia cobra importancia por cuanto desde allí se han introducido formas occidentales de planificar y vivir la ciudad (Alvarez, 1999). Cabe señalar que, de acuerdo con el ya mencionado informe de Cenipacífico la presencia y la cooperación internacional se da con anterioridad al terremoto, cuando se perfilan planes de desarrollo para el Pacífico del tipo Plaidecop. Ello es importante de tener en cuenta por cuanto no es por la “ayuda humanitaria” que irrumpen las agencias sino por ser considerado el Pacífico como un eslabón de inusitada trascendencia para la ampliación del horizonte tecnológico mundial.

Una vez conformado un núcleo urbano de las características que hemos señalado, surge la pregunta por lo que le sucede al individuo que se convierte en habitante consuetudinario de un espacio urbano. Es a este interrogante que trataré de responder enseguida.

Tumaco como experiencia urbana y de masificación

Como lo veremos a continuación, el mundo de lo urbano lleva al individuo a otras experiencias que le demandan percepciones y comportamientos distintos. Cuando, como en el caso de Tumaco, se presenta un flujo persistente entre lo rural y lo urbano, la diferencia entre esas percepciones puede tornarse casi imperceptible en ocasiones; sin embargo, están presentes y poco a poco van siendo incorporadas a las prácticas culturales de todos los pobladores. Lo urbano, lo masivo, el consumo y la globalización son nociones que dan cuenta de una estructura social y económica generalizada a la que no son ajenos los grupos negros de Tumaco en los momentos actuales y que, de alguna manera, permean y definen sus luchas y propuestas. Y es lo que veremos a continuación.

Lo urbano

Comúnmente se habla de lo urbano y de lo citadino para hacer referencia a una misma cosa, la ciudad en general. Es bueno aclarar que, la ciudad no solamente alude a un espacio con una determinada infraestructura sino también a una noción en la que tiene cabida el lugar (de la experiencia), el tiempo y el espacio específico que posibilitan los lugares de consumo. Cuando se habla de ciudad en el lenguaje de la modernidad se habla de ciudad “moderna”, esto es, con una infraestructura en edificaciones, calles, avenidas y servicios públicos que provee a sus habitantes de unas condiciones mínimas de bienestar e higiene (entendidas éstas últimas dentro de los parámetros occidentales, pues las comunidades locales no se mueven dentro de la misma lógica); la distribución de los espacios dentro de la misma corresponde a una planificación que los ordena de acuerdo a las normas modernas: centro administrativo en determinado lugar, parques en otros, zonas residenciales, zonas industriales, zonas para parque automotor, zonas comerciales, centros educativos, etc., etc. Es una ciudad diseñada como un gran centro de exhibición de mercancías, como quiera que la concentración de muchas personas, vistas en la lógica del capital como potenciales consumidores, invita a organizarla (la ciudad) en función de una gigantesca vitrina.

Siguiendo la lógica de organización de una ciudad moderna hay que adoquinar o pavimentar calles, hacer grandes y pequeñas obras de infraestructura, adecuar las viviendas para que respondan a la “planificación” urbana que requiere cuadrículas meticulosas, medibles, visibles y, sobre todo, controlables. Manuela Alvarez (1999) muestra una experiencia de reubicación y planificación en Tumaco, en la que se utilizaron todos los medios necesarios para obligar a los habitantes de esteros y playas de determinados sitios a reubicarse en otros espacios y en otras condiciones de vivienda que respondían al razonamiento de planificadores y expertos y en las que se tenía en cuenta las condiciones de higiene, el bienestar familiar y el normal usufructo de los servicios públicos, pero sin considerar en ningún momento la concepción que esos habitantes tenían sobre las mismas figuras, lo cual ha generado grandes contradicciones y conflictos al interior de los barrios ahora “normalizados”.

De otra parte, lo urbano hace referencia a la cualidad de ciudad, es decir, a la experiencia como fenómeno, de consumidor, de espectador, de transeúnte, de conductor de un vehículo en la ciudad, de empleado. Es una experiencia que se relaciona siempre con lo público y que necesariamente cambia la percepción de quien llega del campo a habitarla, ya que en ella cualquiera se percibe como un ser anónimo, desprovisto de una comunidad que le proporciona un referente, que pierde la huella; igualmente se percibe como individuo, pero no como centro porque ahora el centro es la mercancía. Y en estas condiciones aparece un descentramiento del sujeto que se convierte poco a poco en un consumidor de cultura, de deporte, de espectáculos, de objetos, en suma, de mercancías, pues toda la producción de la sociedad se torna mercancía y es su consumo la que provee de sentido al quehacer cotidiano.

Cuando un habitante negro del área rural de Tumaco decide trasladarse al área urbana traslada con él la experiencia que recibió de sus antecesores, la cual, piensa él, le aporta los elementos suficientes para comportarse y “defenderse” en su nuevo medio urbano. Lleva consigo, pues, los saberes necesarios sobre la construcción y ubicación de su vivienda, las maneras de producir el sustento para él y su familia, las formas de relacionarse con los otros, así como el complejo mundo simbólico que le da sentido y coherencia tanto a sus prácticas rituales como al mundo en el que hasta ahora había desarrollado su existencia y la de su familia. Pero en la ciudad todo aparece diferente: ya no todos le conocen ni él conoce a muchos, ya no puede producir lo que necesita para su sustento diario porque no hay espacio para cultivar, ahora debe depender de algún empleo (lo que equivale a venderse, o mejor como explicó Marx hace tanto tiempo, vender su fuerza de trabajo),

mantener un estricto horario, de acuerdo con las normas de una empresa y, con el dinero que devenga, comprar. Si en lo rural sacar los productos de la tierra era su principal preocupación, ahora lo es comprar. Y para ello están dispuestas las calles de la ciudad en la que se ubican grandes almacenes con sus enormes y adornadas vitrinas que están siempre invitando a consumirlas. De repente se encuentra este nuevo emigrante atocigado de imágenes que le invitan a consumir, que le hablan de que la felicidad está en poder adquirir tal o cual producto y no ya, como hasta ahora él lo sabía por la experiencia que traía acumulada, en el placer de vivir, lo cual significaba no tener hambre, poseer un abrigo, pertenecer a una comunidad cultural que le proveía de los signos y significados que enmarcaban su existencia.

Uno de los principales límites que debió soportar este nuevo habitante urbano fue la escasez: de comida, de espacio, de vestido, de dinero (ya que había tanto qué comprar), de oportunidades (pues ahora tenía que depender de un empleo), de los servicios públicos, fundamentalmente agua y luz; y tal escasez, como ya lo había anotado José Luis Romero (1984: 319) para la mayoría de ciudades latinoamericanas, desencadenó cambios, que en el caso de Tumaco se tradujeron en la protesta, la exigencia por un mejor bienestar urbano; como que fue mostrando a los excluidos del “bienestar” la posibilidad de ser sujetos del cambio a partir de juntarse y exigirlo.

Qué características definen a Tumaco como ciudad? Hay que admitir que es un tipo de ciudad bastante particular, dado que no posee los rasgos que identifican a las grandes ciudades como las amplias avenidas con un flujo vehicular constante que obliga a los transeúntes a observar ciertas normas, o los gigantescos supermercados y centros comerciales que exhiben las mercancías vistosamente y que someten a sus habitantes al estado de sueño característico de los consumidores de mercancía (Aurora Polanco 1996: 2), o una industria manufacturera que mantiene una considerable mano de obra asalariada. Pero sí posee otras marcas que le dan un carácter de ciudad, entre ellas una forma de subsistencia desligada de las labores agrícolas y de extracción de los recursos naturales y concentrada en el comercio, en empleos estatales (funcionarios de la Alcaldía, de los juzgados, de las instituciones gubernamentales y de los centros educativos), en empleos de pequeñas empresas privadas, en el rebusque diario en las calles; y, finalmente, en un equipamiento de corte moderno. Sin embargo, y es otra de las características de Tumaco en cuanto ciudad, no hay una ruptura definitiva con lo rural; se da un constante ir y venir que sostiene continuidades que se van entrelazando con lo citadino en doble vía.

Las características anotadas han acentuado una relación muy diferente con el tiempo. En una entrevista hecha en 1995 a Hernán Cortés, representante del Proceso de Comunidades Negras (PCN) y uno de los organizadores del Festival del Currulao, se hacía el siguiente comentario respecto a la percepción que ahora se tiene sobre el tiempo:

Ahora la gente del Pacífico, y sobre todo en esta zona que tiene que ver con la carretera, la gente está metida como en una prisa...entonces la gente se metió en una horario; antes tenía su propio horario, su propio ritmo de producción y ahora la gente debe trabajar hasta que consiga lo que le vale la remesa de la semana; en la medida en que se ha perdido esa capacidad productiva (autonomía) y en la medida en que esa gente ha sido desplazada, se ha perdido el tiempo para los arrullos, para el baile de currulao. Y en la medida en que ha ido penetrando el equipo de sonido y la energía ya el baile no es con marimba sino con el equipo o la grabadora; entonces todos esos momentos de creación cultural, los momentos de porfía, todos esos momentos se han ido perdiendo porque la gente ha tenido que dedicarlos a la cuestión económica, a la cuestión laboral.

Ese tiempo “para los arrullos, para el baile del currulao”, ese tiempo largo en el que era posible que el canto y la danza penetrara en el cuerpo de los protagonistas (todos los presentes en un baile) y los sumiera en un juego ritualizado de interacción cara a cara o que los mayores buscaran el entretenimiento de sus hijos

contándoles historias de duendes y espantos (los guardianes de los bosques y los manglares), con las que además se transmitía el conocimiento de los ancestros y se impartían las normas de supervivencia en el medio ambiente en que se habitaba, comenzó a ser desplazado por un tiempo enajenado que ya no es manejado por la comunidad sino por agentes externos a ella. Como el mismo Hernán lo anota, a la par con el cambio de ritmo temporal, también se presenta el desplazamiento del espacio y la reclusión en un mundo urbano que mantiene la coherencia (en su disposición de avenidas, de ritmos de trabajo, de horarios), con la velocidad¹¹.

La masificación

De acuerdo con el análisis elaborado por José Luis Romero (1984), en Latinoamérica el fenómeno de la concentración de personas en grandes zonas urbanas se dio a partir de 1930 como consecuencia de los ajustes que los países industrializados hicieron a sus economías para hacerle frente a la crisis económica, lo cual llevó a los países periféricos a tomar medidas económicas tan drásticas que condujeron a la ruina a los productores de materia prima ubicados generalmente en las áreas rurales, obligándolos a salir en busca de otras oportunidades. Fue una verdadera ofensiva del campo hacia las ciudades, apoyada por un incipiente desarrollo industrial en las principales ciudades de cada país que, al requerir mano de obra, no dudaba en utilizar los medios a su disposición para crear imágenes de abundancia y comodidad que atrajeran esa mano de obra. Los medios masivos de comunicación contribuyeron a crear la ilusión de una urbe pujante, repleta de oportunidades, donde todas las necesidades aparecían satisfechas. Lo que no se divulgaba era que siempre había una demanda de fuentes de trabajo mayor a la oferta, situación que le fue dando características muy precisas al proceso.

La principal, la paulatina aparición de grupos sociales de muy imprecisa configuración, sin vínculos grupales, ajenos a cualquier estructura, carentes de un sistema de normas; eran las denominadas masas. Según el autor éstas eran “formaciones sociales virtuales” que se aglutinaban bajo determinadas circunstancias y sus miembros tendían a integrarse individualmente en el tejido social. Y allí donde irrumpían se empezaba a masificar el conjunto de la sociedad urbana, que pasó de tener una disposición precisa y concatenada a ser una yuxtaposición de “guetos incomunicados” que no se incorporaban a las estructuras sociales.

Otra característica fue la cultura de ciudad que se impuso y que se ofrecía al recién llegado, la que correspondía a la era tecnológica y al mundo industrial, que no le concedía ningún valor a la vida privada y a la espontaneidad, cuyos signos de prestigio radicaban en lo público, en un uso convencional del ocio que incluía el consumo de productos de cultura como los grandes espectáculos, las exposiciones que no había que dejar de ver, las múltiples reuniones, las celebraciones, los best-seller que había que leer, actividades todas cifradas en la lucha por el ascenso social como razón de ser de la existencia.

En tales condiciones se generan drásticos cambios en la conformación de las ciudades, las que pasan de su coherencia y su tradicional estructuración a una masificación que involucra tanto a las élites como a los subordinados y a los recién llegados. Dicha masificación tiene que ver con el consumo (de bienes culturales, de productos industriales, de vestido...). Pero, lo más importante, crea una sociedad escindida en la que coexisten y se yuxtaponen, pero también se enfrentan y se confrontan permanentemente dos mundos: el de la sociedad “tradicional” (la que encontraron los emigrantes) o aquella institucionalizada y la que rebasa dicha institucionalidad. Esta circunstancia quizás logre explicar el aparente caos de nuestras ciudades y las intensas luchas que allí tienen lugar. Y Tumaco no es la excepción. Aunque su proceso se da muchísimo más tarde que el de las grandes ciudades del país, es perfectamente posible abordarlo desde la perspectiva metodológica que plantea Romero de sociedad escindida, a pesar de los vínculos que se mantuvieron y aún se mantienen entre las extensas redes de parentelas que se movían entre el mundo rural y el urbano.

Ya lo hemos visto unas líneas atrás, los migrantes encontraron una pequeña ciudad construida por la élite blanca exportadora que atendía en infraestructura y servicios los requerimientos de la misma. Cuando los nuevos pobladores llegaron comenzaron a construir sus viviendas palafíticas en los esteros y playas, tal como lo habían hecho invariablemente, a la orilla de los ríos, sin preocuparse de si había dueños privados de estos sitios, pues las selvas y manglares siempre les había pertenecido. He aquí el primer choque: lo que para el recién llegado era parte muy natural de la apropiación del territorio que identificaba como un espacio de la comunidad a la cual pertenecía y por lo tanto de propiedad colectiva, para los que ya estaban instalados era una invasión, una apropiación indebida, ilegal, de la propiedad privada. Poco a poco los primeros fueron avisando esa gran distancia que los separaba de la élite. Pero como crecían en número, ese número posibilitó la congregación en un momento dado para exigir ciertos derechos que, tenían la certeza, les correspondían; cada logro permitía mayor fortalecimiento de pequeñas agrupaciones que tomaban la iniciativa en diferentes campos de la vida social. Aparecieron así organizaciones sindicales, de carboneros, de pescadores, cooperativas, que de una u otra manera buscaban el bienestar que un día creyeron les ofrecía la ciudad. Es aquí donde se gesta el “movimiento cultural”, al calor de las luchas estudiantiles que se solidarizaban con todas estas reivindicaciones populares. Tal movimiento logra vislumbrar en esa escisión un fuerte contenido segregacionista que iba más allá de la clase social y que adquiriría un fuerte matiz de discriminación racial.

Como ya lo hemos visto, el área urbana se incrementó considerablemente en Tumaco a partir de la década del 70, con una población que procedía en gran medida de las zonas rurales pero también de otras regiones del país. Aquí también puede decirse con Romero que el número afectó la naturaleza de la ciudad, pues empezó a volverse impersonal, no se conocía a todos sus habitantes, los servicios públicos se tornaron insuficientes, la vivienda escaseaba, se presentaban altos índices de desempleo, además de la migración a centros urbanos mayores. Es importante anotar que el proceso migratorio fue acelerado de una manera violenta, como ya es una tradición en nuestro país. Los campesinos que no salieron de sus tierras atraídos por la ciudad lo tuvieron que hacer obligados por la despiadada persecución que se ensañó contra ellos. Cuando en Tumaco se intensificó el cultivo de palma africana, lo mismo que la industria del camarón y la ganadería, muchos pobladores del área rural fueron obligados a vender sus tierras mediante diversos mecanismos coercitivos y los que se resistieron fueron sacados por la fuerza. Es una situación que se presenta aún ya que ésta es una región en la que los megaproyectos, especialmente los de cultivo de palma africana, aún no terminan de instalarse y requieren grandes cantidades de tierra que la obtienen a como dé lugar, aún a costa del sacrificio de las comunidades locales.

Al respecto, luego del largo y complejísimo proceso de organización de los Consejos Comunitarios, figura organizativa de las comunidades locales que instauró la Ley 70, y del levantamiento de los mapas territoriales para delimitar el territorio que sería adjudicado y titulado colectivamente, se presentó una arremetida de parte de quienes poseían sus intereses en el mismo, llegando al punto de asesinar varios de los activistas locales, de amenazar y hacer salir a los demás y de inmovilizar a las propias comunidades en el sentido de controlarles todos sus movimientos y detener el proceso de titulación. Es una situación que, con algunas variantes, se está presentando en todo el litoral Pacífico colombiano y que vuelve improcedente en la práctica varios de los mandatos de la Ley 70, algunos de ellos considerados como conquistas de las organizaciones que representan a los grupos negros.

La ola migratoria que se produjo en Tumaco y que concentró la población en un núcleo urbano propició una masificación en la población, la cual se caracterizó por la homogeneización en el consumo y en el acceso a determinados bienes. Es una masificación que depende más de mecanismos nacionales o transnacionales que de las mismas condiciones intrínsecas de crecimiento de la ciudad; aquí estarían influyendo factores como

el constante ir y venir de una buena parte de la población que sale en búsqueda de empleo a centros urbanos de mayor envergadura como Cali, Medellín o Bogotá, pero que mantiene una permanente comunicación con su ciudad de origen; igualmente los medios de comunicación, así como el sistema educativo.

Las características que asume la masificación en Tumaco pueden encontrarse principalmente en el consumo tanto cultural como de productos manufacturados. En el primer caso se han popularizado los espectáculos programados para grandes audiencias, ritmos internacionales como la salsa y el rap se prefieren frente a los locales como el currulao; la asistencia a los centros educativos se ha ampliado, el consumo de programas de televisión es general; en el segundo, los zapatos y zapatillos “de marca” se han impuesto, el uso de ropa y confecciones diseñadas en los centros internacionales de la moda son los de mayor aceptación. Otros rasgos como el abandono de prácticas culturales que corresponderían a la cultura local y la adopción de prácticas foráneas podrían tomarse como producto de la masificación. Es decir, aunque se da el caso de prácticas que entran en desuso porque ya no tienen cabida en las nuevas condiciones urbanas, existen algunas que se abandonan porque se comienzan a ver con cierto desprecio y como identificatorias de un pasado que debe ser superado pues se difunde la visión del “ser moderno” de la ciudad en la que el “ser rural” no tiene cabida. Se asume, pues, una cultura producida en otros medios, generalmente la que corresponde a la era tecnológica, que es la que da prestigio, la que permite la inserción a la “sociedad”.

El consumo

La ciudad permite que el capital se realice en su fase de consumo al proveerlo de los dispositivos requeridos para que ello suceda. Zygmunt Bauman (1991) plantea que en la primera fase del capitalismo éste requería con urgencia comprometer a la población en el papel de productora; por lo tanto el trabajo ocupó una posición central, siendo la ‘ética del trabajo’ (“esa presión normativa que busca el significado de la vida y la identidad del yo en el papel que uno desempeña en la producción y en la excelencia de ese desempeño de papeles tal como se manifiesta en una carrera exitosa”), la que garantizaba la integración social y la que proveía de significado a las poblaciones que se habían cooptado como productores; el control a través del trabajo se ejercía de manera continua, pues las personas pasaban la mayor parte de su tiempo en el lugar de trabajo.

Pero éste es desplazado gradualmente, en la misma medida en que el capitalismo pasa a otra fase, la del consumo, basado en la libertad individual; no hay que olvidar que bajo el capitalismo la sociedad se considera como una asociación de individuos libres. Ahora son otras esferas de la vida las que entran a ocupar el lugar central: “la autonomía personal, la autoestima, la felicidad familiar, el tiempo libre, las alegrías del consumo y las posesiones materiales como condiciones de las satisfacciones y felicidad individuales”, nos dice Bauman (1991: 119-120). De aquí en adelante el control se hará a través del consumo y de manera tan sutil que el consumidor se siente ejerciendo su derecho de libertad individual de elección cuando está consumiendo. Ahora es, pues, la ética del consumo la que proporciona significado a la vida, la que permite la realización personal; el trabajo pasa a ser el instrumento que permite dicha realización; y en esta lógica puede ser el trabajo o cualquier otro medio (robo, narcotráfico, secuestro, etc.) el que permitirá el logro deseado. Lo central es el hecho que el capitalismo en esta fase despliega la pulsión humana hacia el placer que estaba en eterno conflicto con el trabajo y le da libre curso, hasta el punto que se instaura una presión para gastar y se monta todo un dispositivo que aprueba socialmente a quienes adquieren los bienes que proporcionan el estatus y la distinción, previamente definida por las agencias de publicidad. Esta presión no se experimenta como tal por el consumidor puesto que rendirse a ella sólo proporciona más gozo como el de saborear diferentes tipos de comidas y bebidas, conducir un auto o lucir un día las prendas de vestido con que siempre soñó.

Son los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión, los encargados de ejercer la presión. Pero, afirma el autor, su influencia no viene dada porque emita tal o cual imagen, tal o cual mensaje; la principal y mas poderosa arma que ejerce sobre el espectador es la manera y la forma en que el mensaje es comunicado y no su contenido. Y esa forma y esa manera es el modo dramático, que se convierte en modo de pensamiento pues “el drama también es un método de pensamiento, de experimentar el mundo y razonar sobre él”. Es un modo de pensamiento que implica ver lo real como un drama, que puede repetirse a voluntad, que se fragmenta en multitud de minidramas y por lo tanto no posee una dirección claramente delineada. Y siendo así, las acciones que se ejerzan sobre la realidad tendrán consecuencias temporales y será posible cambiarlas en un momento dado; es decir, no traen consigo “una responsabilidad moral indebida”. “El mundo sólo es una colección de opciones y elecciones, exactamente como el mundo vital del consumidor libre. Los dos mundos se hacen guiños, se replican, legitiman y confirman entre sí” (Bauman 1991: 126). Bajo el impacto de la televisión el mundo real se convierte en un drama escenificado. “Estos sucesos de los medios no describen un estado de cosas, sino que son instrumentos simbólicos para hacer que ese estado de cosas suceda”.

En una ciudad con las características que hemos anotado difícilmente puede plantearse que haya existido una “ética del trabajo” que ha sido desplazada por una “ética del consumo”. Más bien de lo que se trata es de una abrupta exposición a los medios masivos de comunicación y a las ofertas de consumo para unas personas que traían desde sus selvas y ríos una ética, para utilizar los mismos términos, de la vida centrada en el ejercicio de las acciones requeridas para producir y reproducir el conjunto de su comunidad. Su presencia en la ciudad garantiza su lenta pero inexorable inserción al gran círculo de los consumidores. Sin embargo, y esto es válido para la mayoría del pueblo colombiano y aún del latinoamericano, existe un vasto número de habitantes de la ciudad que no tienen acceso a las ofertas que diariamente les brinda el mercado y que por lo tanto no hacen parte del mundo integrado de consumidores que el capitalismo debe mantener para asegurar su reproducción. Y las instituciones de beneficencia o de asistencia social, las encargadas de asegurar el control de estos individuos, no están en capacidad de absorber la enorme cantidad de los que están por fuera de los parámetros del consumo. En tales condiciones, la figura del consumidor por excelencia, dominante en los países donde el capital ha alcanzado su etapa de consumo, apenas se comienza a dibujar en nuestros países. Y en Tumaco se delinea aún muy tenuemente pero hay fuerte tendencia a la expansión; ya comienzan a darse ciertos signos y señales que indican un camino en el mismo sentido. Aunque ya se impuso el prestigio y el status por la adquisición de bienes como dinamizadores de la vida y dadores de sentido, aún existen fuertes redes de solidaridad comunitaria y cultural que provienen de las comunidades que habitan los ríos, esteros y selvas con los que se siguen relacionando los habitantes de ésta particular ciudad que soportan formas de actuar y de interacción social que obedecen a una forma de concebir el mundo basada en otros signos como los lazos familiares y las normas de convivencia con el medio natural y el espiritual, entre muchos otros.

En este sentido estaríamos hablando de una ciudad intersticial, por así decirlo, en la que no termina de penetrar en toda su dimensión la lógica del capital o, si se quiere, de la vida moderna que se planteó desde la Ilustración, en la que se combinan formas colectivas de vida con formas individuales, en una original manera de asumir la modernidad¹².

Ya desde la década del 30 el gran pensador alemán Walter Benjamin (1979: 168) llamaba la atención sobre la nueva pobreza que había caído sobre la humanidad, a pesar de la enorme riqueza que le había proporcionado la técnica, y era la muy baja cotización en la que había caído la experiencia:

“Sabíamos muy bien lo que era la experiencia - nos dice el autor-: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios;

prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños, junto a la chimenea, ante hijos y nietos... ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?"

Y qué tan grave es la pérdida de la experiencia, aquella que va de boca en boca, fuente de la que se han nutrido todos los narradores, en una sociedad que se renueva constantemente, que se inventa y reinventa a cada instante? Responde Benjamin, le lleva a comenzar desde el principio, a comenzar de nuevo. "Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad". De la vida en las ciudades contemporáneas podría decirse lo mismo. Todo es nuevo, todo es "moderno" y si no lo es los esfuerzos de sus dirigentes se encaminan para que así lo sea en el menor tiempo posible. Lo que importa ahora es la información, "que procura un punto de apoyo a lo más próximo"; en tanto que la narración ("la noticia que viene de lejos"), que se mantiene con capacidad de desarrollo durante largo tiempo, pierde vigencia.

Benjamin le concede tanta importancia al arte de narrar porque a través de él se daba consejo a quien lo escuchara. "El consejo, entretejido en la tela de la vida, es sabiduría", nos recuerda el autor (...). Y lo es porque el narrador toma sus historias de la experiencia, bien sea la propia o la de otros que se la han relatado. En una sociedad de narradores como lo es Tumaco, esta forma de la oralidad también se resiente en la ciudad porque cada vez se le cierran más los caminos: ya no hay espacio para el aburrimiento, tal como lo define Benjamín, porque la entretención de los medios lo hizo desaparecer; y ya no se presenta la situación tan característica de las culturas orales, que "mientras se escucha ya no se teje ni se hila". Sin embargo pareciera que están en marcha dispositivos para inventarse otras maneras de contar y de escuchar en una lucha constante por no perder la vigencia. Así, encontramos en las reuniones y seminarios que las organizaciones actuales desarrollan espacios dedicados exclusivamente a la narración. Y, como lo veremos más adelante, eventos que como el Festival del Currulao le conceden un amplio escenario a la narración, esa "forma artesana de la comunicación".

Hemos considerado la fase del consumo en el capitalismo, pero hay otra fase más reciente y es la de la globalización, ese "mundo sin lugares en el que las culturas locales son tan sólo una manifestación de las condiciones globales". (Escobar, 2001: 55). Y no es que haya desaparecido la figura del consumidor; antes bien se ha sofisticado y diseminado hasta el punto que tiene ahora la posibilidad de adquirir bienes de cualquier parte del planeta sin moverse del lugar en el que habita.

Inserción en un mundo globalizado

La emergencia del Pacífico colombiano como área de interés a nivel internacional ha propiciado la proliferación de estudios de distinta índole (económica, administrativa, biológica, ambiental o social) y el arribo de un número considerable de instituciones tanto de carácter privado como oficial, nacional e internacional, con una amplia gama de proyectos y de recursos económicos que, para bien o para mal, han entrado a operar en la región. Esta situación genera un entramado de relaciones realmente complejo que va disgregando las comunidades e insertándolas en nuevas redes de relaciones.

Mauricio Pardo (1998: 70-71) en un estudio sobre procesos de liderazgo en el Pacífico, considera que en zonas periféricas y de frontera como ésta se ha sentido con mayor rapidez el impacto de la globalización y que la ola aperturista con sus implicaciones en la internacionalización y la descentralización estatal ha contribuido a que las diversas problemáticas y procesos sociales adquieran un carácter nacional e internacional. En el presente caso, al generalizar a nivel global la eliminación de políticas económicas proteccionistas, el estado colombiano se ha visto obligado a mirar hacia el este asiático, "la zona más dinámica de la actividad capitalista

actual". El ascenso de movimientos ecologistas de carácter internacional también ha influido en el interés actual por la región del Pacífico, pues los estudios desarrollados por tales movimientos han señalado como una de sus tareas prioritarias de conservación la que se relaciona con la biodiversidad del planeta.

La imprecisa noción de globalización ha sido relacionada por Renato Ortiz (1996: 9) con la no menos exacta de "desterritorialización", es decir, la formación de culturas desvinculadas de un espacio físico delimitado; determinados modos de vida pueden configurarse en diferentes puntos de la tierra, independientemente de la nacionalidad. Así, se presentan formas análogas de organización de la vida cotidiana o de hábitos de consumo en sitios tan distantes y disímiles como Nueva York, Tokio o París. La pregunta aquí es si esas formas organizativas o esos hábitos configuran por sí mismos una cultura. Me inclino a pensar que son fragmentos de una "cultura global" insertos en las culturas locales que remiten a los símbolos de una cultura determinada, la cual, por una serie de factores muy complejos que no es del caso examinar acá, se ha impuesto a nivel mundial.

Cabe señalar que esa inserción necesariamente genera cambios culturales en donde opera, los que asumen características muy localizadas, de acuerdo con el espacio en el que se asienta; es decir, no es lo mismo el consumo de electrodomésticos en una ciudad como Nueva York que en otra como Tumaco, pues está mediado por un contexto local muy particular que proporciona lecturas y usos bien diferentes. Si para la primera es una necesidad imprescindible en el ritmo de vida actual, para la segunda es un signo de estatus que muchas veces no cumple la función para la que fue creado al no existir óptimas condiciones para su funcionamiento tales como el flujo permanente de energía o de agua en el caso de una lavadora, por ejemplo. Sin embargo, como se hace más evidente con el televisor o el computador, conecta al usuario con un mundo más amplio que le lleva a sentir nuevas necesidades, muchas de ellas desligadas de su mundo cotidiano y más bien cercanas a esos otros mundos. En consecuencia, se da una superposición de elementos culturales que entran a hacer parte de la cultura local. A lo largo de la presente investigación veremos cómo intervienen a la hora de desarrollar una propuesta cultural local como el Festival del Currulao.

Lo global podría encontrarse en Tumaco a nivel general en varios hechos. En primer lugar, en la inclusión de la zona a la que pertenece Tumaco dentro de la "Cuenca del Pacífico", lo cual dimensiona la municipalidad al ámbito de la "economía-mundo" que Ortiz señala; en segundo lugar, la presencia y adopción de tecnologías relacionadas con la cibernética, fundamentalmente el computador; en tercer lugar, la presencia de otros medios de comunicación masiva (televisión nacional e internacional, prensa, radio). La existencia y utilización de estos medios muestra que los habitantes de Tumaco no son ajenos a los métodos utilizados para controlar las mentes como es el caso de la distracción o pinolepsia (Venegas 1995: 42), que consiste en llenar con imágenes y sonidos los márgenes de libertad que cada ser humano tiene para inventar sus propias relaciones con el tiempo, imágenes que imposibilitan la invención al saturar las lagunas de atención propias del ritmo biológico del ser humano. Las largas historias, casi siempre fantasiosas, sobre las aventuras en el mar con los espantos, en donde el pescador negro resultaba siempre victorioso, con las que podía mostrarse fuerte y capaz frente al peligro, empiezan a cederle el paso a la imaginación que otros construyen sobre otras realidades, sobre otras fantasías que poco o nada tienen que ver con su medio. Entonces el contador de historia, el creador de décimas, modelos tan arraigado en la cultura de esta parte del Pacífico, cede el terreno al aparato y a la técnica que ahora las contará por él. Ya lo veremos mas adelante, esas ensoñaciones no se acallan totalmente, aunque ahora deben compartirlas con las imágenes que los medios les ofrecen.

La modernidad-mundo solamente se realiza cuando se 'localiza', nos dice Ortiz. En este caso podría establecerse, en un primer acercamiento, la "localización" de tal modernidad en Tumaco, lo que tendría varias

implicaciones, si seguimos la propuesta metodológica de Ortiz en el sentido de la transversalidad que propone entre global/nacional/local. Una primera sería la constitución de “territorialidades” desvinculadas del medio físico; lo interesante en el presente caso es que, existe una notoria movilidad de la población negra desde finales del siglo pasado. Aún antes de aparecer la noción de globalización, ya esta población no requería la adscripción a un territorio determinado para sentirse parte de una comunidad de sentido. Pero además se observan hábitos de consumo, sobre todo en las capas medias, similares a los de otras localidades y aún de otros países: electrodomésticos en general, enlatados y comida procesada, ciertas marcas y modelos de ropa y, más recientemente pero con marcada tendencia a la expansión, el computador.

Ortiz sugiere que el complemento necesario de la desterritorialización es la re-territorialización que es la localización de lo global en cuanto dimensión social. Precisamente las características que adquiere esta dimensión en Tumaco y que estarían dando las marcas de lo local pueden ubicarse a través de varios hechos: En primer lugar, en la conformación de numerosos organismos no gubernamentales (Ong's) que negocian directamente, sin intermediación estatal, apoyos económicos para proyectos de índole no sólo económica sino cultural; la conformación de dichos organismos sería una característica global, pero la marca local la estaría definiendo el tipo de proyectos. El Festival del Currulao podría ser uno de ellos, la búsqueda de mejores condiciones de trabajo para las mujeres recolectoras de concha y camarón otro, la asesoría para un tratamiento sostenible del manglar por parte de la Asociación de Carboneros de Tumaco otro; igualmente pueden considerarse marcas locales las denominaciones dadas a fenómenos que son producto de la globalización como las pandillas juveniles que reciben el nombre de aletosos,. Paradójicamente, la lucha por lo étnico y por el territorio, que obedecen a una tendencia global, estarían definiendo transversalmente el sentido localizado de esa globalidad.

Una segunda implicación de la idea de transversalidad es la “redefinición de la comprensión del sustrato morfológico en el cual reposan las culturas”, pues habría que entrar a considerar el hecho de la intromisión de fuerzas diversas, lo cual le da otra perspectiva a la hora de analizar los grupos culturales, ya que no estarían encerrados en las fronteras de su territorio sino que serían receptores de diferentes líneas de fuerza en ese mismo territorio. En el caso de Tumaco hay que considerar las relaciones que se establecen no sólo entre los diferentes grupos sociales de habitantes de la ciudad procedentes de otras regiones como los turistas, los comerciantes, los profesores, los empleados públicos, con los inmigrantes del área rural y con quienes siempre han habitado esta ciudad sino además con las diferentes instituciones que se asientan allí tanto locales como regionales, nacionales e internacionales; todas ellas constituirían líneas de fuerza que convergen en un mismo espacio y que de una u otra manera estarían teniendo alguna incidencia en la cultura.

Otras implicaciones de la idea de transversalidad planteada por Ortiz; el replanteamiento de nociones como la de “centralidad” y de “arraigo”. En el presente caso la movilidad estaría mostrando un tipo de identidad poco vinculada con el arraigo, pues como lo propone el mismo autor para los individuos contemporáneos, los negros poseen referencias pero no propiamente raíces que los fijen físicamente al suelo, “referencias que dan las bases de su caminar y de su movimiento” (Ortiz, 1996: 19-20). Esas referencias son, entre otras, una forma particular de parentesco, una expresión oral que predomina sobre la escritura, una expresión corporal muy particular, cierto tipo de alimentos, una manera de relación interpersonal, cierto tipo de historias, cuentos y leyendas, gestos y movimientos con que se acompañan las historias y un pasado de servidumbre que asume la forma de resentimiento hacia la sociedad “blanca” o “mestiza”.

Son todas estas condiciones contextuales de la región Pacífico en general y del municipio de Tumaco en particular las que han moldeado las expresiones de sus habitantes, a lo cual no se escapa el movimiento cultural que se analizará en los siguientes capítulos.

CAPITULO II

ACTORES E INSTITUCIONES DE LA CULTURA

INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo me propongo mostrar la manera como se ha ido conformando un “sector cultural” con características muy específicas en el área urbana de Tumaco, a partir tanto de las corrientes de pensamiento que desde occidente se han difundido a Latinoamérica como de las estrategias que los Estados nacionales han desplegado en el tema de la cultura. Así mismo cómo llega un momento en que desde ese sector se concibe la realización de un evento que alcanza resonancia a nivel nacional y que, regional y localmente, se convierte en base sólida para una reivindicación racial y étnica; se trata del Festival del Currulao, del cual trataré ampliamente en el siguiente capítulo. Para el análisis me he valido de ciertos modelos teóricos que apuntan al tema y desde allí exploro el caso concreto de los “trabajadores de la cultura” tumaqueños, tratando de encontrar los matices que cada situación presenta.

Es importante rastrear las políticas culturales desde el Estado porque, aunque en Colombia no ha sido precisamente éste el que ha dado mayor impulso a la producción cultural especializada, sí ha validado (desde la constitución y las leyes, desde los planes de desarrollo, desde el impulso a determinadas expresiones culturales) una forma específica de producción cultural. La misma bajo la cual se enmarcó ideológicamente el proyecto de consolidación del Estado-nación dentro de los parámetros de una homogenización cultural, visible en la constitución de 1886, que consideraba que todos los colombianos hablaban el mismo idioma, tenían la misma religión y participaban de un mismo pensamiento.

Y es a partir de ese mismo Estado desde donde se han propiciado los medios para el desarrollo de una cultura, la de la élite, a la que le ha proporcionado todos los espacios, desde los académicos hasta las obras de infraestructura para que, con los escenarios apropiados, alcance su realización y difusión, lo cual le ha permitido una elaboración constante. Tal cultura está asociada a lo que dicha élite, generalmente formada académicamente en Europa, ha heredado de occidente. Es así como la literatura, la música, la danza, las artes plásticas que se auspician siguen la línea europea; se le ha dado un reconocimiento y se le ha adoptado como la cultura oficial. Por este mismo camino se ha asimilado a cultura lo que tiene que ver con el saber académico, llegándose a hacer una extrapolación entre las sociedades cultas y las incultas, valoración que persiste aún en los momentos actuales, a pesar de haberse reconocido en la constitución de 1991 la diversidad cultural que alberga el país.

El sistema educativo, tan íntimamente ligado a los procesos culturales, se erigió como garante de la difusión de esta concepción; por ello “las pautas de creación de las escuelas monásticas de enseñanza media y de las primeras universidades siguieron al pie de la letra los esquemas de la tradición clásica occidental” (Quintero, 1990: 30). Las reformas de que fue objeto el sistema educativo (1850) se hicieron con base en modelos europeos y no consultaron la realidad local; sin embargo revolucionaron la educación al establecer la libertad de enseñanza. Las posteriores reformas no lograron superar los marcos de la constitución del 86 en lo referente a la validación de una única forma de expresión cultural. Los resultados dan cuenta de la difusión en todo el territorio de una ideología que asume como natural la jerarquización de la sociedad y valora como superiores las manifestaciones culturales de la élite; además de desvirtuar el potencial de desarrollo que cada grupo cultural tiene al interior del mismo. En otras palabras, ha sido una política integracionista y homogenizante, producto de los proyectos desarrollistas y modernizadores. La diversidad cultural era vista como un obstáculo al “progreso”.

Había que imponer la cultura de la élite para garantizar un desarrollo acorde con la filosofía del progreso; esto era, y de alguna manera continúa siéndolo durante todo el Siglo XX, la esencia del proyecto hegemónico.

La agudización de los conflictos sociales en las últimas décadas, el aumento del desempleo y la creciente desestabilización económica, han hecho entrar en crisis esta filosofía, lo que ha conducido a los países a buscar en otros ámbitos de la vida social, diferentes a los del progreso económico, las claves para aminorar las tensiones sociales, siendo uno de ellos el cultural. Además, el nuevo modelo económico que se ha generalizado ya no requiere de una homogenización cultural, pues está en capacidad de diversificar y atomizar su producción y más bien le favorece la autonomía que puedan llegar a alcanzar los diferentes grupos culturales o étnicos, lo cual contribuye a que la esfera de lo cultural empiece a ser parte importante de los planteamientos de política general de los gobiernos. A lo anterior se le suma la masificación de la educación que de una u otra manera ha posibilitado que un buen número de personas adquiera elementos con los cuales puede entrar a hacer críticas a lo establecido y a presentar propuestas que reclaman una postura diferente respecto a la cultura; cuando estas propuestas se vuelven numerosas, van ejerciendo presión y obligando a las instituciones estatales a revisar sus programas o al menos a incluir aquellos que son más solicitados.

Gracias a la oportunidad que tuve de recorrer la mayor parte de la geografía colombiana con un programa elaborado en Colcultura, “Las jornadas regionales de cultura popular”, que involucraron a 23 departamentos, pudimos constatar que no era precisamente esta entidad estatal de carácter nacional la que auspiciaba la formación de grupos y organizaciones culturales en el territorio nacional. Más bien, como los mismos protagonistas lo expresaban, “subsistimos a pesar de Colcultura”. Esto nos anuncia que hay otras situaciones en juego y que las políticas culturales contenidas en los planes de desarrollo no son las únicas ni alcanzan a cubrir las demandas en todo el territorio. También se dan las que provienen de instituciones privadas o de grupos comunitarios o de instituciones locales, conformando una serie de circuitos culturales que, de acuerdo a un esquema elaborado por José Joaquín Brunner (1987: 178), son el terreno principal y el objeto de las políticas culturales: de una parte están los agentes habituales de la acción cultural (productores profesionales –individuos o grupos–, empresa privada, agencia pública y asociación voluntaria) y de la otra los dispositivos o mecanismos de organización social de actividades, así como de regulación y control de las mismas. El autor distingue tres grandes tipos de instituciones organizadoras: el mercado, la administración pública y la comunidad (grupos religiosos, grupos políticos, movimientos artísticos, etc.). La combinación de agentes e instancias institucionales es lo que denomina “circuitos culturales”. Considera Brunner que entender el funcionamiento de estos circuitos sirve de guía para quien quiere mirar el asunto de las políticas culturales. Para el presente caso sirve de guía no sólo para ubicar la incidencia de la política cultural estatal como agencia organizadora sino para comprender las acciones que emprenden desde lo local los grupos organizados.

El peso que se le da en esta investigación a la política cultural desde lo estatal se debe a la relación que se encontró entre las organizaciones que hacen posible el festival del Currulao y la institución de orden central, el Instituto Colombiano de Cultura, hoy Ministerio de Cultura. Esta relación podría describirse en términos de cooperación no sólo económica sino de apoyo técnico y en ocasiones logístico. Además, a que este instituto es el ente desde el cual se le da forma al proyecto hegemónico cultural para el país.

Como lo veremos a lo largo del trabajo, los cambios en la concepción de los gobiernos de turno sobre lo que se debe auspiciar por parte del Estado en lo referente a la cultura tiene como resultado una transformación en las políticas culturales de la institución. No es difícil encontrar cambios abruptos de gobierno a gobierno, como tampoco de director a director, así el lapso de tiempo entre uno y otro sea corto, lo que da la idea de poca

coherencia en las acciones estatales. Pero también hay continuidades y ellas dan cuenta de una visión, de un proyecto que se ve obligado a ajustarse a las condiciones sociales y obtener así la legitimidad que requiere para sostenerse.

Escudriñar estas propuestas, comprender la letra gruesa tanto como la menuda, pero sobre todo encontrar la incidencia que ellas tienen en un zona periférica de poca importancia para las políticas emanadas del centro como Tumaco, es la lectura que me propongo hacer en este capítulo. Pero no sólo la incidencia; también la forma como desde allí, desde el margen, se asumen, se recrean, se transforman o se ponen al servicio de propuestas locales que, aunque vayan en contravía del proyecto central, se sirven de éste para construir su propia versión.

EL ESTADO Y LA CULTURA

Cuando hago referencia explícita a la cultura de un grupo determinado en la sociedad contemporánea necesariamente debo admitir las múltiples relaciones que éste mantiene con otras culturas, bien sean aledañas a su territorio o lejanas. El acceso que la mayoría de las poblaciones tiene a las técnicas de comunicación ha reforzado esa multiplicidad de relaciones, lo cual implica préstamos y adopciones culturales que de todas maneras están ahí haciendo parte de la cultura. Ya son lejanos los tiempos en que los grupos culturales mantenían una serie de prácticas, a través de las cuales se organizaban y conservaban una comunidad de sentido tanto en el orden económico y social como en el simbólico. Era la forma particular que cada grupo poseía de apropiarse del espacio y del territorio en el que se desenvolvía. O tal vez fue ésta una construcción teórica de la antropología que veía en cada grupo étnico una sociedad autocontenida, absolutamente pura, por fuera de cualquier mezcla; y no veía, o no quería ver, los cruces intergrupales que siempre se han dado.

En los momentos actuales resulta casi que imposible hallar una cultura aislada, lo cual no significa que no posea sus características específicas. Y si, como es el caso del presente estudio, esa cultura está inmersa en la modernidad, con la consecuente especialización del conocimiento y su separación en áreas muy definidas, habría que aceptar que ha entrado en el campo de la cultura especializada, la que produce bienes culturales, que posee industrias culturales, que de alguna manera está regida por el mercado, que se mueve en circuitos de producción, distribución y consumo (Brunner, 1987: 176), que tiene sus expertos y que adopta la expresión moderna del arte, aquel que se elabora y reelabora dentro de su propia trayectoria o escuela, llegando a asumir formas o expresiones completamente diferentes a las que le dieron origen.

Así, pues, para hablar de una política cultural en la sociedad contemporánea se hace necesario establecer el ámbito al cual se está haciendo referencia, dado el carácter altamente especializado que han alcanzado las diferentes áreas que conforman el tejido social. Igualmente, la especialización en el mismo campo de la cultura, donde la técnica ha entrado a jugar un papel de gran importancia en la producción de bienes culturales; piénsese en las técnicas de cine, de video, de la producción de libros, de la publicidad. Es decir, estamos ante una compleja realidad en la que intervienen numerosos elementos tanto de orden social como técnico. En este sentido, en el presente estudio voy a hacer referencia a la cultura especializada, la que explícitamente produce cultura o bienes culturales, la única que puede ser objeto de una política. La cultura cotidiana, aquella que le da sentido a nuestra vida, que nos enseña a relacionarnos con las personas de determinada manera, a considerar a unos como familiares y a otros como amigos o conocidos, a sentir predilección por algunos elementos de la naturaleza, por algunos colores, por algunos sabores, por algunos atardeceres, por determinados lugares; la que nos enseña normas de comportamiento dentro y fuera de casa, la que llena de contenido nuestras vidas, esa muy difícilmente podrá ser objeto de políticas culturales explícitas, o puede serlo a muy largo plazo.

Las políticas culturales

Para García Canclini las políticas culturales son “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (1987: 26). Hay en esta definición un implícito de sociedad armónica, organizada, en donde la política cultural tendría la capacidad de orientar un cambio y obtener el consenso necesario para el mismo; eso sería lo ideal, válido en cuanto modelo teórico. Y es en este mismo sentido que me resulta útil esta definición para el presente trabajo; además de las pistas que ofrece para encontrar los entes que hacen las políticas culturales que, por definición, no son los individuos sino los grupos organizados, sean instituciones o no.

En Colombia es posible rastrear la política cultural emanada del Estado desde la época colonial, gracias a una exhaustiva recopilación de datos realizada por Ana Rosa Herrera y Ursula Mena publicada en el texto “Políticas culturales en Colombia” (1994). Allí las autoras, sin mayor análisis, describen unas veces y transcriben otras los documentos que dan cuenta de las determinaciones que en materia de cultura han adoptado las entidades estatales pertinentes y la inclusión del tema cultural en los “planes de desarrollo” presentados por los gobiernos de turno a partir de 1950, así como las iniciativas de los organismos especializados de nivel internacional.

Según las autoras, poco a poco se da un mayor interés en los asuntos culturales por parte de los organismos internacionales y es la Organización de las Naciones Unidas la que crea entes especializados encargados de las diferentes áreas que pretende atender. Para los asuntos culturales su agencia es la Unesco, que labora conjuntamente con organismos de carácter continental, para Europa el Consejo de Europa y para América la Organización de Estados Americanos (OEA). Estos organismos son los que crean la terminología de “Políticas Culturales”, con sus principios de aplicación en los diferentes países. Consideran las autoras que se consagró dicha terminología y el proceso de su instrumentalización a nivel mundial a partir de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales convocada por La UNESCO en Venecia durante el año de 1970. La conferencia se ocupó de los instrumentos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales. Las siguientes conferencias intergubernamentales en torno a las políticas culturales en Europa, Asia, Africa, América Latina y El Caribe fueron citadas por la Unesco y han centrado su trabajo en tres asuntos principales: el desarrollo cultural, la cooperación cultural internacional y el derecho a la cultura.

¿Por qué este afán de propiciar un “desarrollo cultural” por parte de los Estados y, sobre todo, por parte de los países que se han mostrado como “desarrollados”? No hay que olvidar que los mayores aportantes a la Unesco en recursos económicos eran en la década del 70 Norteamérica y Europa y por lo tanto los que mayor representación tenían en este organismo. ¿Por qué este énfasis en lo cultural si los problemas económicos inherentes al “subdesarrollo”, siempre prioritarios, aún no habían sido resueltos?. Néstor García Canclini (1987: 22) ve en la crisis de los modelos productivistas que han regido la planificación del desarrollo una explicación a este viraje de prioridades en las políticas estatales: “La incapacidad de las soluciones meramente económicas o políticas para controlar las contradicciones sociales, las explosiones demográficas y la depredación ecológica han llevado a científicos y políticos a preguntarse por las bases culturales de la producción y del poder”. Estas causas se acentúan con la crisis de los paradigmas del desarrollo y con la crisis de las sociedades latinoamericanas agravada por el modelo neoliberal que reduce las posibilidades de crecimiento cultural, pues hay una drástica disminución de los fondos públicos para la educación, para el apoyo a actividades culturales que no están en capacidad de autofinanciarse, para los salarios y para el empleo. El desarrollo ya no es visto como una cuestión meramente económica sino también como el sentido que las sociedades construyen, agrega el autor.

García Canclini opina que de ver las culturas tradicionales como un obstáculo al desarrollo se pasa a considerar las diversidades culturales jugando un papel positivo en el crecimiento económico. El autor muestra en su análisis la importancia que para el neoliberalismo tiene la diversidad cultural ya que está en capacidad no sólo de negociar los recursos que los diferentes grupos étnicos poseen sin mediación de los estados nacionales que antes eran un obstáculo, sino de introducirlos al mercado utilizando sus propias producciones para su expansión y de incluir los sectores que se resisten al consumo uniforme.

Así mismo, considera que la redefinición del concepto de cultura ha facilitado su reubicación en el campo político, pues ya no designa los libros o las bellas artes sino que se concibe “como el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas”, lo cual permite verla como parte fundamental en la socialización de las clases y los grupos en cuanto a la formación de las concepciones políticas. Lo anterior es cierto seguramente para algunos países de América Latina, pues en Colombia, como puede observarse en el título I de la Ley General de Cultura vigente, se adopta la definición de cultura de la UNESCO: “el conjunto de rasgos definitivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, sistema de valores, tradiciones y creencias”. En tanto la primera definición ve la cultura como proceso en el orden de lo simbólico, la segunda como sumatoria de rasgos, lo que representa una gran diferencia en cuanto a la formulación de políticas culturales. En el primer caso podría pensarse que se está considerando la cultura como el soporte mismo de la organización y el sentido de una sociedad, mientras que en el segundo la convierte en una serie de rasgos sobre los que puede entrar a actuar a la hora de fijarse un plan; la instrumentaliza, de tal forma que luego podrá establecer unas metas para actuar en cada compartimiento, por ejemplo en las tradiciones, en las creencias, en los rasgos materiales, y así en cada uno de los caracteres que le asigna.

En Colombia, de acuerdo con el texto mencionado de Herrera y Mena, se ha dado por parte del Estado una intervención en la cultura que ha ido desde el apoyo tanto legal como económico a iniciativas privadas hasta la actuación directa a través de instituciones creadas con este fin exclusivo, y en los últimos tres años, de un ministerio de la cultura. Poco a poco el tema de la cultura ha ido siendo objeto de una mayor especialización y definiéndose como un campo específico sobre el cual se legisla, se planifica y se le asigna presupuesto. Es así como pasa de ser considerado en una pequeña sección del Ministerio de Educación a ser el eje de un ministerio, el Ministerio de la Cultura.

En efecto, desde la colonia se observa el interés por mantener y fomentar ciertas manifestaciones culturales traídas de España (pintura, música, escultura) creando para ello centros especializados de enseñanza; es una política encaminada al fomento de ciertas áreas de la cultura desarrolladas en España; esto porque era imperante entre los españoles introducir su cultura a las colonias y tratar de hacer desaparecer la propia, como una manera de garantizar su permanencia. Si bien, en un comienzo fue la Iglesia la encargada de llevar a cabo esta tarea, algunos acontecimientos de finales del siglo XVIII rompen su hegemonía (la reforma educativa, la expedición botánica y la revolución de los comuneros). Tal rompimiento es el indicio de que se está abriendo paso una nueva concepción del mundo en la que la religión empieza a ceder terreno y la sociedad comienza un ciclo de secularización. Otro hecho que destacan las autoras en este siglo y que contribuye a terminar el dominio de la Iglesia en la dirección de las acciones educativas y culturales es la comisión corográfica de 1851, que no sólo produce el mapa del país sino que hace aportes en el campo arqueológico y antropológico; igualmente la creación de la Universidad Nacional de Colombia unos años después, en 1867.

No hay que olvidar que las nuevas naciones que se conforman a comienzos del siglo XIX requieren mantener cohesionadas esas “comunidades imaginadas”¹³ que eran los nuevos Estados nacionales que surgieron con la independencia, los que albergaban en su seno no sólo grupos culturales disímiles sino una población con intereses económicos muy diferentes. Ya la corona española había avanzado bastante al desestructurar las culturas existentes e imponer elementos culturales básicos como la religión y la lengua. Se trataba ahora de proseguir con este proyecto hegemónico, que encontraba en la educación una de sus principales herramientas. Como lo veremos enseguida, la consolidación de algunas instituciones fue fundamental en el logro de tal propósito.

Las instituciones

La pista del proceso de la institucionalización de la cultura en Colombia puede seguirse a través del Ministerio de Educación Nacional, conformado como tal en 1927, con dos direcciones específicas dedicadas a la cultura: la dirección de universidades e instituciones de alta cultura y la dirección de bellas artes, bibliotecas, monumentos públicos y reliquias prehistóricas. A partir de allí las reformas al Ministerio de Educación fueron incluyendo nuevas secciones que ampliaban la cobertura de éstas; así, por ejemplo, se crea el departamento de extensión cultural y bellas artes, institutos de investigación, museos, departamentos de radiodifusión, etc. El hecho de considerar una “alta cultura” sugiere que también se considera la existencia de una “baja cultura”, la cual no requiere de instituciones puesto que precisamente esa es la que hay que abolir. He aquí una política precisa, expresada muy sutilmente.

Resulta curioso observar el énfasis dado a los museos, a las bibliotecas y a la arqueología. De nuevo Anderson nos permite una mirada crítica sobre esta orientación: Los museos y la imaginación museística son profundamente políticos, nos dice Anderson (1997: 249); están íntimamente relacionados con la arqueología. “Los considerables fondos invertidos en los estudios arqueológicos y en el montaje de los museos nos permiten sospechar que el Estado tenía sus propias razones no científicas”: 1. La coincidencia del auge arqueológico con la primera lucha política por la política educativa del Estado (el autor se refiere a los estados coloniales de Asia y Africa); como los conservadores veían peligroso la ampliación de las escuelas modernas, su respuesta fue las restauraciones arqueológicas, lo cual fue una especie de programa educativo. 2. “El programa ideológico formal de las reconstrucciones siempre colocó a los constructores de los monumentos y a los aborígenes coloniales en una determinada jerarquía” que los situaba por encima de los actuales al magnificar sus obras y difundir la idea de que hubo una decadencia, a la cual se debía la incapacidad de los grupos culturales contemporáneos de construir obras de esa magnitud. “Vistos bajo esta luz, los monumentos reconstruidos, yuxtapuestos a la pobreza rural circundante, decían a los aborígenes: Vuestra presencia misma muestra que siempre, o desde hace mucho tiempo, habéis sido incapaces de alcanzar la grandeza o de autogobernaros” (pg. 253). Basta con dar una mirada a cualquiera de los museos que actualmente existen en el país para encontrar la misma lógica que el autor analiza en los museos asiáticos. Uno de los más sobresalientes en este sentido es el Museo del Oro del Banco de la República, el que guarda la fastuosidad de la orfebrería precolombina. La manera como están organizadas las colecciones en elegantes y hermosos anaqueles la hacen aún más fastuosa; quien tiene la oportunidad de observarlas no deja de sentir admiración y tristeza por lo que se perdió, así como la incapacidad de llegar a desarrollar algo similar en los momentos actuales. 3. “La arqueología monumental, cada vez más relacionada con el turismo, permitió al Estado presentarse como guardián de una tradición generalizada pero también local”, legitimando su presencia en las colonias.

El interés por el fomento de las bibliotecas se comprende porque a través de ellas se hacía posible la

difusión de las políticas educativas, ya que eran las principales depositarias de los textos que se imprimían como complemento a las prácticas de las restauraciones monumentales, los estudios arqueológicos y toda la literatura occidental.

En 1968 se crea el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) como un organismo dependiente presupuestalmente del Ministerio de Educación pero con autonomía administrativa. Para esta época un buen número de intelectuales presionan al Estado para que dé mayor autonomía institucional a las actividades cuya tarea específica tiene relación con la cultura. Es así como se reúne el primer congreso nacional de cultura y en sus conclusiones recomienda al gobierno nacional tomar las decisiones necesarias para que la cultura tenga mayor importancia a nivel presupuestal y administrativo. Parece que su clamor tuvo como resultado la creación de Colcultura, cuyo objetivo central era “el fomento de las artes y las letras, el cultivo del folclor nacional, el estímulo de bibliotecas, museos y centros culturales y la divulgación de la cultura nacional” (Mena y Herrera 1994: 109).

El análisis de Anderson pareciera haber tenido como referente este objetivo: el “fomento” de las artes y las letras en 1968, en un país como Colombia que en su constitución consideraba que la nación estaba integrada solamente por mestizos (una misma raza) que hablaban un mismo idioma, practicaban una misma religión y tenían una misma cosmovisión, sin tomar en cuenta las diferencias culturales y sociales entre los miembros de la nación, era cultivar las artes que la concepción moderna occidental definía como tales, y las letras, las que tenían que ver con el desarrollo del idioma que supuestamente todos los nacionales hablaban, el castellano.

El “cultivo” del folclor nacional se hacía necesario como elemento cohesionador de la nación. El “folklore”, diferente al arte, en un momento en que estaba en auge la concepción folclorista de las manifestaciones culturales populares, aquellas no consideradas bajo la categoría de arte porque no se producían bajo los parámetros y requisitos propios de éste, como son provenir de una academia, conocer la historia de los estilos, reconocer los maestros, saber de las escuelas artísticas, de las tendencias. “Lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario”, nos dice García Canclini (1990: 191). No hay que olvidar que el pueblo comienza a existir como referente de un debate moderno en Europa a fines del siglo XVIII entre los defensores de la Ilustración y los del romanticismo, precisamente por la formación de estados nacionales que debían contemplar toda la población en sus diferentes niveles para afianzar su nuevo proyecto. Y en América Latina también se veía la necesidad de arraigar en la identidad de su pasado a las nuevas naciones. Es decir, hay una urgencia de conocer el pueblo para, de un lado, poder formar naciones modernas integradas; y del otro, “liberar a los oprimidos y resolver las luchas entre clases” (García Canclini, 1990: 195). Pero es un conocimiento que busca más el “rescate”, en el sentido de hacer valorar manifestaciones culturales encontradas en comunidades, indígenas o campesinas, consideradas como autosuficientes o autocontenidas y por eso mismo no influenciados por las técnicas modernas. Dan énfasis a los bienes culturales (objetos, leyendas, músicas) y dejan de lado los sujetos y los procesos que los producen (García, 1990: 196), valorando en los objetos más su repetición que su cambio. Para García Canclini el folclor surgido en Europa y América fue una reacción contra la aristocracia por negarse sistemáticamente a reconocer lo popular y un rechazo a los primeros intentos de industrialización de la cultura. Y agrega que “es casi siempre un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva, fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación, custodiarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas” (pg. 199).

Por último, la creación de bibliotecas y de museos se esbozaba como refuerzo a la idea no sólo de cohesionar una nación sino de legitimar la jerarquización que las naciones tenían en ese momento. Así como la relación Museo-arqueología es estrecha también lo es la de Museo-biblioteca ya que ésta última es la

depositaria de los materiales impresos que se producen y reproducen como soporte escrito o memoria impresa de los monumentos, de las obras de arte, de las restauraciones arqueológicas, etc., contribuyendo al último de los objetivos, “la divulgación de la cultura nacional”. Dados, pues, los objetivos con que se inicia el Instituto Colombiano de Cultura, el paradigma ideológico que se plantea es el del “tradicionalismo patrimonialista”, atendiendo a la clasificación de modelos con que han organizado la cultura los estados latinoamericanos elaborada por García Canclini (1987: 30). El autor opina que es una posición surgida especialmente en estados oligárquicos que consideran la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos “naturales” e “irracionales”. En el primer caso, de acuerdo con el modelo mencionado, estarían el espacio geográfico y la raza; en el segundo el amor a una misma tierra y la religión.

En adelante Colcultura será el ente encargado de definir y ejecutar las políticas culturales del Estado, políticas éstas que, aunque en un comienzo no estaban especificadas en los “planes de desarrollo” que desde 1950 comenzaron a trazarse para Colombia, poco a poco fueron introduciéndose en los mismos, hasta hacer parte de un subtítulo específico en el plan del actual gobierno (1998-2002).

En 1997 se expidió la Ley General de Cultura, por medio de la cual se crea el Ministerio de Cultura, entidad que entra a reemplazar a Colcultura. El artículo 66 de dicha ley dice: “Créase el Ministerio de Cultura como organismo rector de la cultura, encargado de formular, coordinar, ejecutar y vigilar la política del Estado en la materia, en concordancia con los planes y programas de desarrollo, según los principios de participación contemplados en esta ley”¹⁴. El gobierno diseña el plan de desarrollo en donde incluye un acápite sobre la cultura y el Ministerio las políticas respectivas de acuerdo a las directrices que el plan le proporciona.

El hecho de la creación de un Ministerio para la cultura tiene implicaciones importantes en lo concerniente a la política cultural del Estado por cuanto se le está confiriendo un status destacado dentro de la administración estatal a los asuntos que tienen que ver con la cultura; en adelante tendrá un presupuesto autónomo, una administración que depende directamente de la presidencia de la república y la posibilidad de hacer efectivo su radio de acción a nivel nacional. Sin embargo, la institución estará más expuesta al juego electoral y a las prevendas que se disputan los políticos, lo cual le resta autonomía y la convierte en otro de los fortines de la politiquería para satisfacer las clientelas.

Entre tanto, a nivel de los municipios fueron creándose a partir de la década del 70 casas de cultura que se legalizaban por acuerdo de los consejos municipales o por el régimen que cubre a las organizaciones no gubernamentales sin ánimo de lucro. Estas casas de cultura serían las encargadas de manejar la temática cultural en cada municipio, de común acuerdo con los gobiernos municipales. Bertha Quintero (1990: 33), en un artículo analítico sobre las políticas culturales en Colombia, da cuenta de la existencia de 433 casas de cultura en todo el país y de 1279 bibliotecas públicas (más de una por municipio), indicador sugerente de la adopción generalizada de esta forma de institucionalización de la cultura. Fue una institucionalización que en muchos municipios, sobre todo allí donde se crearon por acuerdos de los consejos municipales, nació de la mano con las clientelas políticas municipales que encontraron en la figura de las casas de cultura una manera de obtener y mantener unos recursos tanto económicos como de empleos para utilizarlos en compensación a quienes colaboraran en las campañas electorales. Esta situación ha dado como resultado la poca credibilidad en las acciones de tales entidades que como consecuencia han perdido, o nunca han tenido, capacidad de convocatoria. Generalmente los grupos culturales que se organizan en los municipios no tienen nada que ver con las casas de la cultura. La de Tumaco no ha sido ajena a tal situación. Creada por acuerdo municipal en esta misma época, ha estado al vaivén de las posibilidades que le brinda cada alcalde de turno, siendo clausurada por varios años debido al déficit presupuestal del municipio. Cuando una administración municipal considera que debe ser apoyada logra

ciertas realizaciones, las que duran hasta que se cambia la administración y entonces continúa su anonimato, a la espera que llegue otro personaje con cierta sensibilidad y la haga surgir nuevamente.

Veamos a continuación cómo se incluye la cultura en los planes de desarrollo que a partir de 1950 comenzaron a trazarse para Colombia. Ello nos permitirá conocer las concepciones que han organizado las políticas culturales en Colombia, para ver luego cómo son recibidas por los actores de la zona que estoy estudiando.

La cultura en los planes de desarrollo

Desde 1950 el eje ha sido la promoción del disfrute de la actividad artística y cultural, fortalecer los servicios de archivos, bibliotecas y museos, los estudios históricos, filológicos, arqueológicos, etnológicos y antropológicos, con énfasis éstos últimos en la modificación de costumbres. Esta preocupación la encontramos hasta la década del 70. En el plan general de desarrollo formulado para el cuatrienio 1969-1972 se plantea explícitamente que desde el Ministerio de Educación, al cual está adscrito Colcultura, “se pretende crear las condiciones para que las comunidades rurales tengan un cambio en las estructuras mentales, las cuales impiden el desarrollo”. Se nota una preocupación, en una época de creciente industrialización y urbanización del país, por generar un cambio en los sistemas de valores de la sociedad que estaba pasando de ser campesina a ser asalariada de las fábricas en los centros urbanos.

En el plan 1970-1974 aparece la preocupación por el “folklor nacional” y la divulgación de la cultura nacional. Existe el interés por encontrar elementos de cohesión a la nación, los cuales son hallados en las concepciones desarrolladas por las corrientes intelectuales destinadas al estudio del folklor ya mencionadas. Con asesoría del PNUD se traza “el programa nacional integral de desarrollo cultural”, luego de elaborar un inventario de las instituciones que llevan a cabo programas culturales en el país. Con este programa se buscaba levantar el inventario y hacer la divulgación del patrimonio, así como la recuperación, protección y conservación de áreas arqueológicas y monumentos históricos existentes, organización de las bibliotecas del país en un sistema bibliotecario y de archivos, organización de centros pilotos de educación estética infantil. Son los primeros intentos de trazar políticas que involucraran las diferentes regiones del país. Su énfasis continúa siendo la divulgación y defensa del patrimonio.

Todo este trabajo da como resultado el “Primer Plan Nacional de Política Cultural” de abril de 1974, a través del cual se buscaba que Colcultura fuese nacional. Se partía de considerar la cultura no sólo “como el producto refinado de una élite” sino como la “esencia de la identidad nacional”, planteando la existencia de una cultura colombiana, “suma y mestizaje de las diversas culturas nativas” que se debía identificar para revalorarla. Desde esta época se argumenta en favor de la conversión del instituto en un ministerio, pues ello le permitiría disponer de prioridad y suficiencia presupuestal.

El plan consideraba las siguientes medidas:

- Descentralización (para cubrir todo el territorio nacional), que se pretendía llevar a cabo a través de un amplio programa de promoción cultural con cubrimiento nacional. Se crean juntas de cultura en cada departamento y se eligen promotores culturales para cada uno, los que recibían una capacitación de Colcultura.
- Incorporación de la niñez y la juventud por medio de una educación artística que “favorezca la formación de un sentido de identidad nacional”. Para ello se plantea la “formación cultural” del maestro y la elaboración de currículos específicos en el área de educación estética.

- Estímulo a la creación y la participación de los creadores e imagen del instituto. Se otorgan premios, se convocan concursos, se incrementa la producción y comercialización del libro.
- Desarrollo del sistema nacional de información, capacitación a bibliotecarios y archiveros, estímulo a los escritores, se crea el consejo nacional del libro.

En 1976, dos años después del primero, aparece el segundo plan de cultura. Con éste se buscaba crear en los organismos decisorios del Estado la necesidad de incorporar a los planes generales de desarrollo los planes culturales; descentralizar los planes de cultura, proteger y estimular al creador cultural, fomentar la producción de bienes culturales, incorporar a la niñez y a la juventud a las actividades culturales; crear instrumentos para la planificación y administración técnica de la cultura; capacitar a los maestros en la educación artística. Para ello se propuso determinar las regiones socioculturales del país, crear centros culturales en cada región identificada, crear un ente jurídico para la producción y comercialización de bienes culturales (Procultura), ejecutar programas de formación de los recursos humanos a nivel nacional (los “promotores culturales”) y crear un centro de documentación, información e investigación cultural. En el plan de 1979-1982 aparece una nueva problemática, los medios masivos de comunicación.

El Plan de Desarrollo 1983-1986, “formulado por el presidente Belisario Betancur Cuartas, es el único plan de desarrollo en el que se aborda de manera específica y explícita una política cultural integrada a uno de los tres grandes objetivos que se propuso” (Herrera y Mena, 1994: 134). Una de las principales preocupaciones era el “fortalecimiento de la identidad cultural de la nación”, entendiendo ésta como la afirmación, la renovación de la pertenencia y la lealtad a la cultura heredada. Se propuso la realización de una segunda expedición botánica, la cual “contribuirá a rescatar el patrimonio cultural, a rehacer la memoria de las más importantes actividades científicas y técnicas, y a desarrollar nuevas investigaciones para identificar y utilizar racionalmente los recursos naturales” (Herrera y Mena, 1994: 135).

Al sistema educativo se le definen dentro de sus funciones “el estímulo a las diversas expresiones culturales de la totalidad de la población, el conocimiento de la cultura universal y de la cultura autóctona colombiana y el desarrollo de las artes literarias, plásticas y musicales”. El eje de la política cultural de ese gobierno se especificó así: “El objetivo principal de la política cultural del gobierno es definir y robustecer nuestra identidad cultural, restableciendo, protegiendo y divulgando los valores constitutivos de nuestra personalidad histórica” (Herrera y Mena, 1994: 136) hasta entonces considerada única. Se continúa mencionando la descentralización, definiendo tres niveles dentro de Colcultura: el directivo y normativo a nivel central, las oficinas regionales y los centros locales de desarrollo.

En el plan que corresponde a los años 1987-1990, habiendo ya alcanzado Colcultura ciertos niveles de descentralización, se define esta entidad como coordinadora, coejecutora y cofinanciadora. La ejecución de acciones era responsabilidad de los consejos regionales de cultura, que ya habían sido organizados en los departamentos del país, y de las casas de cultura.

En 1990 la dirección del Instituto propone el plan denominado “Nueva orientación de una política cultural para Colombia”, promoviendo un amplio debate a nivel nacional sobre la responsabilidad que debe asumir el Estado frente a la cultura; allí se recogieron las demandas de las instituciones y organizaciones de carácter cultural existentes en las diferentes poblaciones del país, a la vez que se promovieron actividades culturales que involucraron a muchas regiones, en las que se aprovechaba la presencia de una buena cantidad de “trabajadores de la cultura” en un solo municipio para promover el análisis sobre el tema; se consolidaron las juntas regionales de cultura, las que garantizarían la descentralización de la administración de la cultura.

Lo curioso respecto a la trascendencia que tuvo este plan es que, después de haber logrado no sólo

movilizar tanta gente para que opinara sobre su contenido sino que se aprobara por el Consejo Nacional de Política Económica y Social (Conpes), lo cual significaba que serviría de orientador al gobierno respecto a las acciones culturales que emprendiera, es reemplazado un año después (1991) por otro cuyo énfasis era consolidar el “sistema nacional de cultura”, creando nuevamente el Consejo Nacional de Cultura y desconociendo el anterior. Tal consejo debería definir la política cultural nacional. A la vez, se crearían los consejos departamentales (diferentes a las juntas regionales ya existentes), regionales y municipales de cultura, se crearían los fondos mixtos para la financiación de la cultura, los que cooptarían dineros estatales y de la empresa privada; esta última tendría como incentivo para invertir en cultura una considerable exención de impuestos de hasta el 50%; se plantea la “modernización del sector”, que tiene que ver con el fortalecimiento y creación de industrias culturales, la capacitación en gestión cultural, la creación de un sistema de información sobre el “sector cultural”; igualmente la “modernización” de Colcultura. Uno de los pilares de tal modernización era la privatización, que consistía en ir quitándole poco a poco competencias al Estado y transferírselas a la empresa privada. En este sentido, entidades adscritas a Colcultura como la banda sinfónica nacional, la orquesta sinfónica de Colombia, el teatro Colón, el coro infantil y juvenil, el teatro del Parque, el Museo Nacional, la Biblioteca Nacional, el centro de restauración y el centro de documentación musical pasarían a ser regidas por sociedades de amigos.

Siguiendo el esquema propuesto por García Canclini ya mencionado, vemos que el modelo de esta política encaja en el de “la privatización neoconservadora”, acorde con la implantación del neoliberalismo como principal política económica de los estados latinoamericanos. Según el autor, fue en la década de los sesenta, y en algunos países hasta comienzos de los setenta, que se alcanzó cierto fortalecimiento de la acción cultural de los estados, tal como puede observarse en los planes que he reseñado; igualmente un fuerte desarrollo de las ciencias sociales, de las vanguardias artísticas y un considerable incremento de la utilización de medios técnicos que se pusieron al servicio de la producción y la difusión cultural (expansión de la televisión, utilización de tecnologías al servicio del diseño industrial y la creación artística); ello tuvo que ver con un notable crecimiento de la economía y la ampliación del mercado interno y externo. Pero la crisis económica dio al traste con las buenas intenciones y se empieza a restringir el gasto público, siendo los primeros afectados en los recortes presupuestales los campos de la educación y la cultura, dejándolos a expensas de la iniciativa privada; lo cual nos da ya una idea de las prioridades que se asumen: “transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disminuir la del Estado y controlar la de los sectores populares”, dice García Canclini (1987: 40). Ello porque, continúa el autor, se busca fundar nuevas relaciones ideológicas entre las clases que logre un nuevo consenso, que debe llenar el vacío dejado por la crisis de los proyectos anteriores. En tales condiciones, se ceden a la empresa privada innumerables espacios que durante muchos años habían sido administrados por el Estado; entre ellos el más notorio en Colombia es el de la educación, pues la incidencia de las iniciativas estatales en la producción de bienes culturales no ha sido muy significativa, a pesar de ciertos esfuerzos.

Este último plan también es reemplazado un año después por el denominado “Plan Nacional de Cultura (1992-1994). Colombia, el camino de la paz, el desarrollo y la cultura hacia el siglo XXI”, que recoge la propuesta del anterior sobre el sistema nacional de cultura pero deja sin piso la privatización de las entidades adscritas al Instituto que se mencionaron en el anterior; más bien plantea su fortalecimiento a través del incremento de sus actividades. Igualmente recoge una serie de proyectos que estaban desarrollando las diferentes dependencias del Instituto y los incorpora al plan, buscando una coherencia entre éste y las acciones que estaban llevándose a cabo. Algunos programas fueron ampliados y se crearon otros.

Tan rápidos cambios dejan percibir cómo algunas iniciativas tienen que ver más con las personas que están al frente de la administración que con la política general y que el Estado no es un ente onnipotente y único sino que en su interior hay tensiones y negociaciones. Si bien, la consigna era descargar al Estado de

ciertas responsabilidades y soltarlas a la dinámica de la empresa privada, las personas que entraron a dirigir la institución cultural (Colcultura) no vieron con buenos ojos involucrar en ello a las entidades que mencionaba el plan anterior; pero sí aprobaron la puesta en marcha del “sistema nacional de cultura” y la continuaron. Y puesto que en tal sistema se encuentran las claves del proyecto hegemónico respecto a la administración de la cultura, me voy a detener un tanto en él, teniendo en cuenta, además, que está vigente, que es considerado en el actual plan de desarrollo como “base fundamental en la aplicación de las políticas culturales” y que fue adoptado por el Ministerio de Cultura (a partir de 1998 y hasta la actualidad en el 2002).

El “sistema nacional de cultura”

Su eje es la descentralización de la administración cultural, o del “sector cultural” como se formula en el plan, “que compromete la creación y cualificación de consejos e instituciones territoriales de cultura, el fortalecimiento de organizaciones no gubernamentales y agentes culturales, y la consolidación de los procesos que vivifican y arman estructuralmente el Sistema: formación, información, planeación, organización y financiación”. Dentro de la formación existe un programa de capacitación en “gestión cultural” que ha sido desarrollado en casi todos los departamentos del país desde 1993, a través del cual se busca que los líderes regionales obtengan elementos básicos en la conceptualización de cultura y procesos de identidad cultural, en la definición de lo que es “gestión cultural” y en la administración de entidades culturales; así mismo que comprendan lo que es el sistema nacional de cultura y su funcionamiento. Con algunas variaciones, en la actualidad se sigue haciendo tal capacitación en el Ministerio de Cultura.

De acuerdo con el “Módulo 1” utilizado por el área de formación en gestión cultural del Ministerio para su programa de capacitación, el sistema se basa en tres principios: de descentralización administrativa del Estado, entendida como la “distribución de competencias o funciones entre los distintos niveles de gobierno”; de participación, como el acceso a bienes y servicios culturales y como “la garantía para que todo grupo pueda expresarse, comunicarse, actuar, crear y asegurar su propio desarrollo”; y de autonomía, como la concertación e interdependencia entre las organizaciones locales y sus procesos, las cuales deben establecer relaciones con otras instancias; se parte de reconocer a las organizaciones como “interlocutores válidos de sus propias necesidades que, en su territorio, construyen propuestas”. Hasta aquí se siente un planteamiento filosófico acorde con una postura democrática en la que el Estado se erige como garante de la expresión autónoma de las diversas culturas que coexisten en el mismo territorio, las que son reconocidas, teóricamente, en igualdad de condiciones. Sin embargo, las dudas aparecen cuando se observa la manera como están estructurados los organismos encargados del funcionamiento del sistema, los “consejos de cultura”. Tales organismos son considerados como asesores, coordinadores e interlocutores, de acuerdo al nivel territorial en que se encuentren, pues son del orden nacional, departamental y municipal. Dicha estructura permite que entren en juego todas las clientelas políticas ya que no sólo deben ser convocados sino presididos por los gobernantes de turno, lo cual abre un margen muy grande para manipulaciones, chantajes y demás formas sutiles de presionar utilizadas tradicionalmente por las autoridades políticas del país. Ya se ha tenido la experiencia de entorpecimiento de las labores del consejo (no convocando, por ejemplo) si los dirigentes culturales no le siguen el juego político al gobernante. Lo mismo sucede con los Fondos Mixtos en el caso de las partidas económicas que el departamento debe apropiarse; si el gerente del Fondo no es simpatizante del gobernante, difícilmente obtendrá los beneficios que por Ley le corresponden. En otras palabras, la figura, en teoría, es un paso hacia una democracia participativa; pero los vicios y la corrupción que hacen ya parte intrínseca de nuestro aparato de gobierno no permiten que se ponga en práctica esa filosofía con que fueron concebidos.

Lo anterior es una muestra de la existencia de contradicciones dentro del Estado, entre proyecto

hegemónico y proyectos parciales, entre actores políticos y estrategias propias; de tales contradicciones surgen conflictos, de los cuales se puede aprovechar la iniciativa privada. De hecho en Colombia es ella la mayor beneficiada; así lo corroboran las grandes industrias culturales que compiten en el mercado (producción disquera, de libros, revistas, periódicos, cine y televisión). Pero no sólo se beneficia de las contradicciones; igualmente de las políticas culturales estatales que, como en el caso expuesto, legisla a favor de una democratización de los bienes culturales pero en la práctica, me refiero a incrementos presupuestales considerables o voluntades políticas expresas, poco se esfuerza para lograr los objetivos propuestos en la ley. El resultado es un achicamiento del apoyo estatal y un ensanche de la iniciativa privada.

La figura de los Fondos Mixtos para la promoción de la cultura y las artes es un paso significativo tanto hacia la descentralización como al fortalecimiento de la decisión privada, toda vez que dichos entes se deben nutrir de los aportes de empresas privadas y de las entidades públicas, siendo regidos en su funcionamiento por el derecho privado. Dentro de sus funciones está la promoción y fortalecimiento de industrias y empresas culturales, lo cual los posiciona dentro del mercado de bienes simbólicos y culturales, posicionamiento que será más firme en la medida en que logren mayor autonomía del aparato estatal.

El plan de desarrollo general para el país en el actual gobierno de Andrés Pastrana posee un título aparte sobre la cultura en el que se considera que ésta es una “dimensión fundamental del desarrollo”; plantea que el papel del Estado en cuanto al “desarrollo cultural” es el de facilitador, promotor, gestor y creador de condiciones para que éste sea posible, siendo el Ministerio de Cultura el ente encargado de formular las políticas y estrategias que orienten la acción del Estado “para dar cumplimiento a lo planteado en la Constitución Nacional en materia cultural”. Y continúa: “Uno de los criterios principales que orientará la política cultural es la de mejorar la equidad en el acceso a la cultura y los bienes culturales”¹⁵.

Revisando el criterio principal expuesto, se observa un viraje de la política estatal hacia el modelo de la “democratización cultural”, viraje que se hace visible a partir del plan. “Este modelo concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de ‘alta cultura’. Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos” (García Canclini 1987:46). Pero la cuestión fundamental, si se quiere incidir verdaderamente en los procesos culturales de una sociedad, no es ampliar la cobertura de espectadores, pues al fin y al cabo lo que se está propiciando es el aumento del consumo; se trata de crear las condiciones para que cada uno de los grupos pueda lograr un desarrollo cultural de acuerdo a sus propias necesidades y especificidades y para que se amplíe ya no el consumo sino el número de participantes en el proceso de producción de los bienes culturales.”Una política realmente democratizadora debe comenzar desde la educación primaria y media, donde se forma la capacidad y la disponibilidad para relacionarse con los bienes culturales, y debe abarcar un conjunto amplio de medios de difusión, crítica y análisis para redistribuir no sólo las grandes obras sino los recursos subjetivos necesarios para apreciarlas e incorporarlas” (García Canclini, 1987 : 49). Y esa política así encaminada no se observa a nivel de la educación pública ; tal vez se le acerca un poco en la política cultural pero, ya lo hemos visto, la incidencia del Ministerio de Cultura a nivel del país es mínima, pues no tiene ni el presupuesto ni una infraestructura que le permita tener presencia en la mayor parte del territorio nacional, ni hay una voluntad política que lleve a fortalecer la entidad.

EL “SECTOR CULTURAL” EN TUMACO

¿Por qué se considera que las personas cuyas actividades principales se desarrollan en áreas relacionadas con las artes hacen parte del “sector cultural”? ¿Y aquellas que se desempeñan en otros oficios igualmente culturales

como el dominio de ciertas técnicas, el manejo de ciertos medios (sean de comunicación o herramientas de trabajo) no caben en esta categoría? ¿Qué hace que se dé esta diferenciación en actividades que son igualmente relacionadas con la cultura? ¿Qué implicaciones tiene dentro del tejido social la existencia de tal diferenciación? ¿Desde cuándo y quiénes construyen esta noción? ¿Para qué?, ¿En qué contexto?. Varias propuestas han confluído para llegar a tal categorización, fundamentalmente la concepción de desarrollo en que se enmarcaron las sociedades latinoamericanas a partir de la segunda guerra mundial y la generalización de la educación de corte moderno.

Las instituciones especializadas en lo cultural

El paradigma del desarrollo¹⁶ que después de la segunda guerra mundial toma fuerza en los países de América Latina como modelo económico a seguir, con su consecuente ejército de saberes expertos y de planificadores que no sólo diseñan la sociedad sino que tecnifican e institucionalizan las prácticas culturales (Escobar y Pedrosa, 1996: 16), juega un importante papel al poner en marcha planes de desarrollo nacionales que requieren sofisticados aparatos administrativos que intervienen en el país por sectores. Este ejército de expertos es contratado para planificar el desarrollo, de acuerdo a los intereses de sus contratantes, no de la población en general. Tales planes serán concebidos de acuerdo a unos resultados que el gobierno de turno necesita obtener para cumplir con sus compromisos tanto de orden interno (quienes contribuyeron económica y políticamente en su campaña y lograron su elección, generalmente industriales, ganaderos, grandes comerciantes) como externo (los países que han otorgado préstamos). Así, se destinan los presupuestos para cada sector de acuerdo con las estrategias y los proyectos que se consideran necesarios para cumplir con las metas que los planificadores del desarrollo fijan para cada gobierno. No obstante haber entrado en crisis¹⁷, el paradigma del desarrollo logró colonizar las mentes de muchos, sobre todo de la clase dirigente y actualmente sigue aplicándose en el Pacífico colombiano con las consecuencias anotadas.

Al inicio de este capítulo vimos que es a partir de 1950 cuando comienzan a formularse planes de desarrollo para el país, bajo la orientación de un experto extranjero, Lauchin Currie. Desde esta época el énfasis en el “sector” cultura, apenas insinuado en el plan, se localiza en las bibliotecas y los archivos, en los estudios arqueológicos y etnológicos, en la conformación de museos y en los estudios antropológicos que enfaticen en la “modificación de costumbres” para la construcción de una cultura nacional. Siendo el área cultural una pequeña división dentro del Ministerio de Educación, con un pobre presupuesto, es apenas obvio que sus acciones poca repercusión tuvieron en el ámbito nacional, mucho menos en zonas ubicadas en la periferia como es el caso de Tumaco.

Cuatro años después de la creación de Colcultura se institucionaliza el cargo de “promotor cultural”, buscando hacer presencia en todos los departamentos del país; tal promotor, luego de recibir una capacitación, era la persona encargada de coordinar con los institutos departamentales de cultura y demás entidades departamentales responsables de programas culturales, las acciones entre éstas y Colcultura. Es el primer dato que se tiene de una capacitación específica en materia de “promoción cultural”. Es que desde esa época (1974) se empieza a hablar de la importancia del desarrollo cultural y se recibe asesoría de la Unesco para la formulación de un plan general de cultura. El desarrollo cultural es concebido “como la resultante de un política cultural, basada en unos objetivos declarados en ella y de acuerdo con los fines que se quieren alcanzar” (Herrera y Mena, 1994: 25). Es decir, la cultura planificada por expertos que requiere formar técnicos para que pongan en marcha el plan y garanticen su cumplimiento; y son expertos de Naciones Unidas quienes recomiendan la elaboración de estos planes y la formación de personal para poderlos llevar a cabo.

Siendo Tumaco una población de poca importancia en el contexto económico del país, sólo es incluida

en los planes de capacitación cuando los mismos miembros de los grupos de danzas y de teatro se dan a conocer, llegando a las instalaciones de Colcultura a solicitar apoyo y a mostrar la labor que están realizando; es a partir de este momento (1987) que entran a ser objeto de la capacitación que desde el Estado los hará ingresar al “sector cultural”, a ser objeto de “desarrollo cultural” y de políticas culturales. Una de las acciones que los lleva a buscar las instituciones de carácter nacional fue precisamente el Festival del Currulao, evento que por su envergadura no le eran suficientes los apoyos locales y regionales. De aquí en adelante ellos mismos comienzan a autoidentificarse como sector y a hacer planteamientos desde allí. Aunque ya habían recibido algunas capacitaciones, sobre todo en danza y en teatro, con Colcultura entran al campo de la especialización en la promoción y la administración cultural, para convertirse en el “sector cultural”.

Existe otro ente que desempeña un papel de gran importancia en lo referente a la estructuración de las concepciones sobre lo cultural y es la escuela, de la cual me ocuparé a continuación.

La escuela

La escuela moderna encasilla y especializa el saber, además de propiciar un adiestramiento cuya única finalidad es el ejercicio en sí mismo (Bourdieu, 1990: 197). Es decir, en la ruta del proceso de enseñanza-aprendizaje no se busca la resolución de una problemática que atañe al grupo o al individuo sino que su propósito es el saber en cuanto tal. Ello significa que cuando se instruye en la adopción de alguna técnica bien sea alrededor de la danza, de la música o del lenguaje, no se parte del enlace entre ésta y el contexto social y cultural de quienes la aprenden; más bien se da una instrucción hacia la técnica en sí: la música por ella misma, la danza por la gimnasia, el lenguaje por él mismo, sin nada que la ligue con el contexto que hizo posible su aparición; es un hecho fácil de apreciar en cualquier aula de clase de cualquier materia donde se da un ejercicio abstracto, desligado de la realidad social y cultural de los alumnos. Ello no quiere decir que determinada técnica esté desposeída de un contexto; lo que pasa es que se hace abstracción del mismo, siendo el principal objetivo la enseñanza de la técnica en sí.

Lo anterior contribuye, en el caso de la música y la danza, a liberarlas de cualquier atadura religiosa o moral, conduciéndolas al mundo desacralizado del arte y del artista, el cual se mueve dentro de la dinámica de la creación. Ya no se crea para alabar y magnificar el poder de un dios; se produce y se crea tanto para la satisfacción personal (ser reconocido y quizás remunerado como “artista”) y para satisfacer las demandas de un circuito que lentamente va adquiriendo cierta autonomía y una dinámica propia.

Para Bourdieu, en las sociedades contemporáneas existe una tendencia hacia la conformación de “campos”, de acuerdo a las especialidades de las personas o grupos sociales; dichos campos van estructurándose de tal manera que llegan a adquirir una dinámica propia, lo cual significa que en su interior tienen lugar conflictos de poder, acuerdos, jerarquizaciones, distribución de funciones, luchas por el reconocimiento; son situaciones que se dan dentro del mismo campo, dinamizándolo y permitiendo su constante renovación. Es una observación válida en sociedades que poseen la capacidad de absorber y dar un lugar a los diferentes especialistas o expertos así como a las diversas modalidades de oficios que las personas desempeñan al interior de la misma. Pero en países como el nuestro, donde es difícil que quien posea una especialización encuentre su campo de acción en la misma área, es aún mucho más difícil, dada la poca importancia que se le ha dado a este campo por no ser generador de recursos económicos a corto plazo, sobre todo en ciertas especialidades que tienen que ver con las artes, generalmente las únicas asimiladas a la cultura; la situación se agrava si se piensa en las prioridades por resolver que poseen estos países, las que giran en torno a la salud, el hambre, los servicios básicos, la vivienda o el empleo.

Otra consideración que hay que tener en cuenta respecto de la escuela es su concepción originaria como aparato de poder que pretende no sólo imponer el orden sino transmitir un pensamiento específico, desarrollando mecanismos muy sutiles (entre ellos la disposición de las aulas que le rinden culto a la autoridad del maestro), pero no por ello menos efectivos hacia la aceptación, legitimación y naturalización de los conocimientos que transmite la institución escuela; en adelante éste no se considerará un tipo de conocimiento sino *el conocimiento*, el único posible, al que todos deben acceder si quieren ser reconocidos en los distintos ámbitos de la sociedad.

Desde la década del 30 se afianza en Tumaco la educación formal a nivel medio, tomando fuerza la de nivel superior hasta bien entrada la década de los 90. Sólo una élite generalmente perteneciente a la clase dirigente, aquella que poseía los recursos económicos para desplazarse hasta Pasto (la capital del departamento) o a otros centros poblacionales de mayor importancia en el interior del país como Cali o Bogotá, tenía acceso a la educación superior.

Se llega a la década del 80 con una población de jóvenes negros salida de las aulas de los colegios de secundaria, con una formación académica cuyo énfasis ha sido la adquisición de ciertas técnicas de comunicación que como la escritura y la lectura los introduce en la modernidad en la medida que les proporciona elementos intelectuales y saberes especializados desligados de su propia tradición cultural, saberes que forman parte ya de un proceso institucionalizado de transmisión del conocimiento¹⁸.

Los estudios de Walter Ong (1987: 172) han mostrado cómo la “influencia recíproca entre la oralidad con la que nacen todos los seres humanos y las tecnologías de la escritura, con las que nadie nace, afectan las profundidades de la psique”. Significa lo anterior que las formas de pensamiento, de construcción y transmisión de conocimiento, de asociación entre el lenguaje y los objetos de aprendizaje, de almacenamiento del conocimiento difieren profundamente entre una cultura “oral primaria”¹⁹ y una cultura que maneje las tecnologías de la escritura. Tales diferencias tienen que ver con prácticas incorporadas de una manera inconsciente que establecen estructuras de pensamiento distintas. Es decir, teniendo en cuenta que la oralidad se da mucho antes que la escritura y que no puede haber escritura sin oralidad, ésta (la escritura) confiere una nueva estructura al pensamiento.

Así, pues, un pensamiento regido por lo oral no requiere estudiar en el sentido estricto, lo que implica un examen explicativo de los fenómenos en una forma abstracta; el aprendizaje se da por medio del discipulado, por el entrenamiento, por la observación, por la repetición constante, por el dominio de proverbios y la manera de combinarlos y reunirlos, por la asimilación de elementos formularios.

La percepción de las palabras es diferente: para las culturas orales son acontecimientos en tanto no tienen una presencia visual como en la escritura; ellas son sonidos que se concretan en la acción y por tanto no puede establecerse un lenguaje “libre de contexto” como sí lo puede hacer la escritura. Esto sugiere que los procesos de pensamiento están condicionados por el enlace existente entre palabras y sonido; se sabe lo que se puede recordar. De lo que se deduce la importancia de la memoria y la necesidad de elaborar técnicas para recordar, dado que no hay texto escrito; así mismo, la importancia de mantener comunidades de sentido en donde pueda comunicarse el pensamiento y transmitir lo aprendido. La relación con el saber, entonces, se da por medio de lógicas muy diferentes entre las culturas orales y las escritas. Para las primeras es más por la percepción sensible, por la observación, por la transmisión oral de quienes tienen un conocimiento acumulado; para las segundas por la vía del estudio, por la vía de lo abstracto, de lo que está escrito. La primera implica la autoridad de los viejos, la flexibilidad del conocimiento y la contextualización permanente; mientras la segunda denota una autoridad dada externamente, con un conocimiento fijado en la escritura.

El hecho de que éstos jóvenes tumaqueños hayan aprendido la técnica de la escritura no significa que hayan perdido totalmente su vinculación con la oralidad pero sí que han incorporado a su pensamiento ciertas herramientas que les abre las puertas de la abstracción, liberándolos hasta cierto punto del contexto; recordemos que la escuela misma se fundamenta en el ejercicio de lo abstracto. A partir de allí es comprensible que se planteen la organización de grupos artísticos y más tarde la realización de un festival por cuanto ese ejercicio se basa precisamente en un acto de creación colectivo o individual sin que para ello se tenga que recurrir a la tradición ni a las costumbres, como lo veremos a continuación.

Siguiendo la lógica del proceso de aprendizaje en el que entran a participar las nuevas generaciones de Tumaco a partir de la década del 70, estos jóvenes acceden a una actividad que comienza a desarrollarse en el municipio auspiciada por una empresa Chapas y maderas del Pacífico, que buscaba brindar recreación a sus trabajadores; hacían parte de un grupo de danzas “folklóricas” denominado “Danzas negras”. Así mismo, desde el colegio se auspició la formación de un grupo de teatro. Algunos de los integrantes del grupo de danzas conforman otros en su colegio, lo que va generando todo un movimiento en este sentido no sólo al interior de los planteles donde los jóvenes aún estudiaban sino con agrupaciones que se van conformando con conjuntos de amigos y de manera independiente. La misma lógica se observa en la decisión de crear nuevas danzas, apartándose de las ya conocidas, hacer montajes libres basándose en las danzas tradicionales y efectuar toda suerte de innovaciones en torno al repertorio que le habían legado sus mayores.

Las concepciones de folclor y rescate, tan en boga en el país en la década de los 70, aún persistían en Tumaco en aquella época. Los estudios folklóricos en América Latina surgieron por la necesidad de afianzar a las naciones en formación en la identidad de su pasado, pues ello permitía a los Estados mostrarse como guardianes de un pasado y una tradición (Anderson, 1993: 253) que precisamente por pertenecer al pasado no era generadora de conflictos. Al hacer énfasis en la catalogación de los productos, desubicados de sus relaciones sociales, fomentaba el empirismo. Su principal ausencia es la pregunta por lo que le sucede a las culturas cuando la sociedad se vuelve masiva, centrando su interés en los bienes culturales –objetos, leyendas, música, danza-, sin tener en cuenta los sujetos que los crean y consumen, lo que llevó a valorar dichos objetos más por su repetición que por su cambio. De ahí su énfasis en el rescate, la conservación y el estudio de las tradiciones como esencia de la identidad (García Canclini, 1990: 1196). Esta perspectiva tuvo una considerable influencia sobre la conceptualización del Festival.

La proliferación de grupos originó una gran competencia entre ellos y creó la necesidad de buscar escenarios donde pudieran consagrarse los mejores y reconocerse como tales, así como buscar fuentes de financiación que les permitieran no sólo desplazarse a otros sitios del país donde eran invitados a participar en diferentes eventos sino afianzarse como grupo, mejorar su vestuario y demás parafernalia requerida en sus presentaciones. En tal búsqueda encuentran instituciones con presencia local como el “Plan Padrinos”²⁰, regionales como el Banco de la República (su área cultural) seccional de Pasto y la Universidad de Nariño; y nacionales como el Instituto Colombiano de Cultura, sobre las cuales me ocuparé más adelante.

Detengámonos unos minutos en la idea del rescate para tratar de dilucidar la concepción que subyace. De acuerdo con el diccionario rescatar significa “recobrar por precio o por fuerza lo que cayó en poder ajeno”; en sentido figurado, “recobrar el tiempo o la ocasión perdidos”. Es esta segunda acepción la que le es pertinente por cuanto se pretende recuperar lo perdido. ¿Pero se está realmente recuperando y ello significaría que automáticamente vuelve a entrar en uso dentro de la población? ¿O más bien es un recurrir a la memoria para, a partir de allí, encontrar marcas identitarias que posibiliten referentes comunes?

Para el montaje de una danza observaban los movimientos corporales que realizaban los hombres, mujeres y niños en las diferentes labores cotidianas: pescar, remar, lavar ropa, barrer, moler, vestirse, cuidar los animales, sembrar, cosechar, almacenar, cargar, transportar, organizar las fiestas, preparar los alimentos, disponer la comida, saludar, conversar; y todo esto era llevado a la danza en creaciones colectivas o individuales, considerándose también como parte del “folklore”. Se obtenía así un inventario de danzas y de costumbres; al llevarlas al escenario se buscaba “rescatar” la cultura que, de acuerdo con la concepción del momento, se estaba perdiendo; el contexto que hacía posible estas manifestaciones no se tenía en cuenta, como tampoco importaba indagar a qué se debía su desaparición. El hecho de tenerlas como repertorio para las diferentes representaciones y de poderlas exhibir ante conglomerados numerosos de personas era considerado como un “rescate”, el rescate que se necesitaba para que no desaparecieran completamente.

También podría argumentarse que al pretender el rescate se estaría partiendo del implícito que las culturas no cambian, que permanecen iguales, que lo perdido se debe a circunstancias o individuos perversos que no permitieron la continuidad de una determinada manifestación cultural y por eso ahora debe ser rescatada para que vuelva a tener vigencia. Se deja de lado el hecho que las situaciones sociales, económicas y políticas también han cambiado y por eso mismo ciertas manifestaciones culturales ya no encuentran condiciones de posibilidad en los nuevos contextos. Cuando se indaga con cualquiera de los habitantes negros de Tumaco sobre lo que consideran ha sido la causa de haberse perdido determinada expresión cultural, por ejemplo los bailes de salón amenizados por la marimba, generalmente se atribuye la pérdida a la aparición de un aparato moderno que se impuso, el “pikó” (equipo de sonido).

La actitud que asumen los protagonistas locales, los jóvenes que han recibido esa educación, que han entrado de alguna manera, así sea desde la periferia, a ser partícipes de la modernidad es acorde con el proceso que han experimentado. Si bien ésta al privilegiar el conocimiento experto en el diseño de la sociedad rompe con la dinámica interna de la comunidad, de la cual surgían las normas y directrices que la conducían, también permite el ingreso de estas generaciones a nuevas prácticas culturales que enriquecen las recibidas de sus ancestros, así como el manejo de las técnicas propias del proyecto hegemónico. Esto les posibilita hacer una mirada crítica a la manera como estaba organizada la sociedad en Tumaco, su jerarquización, sus desigualdades tanto en el orden económico como en el étnico y elaborar propuestas alternativas que comienzan a señalar un camino para la reivindicación étnica.

Dicha reivindicación es asumida en un comienzo de una manera substantiva; es decir, a partir de una serie de elementos que se deben “rescatar”. Poco a poco, y a la luz de las múltiples experiencias y relaciones que las actividades emprendidas les proporcionan, van dando un viraje en su concepción, reconociendo luego que la demanda por lo étnico se va construyendo en la medida que se inserta en un proceso identitario más amplio que, sin dejar de lado las expresiones culturales y más bien “desfolklorizándolas” (si se me permite el término), abarca otras esferas de la vida de las comunidades; esto lo veremos más ampliamente en el siguiente capítulo.

Como se dijo anteriormente la sectorización de la sociedad es una forma de facilitar el ejercicio del control sobre la misma; la manera como ésta es asumida por los jóvenes creadores del Festival es muy particular y bien puede denotar lo que Arturo Escobar (1996: 23) ha denominado “modernidades alternativas”. Primero, porque el pertenecer al sector cultural no es impedimento para desplazarse a otros, de acuerdo con las circunstancias (se puede pertenecer al sector cultural pero también hacer parte de la Organización de Comunidades Negras, del movimiento cívico, del sector estudiantil); es decir, no se asume de manera rígida, además porque tal sector no les garantiza un ingreso económico estable, por lo cual se ven obligados a realizar otras actividades. Autoidentificarse como parte del sector cultural presenta sus ventajas a la hora de entablar negociaciones con

estamentos (gubernamentales o no) o con asociaciones comunitarias locales pues les proporciona un cierto status, un cierto respeto frente a los otros.

Y segundo, porque logran combinar los saberes expertos adquiridos y los campos especializados de la cultura en que se mueven con la lógica de su saber comunitario, de su organización cultural propia, para estructurar no sólo propuestas de reivindicación (económica, social, étnica) sino proyectos culturales que bien pueden denominarse contrahegemónicos al tener como base las prácticas culturales provenientes de sus ancestros, las que no están contempladas en los saberes especializados. Un buen ejemplo de ello es la propuesta del Festival y más recientemente la participación en la Organización de comunidades negras. En el Festival, aprovechando las técnicas y los medios modernos de comunicación masiva (radio, prensa, televisión), se coloca en un primer plano, como protagonista principal, las expresiones culturales que consideran hacen parte de un acervo exclusivo de los pobladores negros de esta parte del Pacífico.

El arte y los artistas

Con el proyecto de la modernidad puesto en marcha en Europa en el Siglo XVIII, el arte adquirió autonomía, sobre todo de la religión, lo que le significó comenzar un desenvolvimiento de acuerdo con su lógica interna, independientemente de cualquier funcionalidad que hasta ese momento le era inherente; ello hizo posible la aparición de los críticos de arte, cuya especialización se ocupaba ahora de los estilos, de las escuelas, de las técnicas; ya no importaba la representación que comportaba sino las posibilidades estéticas que el refinamiento de las técnicas y de los estilos permitía. La estética como disciplina académica que estudia “lo bello” y hace inteligible la obra de arte se fue estructurando a medida que iba ganando terreno el arte en sí mismo. Igualmente las formas de transmisión del saber fueron poco a poco institucionalizándose y erigiéndose en escuelas altamente especializadas; atrás iban quedando los talleres artesanales del maestro con sus ayudantes que eran a la vez sus alumnos; así mismo la práctica de hacer obras por encargo. El acto creador ya no obedece al impulso religioso, más bien a la destreza en el manejo de la técnica y al estilo de los grandes maestros, unido al talento del creador y con un regulador cuasiomnipotente, el mercado.

Los países latinoamericanos, herederos forzados de los modelos europeos, han adoptado ese proyecto de modernidad por la vía de la imitación que las élites criollas, siempre con la mirada puesta en el otro lado del océano, hicieron de esa propuesta cultural hija de la Ilustración. Pero no se generaliza a toda la sociedad; más bien entra a formar parte del proyecto hegemónico. Como bien lo expresa Brunner (1990: 57), “en lo alto, entre la clase ilustrada, la cultura se conecta hacia fuera y alimenta desde allá; mientras que abajo la cultura es vivida por la mayoría como comunicación oral y local, hallándose ligada a los ciclos de la vida cotidiana, a la parroquia, y a la transmisión orgánica de los relatos, creencias y valores del grupo comunitario”. Hay que tener en cuenta algo que el autor deja de lado y es la interrelación, siempre presente, entre lo que él denomina la cultura de arriba y la de abajo y que deja huellas considerables en ambos lugares.

Según el mismo autor, la modernidad empieza a generalizarse en Latinoamérica en el momento mismo en que se transforman los modos tradicionales de producir, transmitir y recibir la cultura. Y ello puede rastrearse desde 1950, década en que la escolarización de corte moderno se expande; así mismo las publicaciones de materiales impresos (libros, periódicos, revistas) y los medios de comunicación masiva audiovisuales (radio, televisión, cine).

Mirándolo desde el punto de vista de la infraestructura productiva y comunicativa, Brunner plantea que lo que se observa desde 1950 es una verdadera revolución que originó como fenómenos simultáneos y

convergentes en primer lugar la masificación de la educación con el consecuente disciplinamiento escolar de la población; en segundo lugar, la huella que los gustos, la sensibilidad y los valores de esos públicos educados han transmitido a la cultura de masas, convertida ésta última en “una cultura de consumidores de bienes simbólicos producidos y comunicados industrialmente”; en tercer lugar, la articulación de la cultura de masas que, junto con la escuela, proporciona la televisión; y en cuarto lugar, la experiencia urbana en que se constituye la cultura moderna.

Cuando la cultura se autonomiza de los demás órdenes de la sociedad y desarrolla en su interior una diversidad de campos especializados puede decirse que ha accedido a la modernidad; el campo cultural adquiere entonces su propia estructura, crea sus instituciones y define una serie de circuitos especializados por donde opera (Brunner, 1990: 73). Este campo especializado se ha orientado hacia el mundo del arte, el que a su vez se ramifica en una gran variedad de aparatos y circuitos igualmente especializados. Los demás subcampos que hacen parte de la cultura encuentran su especialización en otras ramas como la ciencia, la educación, las diferentes técnicas, la religión, etc.

Siguiendo los análisis de Brunner y Bourdieu, tenemos entonces que la cultura ya no es sólo el reflejo o la esencia de un pueblo sino el reflejo de los anhelos y sensibilidades de una nueva clase, la de los productores y mediadores simbólicos. Esto hace que no pueda entenderse al margen de los mercados, “donde productores y públicos intercambian señales; y señales sobre las señales” (Brunner, 1990: 75).

Con estos mercados transnacionalizados conviven en Tumaco los relatos y prácticas culturales mantenidos a través de los años por la tradición oral, que dan sentido y organizan la vida cotidiana de los habitantes negros del municipio. Unos y otros hacen parte del complejo mundo cultural que allí tiene lugar. La zona urbana de Tumaco es escenario de múltiples intercambios simbólicos, producidos unos por las industrias de la cultura de masas, de tendencia internacional y fuera de control de cualquier centro, otros por la cultura de corte moderno, representada en el ejercicio especializado del saber; y otros más provenientes de las prácticas y saberes que han ordenado la vida de las comunidades negras de esta zona. Y en ese intercambio aparecen propuestas que, utilizando las posibilidades que cada segmento le brinda, intentan construir sentido de pertenencia a través de la revaloración de elementos culturales que la mayoría de quienes se reconocen como parte de esas comunidades identifican como específicos de las mismas.

Muestras de este constante ir y venir de signos de diferente procedencia se observan en cualquier calle céntrica de la ciudad donde deambulan personas de todas las edades; si nos fijamos en su forma de vestir, por elegir una manifestación cultural específica, nos encontramos con los modelos transnacionales (al parecer de origen norteamericano) al lado de las formas lugareñas de vestir; igualmente el empleo de las técnicas más avanzadas de la comunicación al lado de las formas locales de comunicarse, en los “mentideros”, en el corrillo de la esquina, en las coplas, en las décimas.

Puesto que la cultura contiene toda una gama de especializaciones y de aparatos institucionales que la organizan como una entidad con su propia dinámica interna, como consecuencia aparecen una serie de personas que se profesionalizan tanto en el manejo de las instituciones como en la producción de bienes culturales. El creador, otrora un depositario de las herencias legadas por los ancestros, con la habilidad de trascender los marcos en que aquellas se desenvolvían y de representar el mundo simbólico de su comunidad, se ha especializado de tal manera que ya no le basta su legado cultural para desempeñarse competentemente en su oficio sino que debe recurrir al conocimiento académico para depurar sus técnicas, ya que se ve obligado a competir en un mercado que le exige cada vez más. En un contexto como éste es que aparece la categoría de

“artista” para designar ese personaje que se dedica de tiempo completo a su arte y deriva su sustento de allí.

En Tumaco, aunque cada vez con mayor rapidez está siendo su población abarcada por la modernidad, aún existen los portadores de manifestaciones culturales que mantienen un espíritu integral, aquel que hace que una obra sea elaborada no para ser exhibida y apreciada como “arte” o para ser vendida en el mercado sino para satisfacer ciertas demandas de su comunidad en el sentido religioso, organizativo o utilitario. La dimensión de belleza, por la cual es asimilada al arte, está íntimamente ligada a una forma de representación del mundo que sólo es comprensible entre los miembros de esa comunidad. Tales manifestaciones han sido la base de la programación del Festival. Encontramos, por ejemplo, la presentación que en casi todas las versiones del Festival se hace de los cantos de arrullo, o la participación del grupo “Perla” con sus música y danza del “bambuco viejo”. Sin embargo, el sólo hecho de colocar a las cantadoras y a los músicos en un escenario les da otro sentido a los mismos cantos y tal vez lo del “rescate” toma aquí mayor dimensión. Es decir, si, de una parte, se llevan al escenario queriendo magnificar éstas expresiones aún a costa de cambiarles su sentido, del otro logran que las mismas sean valoradas, asimiladas y reconocidas por la población que en un momento dado las ha despreciado.

Se encuentran expresiones como los arrullos, los alabaos, los chigualos que, además de ser culto a los santos, a los adultos y a los niños muertos, están íntimamente ligadas a la dinámica organizativa de la comunidad, al igual que la música de marimba y el contexto donde se desenvolvía, con la danza del “bambuco viejo” o currulao. Estas expresiones fueron estudiadas cuidadosamente por el antropólogo Norman Whitten en la década del 60, en momentos que mantenían su vigencia en cuanto portadoras del mundo simbólico y ritual que organizaba y daba sentido a las comunidades negras del Pacífico nariñense y de San Lorenzo en el Ecuador.

Whitten (1992: 111-167) encontró que al interior de los grupos de “pioneros negros” se desarrollaban una serie de comportamientos rituales de acuerdo a los diferentes contextos. Observó seis de estos contextos, tres seculares²¹ y tres sagrados, la mayoría de ellos con una característica común, la música. En algunos ésta era producida comercialmente y transmitida por aparatos de sonido; en otros era la que producían ellos mismos con instrumentos musicales elaborados por miembros del grupo y con las voces de cantadores y cantadoras pertenecientes a la misma comunidad. Entre los contextos seculares describió la cantina, el salón y el currulao; en ellos encontró comportamientos ritualizados que expresaban la manera en que ciertas relaciones entre miembros del grupo y aún con los de fuera señalaban un determinado nivel de compromiso o el rompimiento de relaciones; igualmente el comportamiento entre las parejas. Así, en la cantina observó un escenario para la “auto-expresión individual de los hombres”; allí tienen lugar intercambios rituales entre hombres de canciones, adivinanzas, décimas, cuentos o información acerca de los demonios, los fantasmas, los buques fantasmas, los espíritus y las almas de los muertos; es como una posibilidad de afirmar la supremacía del individuo varón frente a sus pares y frente a los espíritus. En el salón encontró que los comportamientos rituales propician dos ajustes sociales importantes: la consolidación de cadenas sociales y los cambios en la composición del hogar. El primero se da por medio del ofrecimiento y la aceptación de tragos y de compañeras de baile; estas cadenas así formadas se activan en diferentes escenerarios de la vida comunitaria y “proveen una base amplia de cooperación entre ellos”. El segundo, a través del baile, puede dar lugar a una nueva relación de pareja y al rompimiento de la anterior. Y en el currulao, o baile de marimba, observó que se expresa y representa el derecho que le asiste a los hombres de cambiar de pareja, pero a la vez el derecho que poseen las mujeres de intentar retener a sus esposos; todos los pequeños acontecimientos que se suceden dentro del baile (competencia entre hombres y mujeres en los cantos, identificable en la tensión siempre presente entre el glosador y las cantadoras, contenido de los temas que cantan, los estilos de bailar, los gestos) están mostrando esa lucha permanente por la “dominación de las secuencias de la acción” entre hombres y mujeres. Para Whitten estos

dos últimos contextos forman una oposición simbólica, pues mientras el primero ofrece el escenario para validar el hecho que los hombres cambien de pareja, el segundo en contraste ratifica el derecho del hombre de cambiar de pareja pero complementado con el derecho de la mujer de mantener su pareja y su hogar. Y esta oposición permite la estabilidad general de los grupos negros.

Los contextos sagrados estudiados por Whitten son también tres: los arrullos, los chigualos y los alabaos. Son igualmente escenarios musicales, los dos últimos relacionados con la muerte. Los alabaos son marchas fúnebres españolas cantadas a capella por cantadoras reconocidas, llamadas comúnmente rezanderas; se cantan en el velorio de un difunto adulto y en la última noche de la novena; tales cantos ayudan a que el alma del difunto se vaya, pues se considera que, aunque la persona esté muerta, su alma queda rondando cerca de la casa durante 7 o 9 días y debe ayudársele a salir. Durante el alabao ocurren una serie de reorganizaciones de parentesco entre los familiares asistentes, ya que se supone que con la partida del difunto se va también su posición dentro del sistema de parentesco y “no se puede volver a usar el estatus familiar del difunto para trazar una relación entre un punto de referencia de parentesco y otro”; por lo tanto, durante el alabao-novenario los parientes tienen que forjar otro nexo dentro de su espacio genealógico y borrar el que tenían con el difunto. De otro lado, se expresa una cooperación igualitaria entre los roles sexuales masculino y femenino. En cuanto a los chigualos, ocurren la mayoría de ellos dentro de los primeros dos años de vida de los niños; se cree que el alma de una persona cuando es niña (generalmente hasta los 13 o 14 años) se convierte en espíritu de angelito debido a su nivel de dependencia y a que nadie depende de ellos; esto hace que no representen ningún peligro cuando sus almas “pasean”, lo que sí ocurre con las almas de los adultos. En los chigualos las cantadoras cantan acompañadas de los cununos, el bombo y los guasá; el bombo garantiza la protección tanto del difunto como de los otros niños de la casa para que no sean atacados por la tunda²². En este ritual también se define una relación cooperativa entre hombre y mujer, pero las mujeres son las que inician la interacción, dominan a los hombres y concretan una red de parentesco enfocada hacia la célula matricéntrica (madre-niño muerto). Es éste un contexto para mantener los lazos de parentesco. Los arrullos son las fiestas que se le hacen a los santos; generalmente son los mismos cantos de los chigualos y los mismos instrumentos, en ocasiones hay dos o más bombos, siendo la presencia de este instrumento la que diferencia la música de los arrullos con la de los chigualos que básicamente es la misma. Las mujeres los organizan, ya que son ellas las que tienen contacto directo con los santos y quienes se benefician de la ayuda que ellos les pueden brindar después de un arrullo; los hombres deben pedir la ayuda que requieren de cualquier santo por intermedio de las mujeres y por esta razón ellos asisten a la celebración. En este contexto las mujeres dominan todo.

Los seis contextos rituales son “un continuo entre la iniciación de la interacción por hombres y por mujeres”; continuo que va desde la autoafirmación masculina a la dominación femenina. Básicamente, en estos rituales en su conjunto se expresan los roles sexuales y las reglas que rigen estos roles en cada actividad que se desarrolle. Whitten en su estudio muestra cómo en esos seis contextos, en cinco de los cuales la música es el eje sobre el que giran las acciones, se estructura constantemente, se afirma y se reafirma la base de la organización social de los grupos negros de esta parte del Pacífico.

Actualmente esas mismas manifestaciones, aunque subsisten, no desempeñan el mismo papel ni tienen la misma articulación a las comunidades; ha habido una ruptura notoria en uno de los pilares de ese sistema cultural; se trata de la desaparición de los salones dedicados a la música de marimba. Si bien los expertos en sacarle melodías a la marimba, así como los cununeros, los bomberos, las cantadoras y los danzarines aún existen, su actividad está desligada del contexto del currulao ya reseñado. Poco a poco su labor ha ido adquiriendo un carácter de especialización y quienes aún conforman el conjunto musical se han ido convirtiendo en “artistas”, que se exhiben para que sean contemplados en escenarios especiales para el efecto.

El caso del grupo “Perla” de Tumaco es ilustrativo al respecto: sus integrantes, todos mayores de cincuenta años, conocieron y participaron de los salones dedicados a la música de marimba o “bambuco viejo” como ellos le llaman, al igual que de los otros eventos que hemos mencionado; dicha participación implicaba hacer parte de los rituales propios para cada contexto y en el caso de ciertos personajes tocar algún instrumento o cantar, pero todos danzaban, contaban cuentos, hacían décimas y adivinanzas en los sitios destinados para ello. No por esto se les consideraba artistas, simplemente formaban parte de la dinámica normal de su grupo cultural. Al desaparecer los salones de currulao estos personajes, que son los más antiguos, no llevan a cabo más esa actividad, pero su gusto por la música de marimba no se termina, lo que hace que se reúnan de vez en cuando para realizar algún festejo, ya no con la misma regularidad. A medida que fueron organizándose grupos juveniles de danzas éstos empezaron a verlos como sus maestros y a querer presentarlos a su lado. Y sin saber en qué momento exacto resultaron ser un grupo artístico que hace sus presentaciones a unos espectadores que los admiran, que salen a un escenario uniformados, que tienen un nombre y que pertenecen al sector cultural. Para ellos esta terminología es bastante ajena, al igual que los comportamientos apropiados para los espectáculos; lo que han asimilado es que son artistas y que, si alguien los quiere apreciar, debe pagar, pues mantener el grupo organizado y llevar a cabo los ensayos les representa bastantes gastos. Tales gastos no tenían la misma significación cuando el baile hacía parte de la dinámica social de la comunidad; el vestuario era el que se usaba en las ocasiones especiales, no había que convencer a la gente para reunirse porque más bien era una necesidad; los desembolsos eran los normales, los que todos estaban en capacidad de asumir.

El caso de don Pedro Martín Dájome, nacido en 1905 en una zona rural del río Mexicano, quien se inscribe a sí mismo como “fundador del grupo” Perla, es un muy buen ejemplo de lo anterior. Tocado de marimba y convertido en director del grupo por ser el más antiguo, cuenta en una entrevista en 1999 que cuando desaparecieron los dos últimos salones de marimba en Tumaco ellos no pertenecían a ningún conjunto sino que eran asiduos asistentes a los salones y tocaban espontáneamente, alternando con otros “marimberos” que ya murieron; su organización comenzó a tomar cuerpo cuando “los muchachos de la cultura” los empezaron a llamar para que se presentaran con ellos en algún espectáculo y poco a poco fueron consolidando la agrupación que representa actualmente; allí comenzaron a “ensayar”, algo que jamás habían realizado. Observando su comportamiento (el de don Pedro) en los ensayos, en los escenarios, en las “negociaciones” para que le paguen lo que considera justo por su trabajo, se deduce que no se siente parte integrante del Festival sino que se asume como un invitado que tiene para ofrecer distracción y que eso cuesta.

LAS ORGANIZACIONES CULTURALES

En teatro

Como huella de la modernidad comenzamos a observar desde la década de los 80 la presencia en Tumaco de personajes portadores de la cultura especializada, aquella que viene de la trayectoria del teatro occidental. Los alumnos de los planteles educativos fueron los principales receptores de tal modalidad, que comenzó por el montaje de una obra y culminó en la consolidación de una organización cultural, con su personería jurídica y funcionamiento autónomo; fue un proceso en el que intervinieron elementos tanto externos como internos al grupo. Entre los primeros encontramos, por parte de organismos de nivel nacional que destinaban algún recurso para la naciente organización, la exigencia de constituirse en persona jurídica que garantizase el control y buen uso de los fondos económicos; y entre los segundos, la necesidad de darle un mejor ordenamiento al funcionamiento del grupo, de cara a los compromisos de tipo artístico que se adquirían y que iban en aumento. Se conforma, pues una de las primeras organizaciones, el “Grupo de Teatro Calipso” (más tarde, durante el proceso

de elaboración de la Ley 70, adopta el nombre de “Corporación afrocolombiana cultural Calipso”), cuya actividad gira en torno al teatro, orientado fundamentalmente a llevar a escena los episodios que marcaron dolorosamente a hombres y mujeres africanos al ser arrebatados de sus tierras y traídos por la fuerza a las costas del Pacífico, así como a mostrar las expresiones culturales que fueron creando y recreando en su nueva morada americana. Dada la especificidad que adoptaron en sus representaciones, al incorporar al lenguaje teatral moderno la problemática de la situación social del negro y sus manifestaciones culturales, lograron una buena aceptación a nivel nacional, llegando incluso a obtener en dos ocasiones apoyos económicos dentro de un programa de concurso que el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) poseía, cuyo fin era ofrecer un estímulo económico a los creadores que se ganaran el premio. Durante los años 1992 y 1996 lograron la distinción, gracias a la cual obtuvieron aportes monetarios para el montaje y difusión de las dos obras con las que participaron. Ello les dio la oportunidad de hacer presentaciones en los escenarios capitalinos y darse a conocer entre sus pares, recibiendo elogios y críticas que se convirtieron en aportes importantes para enriquecer la propuesta.

Lo que me interesa destacar es la manera como los integrantes de esta y otras organizaciones culturales de Tumaco combinan los conocimientos que aporta la cultura especializada (escuela, profesional de teatro, instituciones externas) con las experiencias cotidianas que viven en su contexto y con las percepciones sobre su condición social como negros, que se han ido formando con base tanto en los conocimientos expertos como en su interacción con el otro, el no negro, dando como resultado un producto que alcanza a trascender el ámbito local, en cuanto propuesta artística, precisamente por la originalidad y especificidad de la temática. Es en este sentido que se observa una propuesta alternativa a la hegemónica. Ya vimos que esta última ha hecho énfasis en la ampliación del consumo cultural en tanto que la de Calipso, utilizando las herramientas que aquella le brinda, hace hincapié en la reconstrucción de la historia de la esclavitud, acudiendo a la memoria y al saber especializado (la historia) para proponer elementos culturales comunes que sirvan como cohesionadores de la población negra que habita Tumaco.

En danza

Por el lado de la danza sucedió algo parecido. A comienzos de la década de los ochenta, en una empresa destinada a la comercialización de la madera, se aprueba una propuesta presentada por el señor Marcos Armando Chávez en el sentido de crear una agrupación artística entre los empleados, que el propio señor Chávez iba a dirigir. Con el ánimo de reforzar la parte artística invita a jóvenes estudiantes con reconocido talento y alguna trayectoria tanto en la música como en la danza para que se integren. Uno o dos años después, cuando se disolvió el grupo de la empresa o se retiraron del mismo, estos jóvenes (Julio César Montaña, Francisco Tenorio, Nixon Ortiz y Gregorio) formaron sus propias agrupaciones, a saber: “Corporación artística danzas Ecos del Pacífico” (CADEP), “Fundación escuela folklórica del Pacífico sur Tumac” y “Fundación folklórica Manglaria”. Aún (año 2002) subsiste el grupo madre, digámoslo así, el “Grupo Folklórico Danzas Negras”, dirigido por quien inició el proceso. Las agrupaciones mencionadas son las que inicialmente intervinieron en la organización del Festival del Currulao; el “Grupo Folklórico Danzas Negras” se retiró por “diferencias de criterio”, según opinión de su director en una entrevista.

La conformación de dichas agrupaciones está ligada a un proceso de separación de las danzas del contexto cotidiano y su incorporación a otro, el del escenario, del espectáculo, de la representación artística; ello implica que se asuman las normas convencionales de un espectáculo como son la duración, la cantidad de temas en una intervención, la sincronización en los movimientos, la variedad de los mismos, el número de integrantes, la vistosidad del vestuario, la variedad de figuras, la competitividad con otros danzarines de la

región. Atrás quedó la expresión danzaria como una forma de recreación y de enunciación simbólica en la que toda la comunidad participaba sin atender a los aspectos normativos mencionados. La repetición de un mismo movimiento era más importante que su variación puesto que permitía la compenetración de los concurrentes en un mismo ritual que les reforzaba la comunidad de sentido de la que eran partícipes. Como no había espectadores para entretener, sólo participantes, no existía la preocupación por la calidad artística (expresión corporal, ritmo, vestuario) sino más bien por la compenetración con sus pares, por los mensajes compartidos, por el refuerzo identitario que proporcionan las actividades colectivas.

El cambio de contexto se relaciona tanto con la especialización de las artes a la que ya hice alusión, con la consecuente representación artística, como con la aparición del ocio, ese tiempo que no es ocupado en el trabajo remunerado, tan característico de los ambientes urbanos y para el cual las industrias culturales han diseñado toda clase de entretenimientos, siendo los espectáculos musicales uno de ellos. Por esta vía los nacientes grupos culturales tumaqueños encuentran un buen espacio para exhibirse como artistas en escenarios locales y regionales en los que muchas veces son invitados a concursar con agrupaciones de otros lugares del país. Para garantizar la asistencia a alguna de las numerosas invitaciones que recibían, pues en todo el país proliferaban los eventos de concurso, desplegaban actividades que les proporcionaran los dineros requeridos; entre ellas estaban los espectáculos donde se cobraba la entrada, la búsqueda de patrocinio de entes locales y regionales, y el aporte económico que cada integrante de las agrupaciones pudiera reunir con su familia y sus amigos más allegados. Igualmente, entre los mismos grupos conformados en Tumaco se establece una gran competitividad por la “calidad artística”, lo que los lleva a desarrollar eventos tipo concurso con jurados expertos en el campo de la danza traídos de otros centros considerados de mayor desarrollo, para determinar cuál grupo cumplía de mejor manera los requisitos del campo artístico. El ganador representaba a Tumaco en los eventos donde se solicitaba su presencia.

Estos hechos van mostrando cómo se va consolidando este campo de la cultura especializada en donde se conforman organizaciones comunitarias que no sólo son objeto de las políticas culturales estatales sino que a su vez son hacedoras de tales políticas al intervenir en la producción de bienes culturales destinados al resto de la población, en este caso los espectáculos de música y danza. Otro tipo de intervención que hacen estos grupos se da en el campo de la transmisión de su experiencia artística a los niños, actividad que es considerada como “el semillero” y con la cual buscan darle continuidad a su propuesta. Apartándose un poco de las formas de transmitir el conocimiento que empleaban sus mayores (a través de la observación, la experimentación y la repetición), optaron por utilizar las formas de enseñanza moderna (un aula, un profesor, una teoría) combinándolas con las que aprendieron de su comunidad cultural. Cada una de las cinco agrupaciones mencionadas creó una “escuela” para niños, utilizando como espacio para tal fin en un comienzo cualquier cuarto o patio del que podían disponer en las propias casas de habitación de los directores; allí instruían en danza, construcción y manejo de instrumentos musicales y teatro; hay que destacar que los ritmos y los instrumentos eran los considerados por ellos como “folklóricos”, es decir, aquellos que provenían de la “tradición” cultural de los habitantes negros de las zonas rurales y urbanas del Pacífico nariñense. De cada una de estas escuelas se conformaban agrupaciones infantiles que participaban en los diferentes eventos que se organizaban especialmente para darles una oportunidad a los chiquillos de irse fogueando en el escenario.

Con períodos de auge y decadencia, algunas de estas escuelas aún existen y han logrado, a través de solicitudes de financiación a diferentes entidades locales (Alcaldía, Plan Internacional²³), regionales (Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Nariño, Banco de la República sede Pasto) y nacionales (Colcultura-Ministerio de Cultura, Ecofondo), obtener apoyo económico para el desarrollo de diferentes proyectos, así como sedes para el funcionamiento tanto de las agrupaciones artísticas como de las escuelas. Algunas de estas organizaciones

han ampliado su radio de acción; específicamente CADEP cuenta desde 1997 con una emisora, la emisora “comunitaria y cultural ‘Tumaco Stéreo’”, a través de la cual no sólo divulga sus programas sino que presta servicio a los demás entes culturales del municipio.

Las organizaciones artísticas mencionadas anteriormente no son las únicas que se encuentran en Tumaco. En el Plan de Desarrollo Cultural del municipio de Tumaco²⁴ propuesto a la Alcaldía municipal para el período 1999-2000 figuran otras quince, dos de carácter “folklórico” (grupo folklórico “Perlas del Pacífico” y “grupo de danzas folklóricas guadales”), una de teatro y danza (“Grupo de danzas y teatro Talentos”) y once de grupos musicales. En total figuran, pues, 21 organizaciones culturales cuya actividad principal es, aparentemente, artística (en danza, en música o en teatro); en algunos casos música y danza de corte “folklórico” y en otros “moderno”, como bien lo identifican en el nombre de la organización. Por ejemplo, “Grupo de danzas folklóricas Guadales” o “Grupo de música moderna The Master sound”.

Digo que aparentemente la actividad principal es la artística porque en realidad estas agrupaciones funcionan de manera tal que responda a las cambiantes circunstancias que deben enfrentar. En otras palabras, van adecuándose a las exigencias de cada situación; si, por ejemplo, han sido invitados a participar en algún evento se dedicarán a las labores de perfeccionamiento que se requieren para lograr una buena representación; pero si no hay un apremio en este sentido, continuarán con la escuela y con las labores de “gestión cultural” que han asimilado a través de la capacitación recibida desde Colcultura. La gestión consiste en la elaboración de proyectos y en la búsqueda de recursos para desarrollarlos; de ella depende la buena marcha del grupo y el fortalecimiento de sus labores. Generalmente acuden a los entes locales que apoyan este tipo de actividades; en Tumaco la Alcaldía municipal (con un respaldo bastante precario), la Cámara Junior, la Cámara de Comercio y el Plan Internacional o Plan Padrinos. Igualmente a entes departamentales (en Nariño el área cultural del Banco de la República) y nacionales (Colcultura-Ministerio de Cultura, Ecofondo, Plan Nacional de Rehabilitación-Red de Solidaridad).

Con la promulgación de la Ley 70 y el proceso organizativo que se dio de las así llamadas “comunidades negras” se amplió la posibilidad de acceso a recursos provenientes de otros entes, algunos de carácter internacional, que llegaron al Pacífico atraídos tanto por las movilizaciones comunitarias como por las políticas gubernamentales de desarrollo que destinaron presupuestos considerables para ejecutar los planes y programas que se hicieron concertadamente entre las muy nuevas organizaciones de comunidades negras y el Estado. Vale la pena anotar que varios de los miembros de las organizaciones culturales entraron a participar activamente en este proceso organizativo, el cual contemplaba la titulación colectiva de las tierras ocupadas desde tiempo atrás por los grupos negros, el ordenamiento territorial, el desarrollo de propuestas de etnoeducación, la organización de consejos comunitarios (el nuevo ente que dirige los destinos de las comunidades negras) y, en fin, gran cantidad de proyectos surgidos de las comisiones que se constituyeron para la reglamentación de la Ley 70²⁵. Para la estructuración de las propuestas de etnoeducación se recurrió a la experiencia que estas personas, consideradas y consolidadas como “el sector cultural” de Tumaco, habían adquirido, habiendo sido acogidos sus planteamientos como eje de las actividades desarrolladas en la región del Pacífico nariñense en torno a los contenidos de un programa de etnoeducación.

Es pertinente resaltar la situación que se da con la promulgación en la nueva constitución de 1991 del artículo transitorio 55 y más adelante con la aprobación de la Ley 70 porque tuvo gran incidencia en los cambios respecto a la concepción reivindicatoria de la raza negra que venían manejando los integrantes del “sector cultural”. Dado que el AT 55 promovió innumerables debates al respecto y propició gran cantidad de encuentros en diferentes ciudades y con diferentes analistas, y que los activistas de la cultura tuvieron la ocasión de

participar en ellos, el resultado fue una comprensión más amplia, por parte de los mismos, de la problemática de los grupos negros, menos centrada en la raza y más abarcadora de los procesos sociales que viven tales grupos; las situaciones en que son observables los cambios serán analizadas en el capítulo siguiente.

Los circuitos culturales

Veamos ahora cómo operan las organizaciones a las que he hecho referencia a nivel de los “circuitos culturales”. Retomando a Brunner (1987: 176-178), se considera un circuito cultural como la combinación típica de agentes y de instancias institucionales de organización. Los agentes son aquellos a quien va dirigida la acción cultural; y las instituciones organizadoras son las que “articulan los circuitos, que regulan (controlan) la producción, transmisión y consumo (o reconocimiento) de la cultura en una sociedad determinada”. Estos circuitos son el principal terreno y objeto de las políticas culturales; saber acerca de ellos en el presente caso permitirá entender la manera como se procesan y recrean las políticas culturales en el nivel local. Tomaré el modelo teórico mencionado y a partir de él ubicaré las organizaciones culturales que le dieron cuerpo y contenido al Festival, teniendo como base el nivel municipal, el departamental y el nacional.

A nivel municipal, las cuatro agrupaciones que mencioné como responsables iniciales de la realización del Festival del Currulao, son instancias organizativas, pues intervienen en diversos circuitos con el propósito de orientar las acciones, a la vez que controlan y regulan algunas actividades; en tal sentido, además de estructurar ciertas acciones culturales formulan políticas culturales. Es el caso de las escuelas que dirigen, de los eventos que organizan (a los que les imprimen su propia orientación), de la instrucción que imparten a los estudiantes de escuelas y colegios de la localidad, de su intervención en la formulación de los proyectos de etnoeducación presentados al gobierno nacional en el marco de la reglamentación de la Ley 70. El hecho mismo de elaborar un plan de desarrollo cultural y exponérselo a la administración municipal los coloca como sujetos de política cultural, es decir, como creadores de la misma.

Los circuitos en los cuales intervienen son los de asociación voluntaria que organizan su producción comunitariamente; lo hacen a través de la orientación de sus actividades, propiciando espacios en donde los interesados no sólo se cualifiquen sino que alcancen un mejor desempeño en sus propósitos, proporcionándoles la asistencia a talleres de capacitación, tramitándoles invitaciones a otros lugares, etc. Los eventos locales organizados para que las agrupaciones se confronten y mejoren su producción artística es una muestra y aquí cabe la organización misma del Festival. Igualmente, la participación de varios de los miembros de las agrupaciones en cursos ofrecidos por entes nacionales, en donde se ponen de acuerdo democráticamente para ver cuál es la persona que debe asistir al mismo. Puede afirmarse, siguiendo los planteamientos de García Canclini (1987: 49) que es una política cultural de corte democrático la que ponen en práctica estas organizaciones, pues apunta más a la ampliación de las posibilidades de participación en el proceso de producción de los bienes simbólicos que al consumo de productos.

Como sector cultural han colaborado en la campaña política para la Alcaldía a cambio de que se les otorgue el manejo de la oficina de cultura del municipio; cuando esto sucedió (en el período 1991-93) fueron los artífices de las políticas culturales que se trazaron para el municipio en ese momento; las mismas se orientaron a afianzar en las escuelas la enseñanza de los ritmos musicales considerados como propios y a darle mayor peso al Festival, logrando la destinación de una partida propia dentro del presupuesto municipal. Y cuando no logran el acceso a los cargos que les permiten manejar dichas políticas a nivel del gobierno municipal, están atentos a incidir para que se los incluya dentro de cualquier acción de tipo cultural que se emprenda. En este

sentido, se observa que, de alguna manera, han obligado a contraventores y simpatizantes a contar con su presencia y sus opiniones respecto a cualquier proyecto que tenga que ver con lo cultural.

En relación con otras instituciones de nivel municipal, podrían ubicarse ya no como sujeto de políticas culturales sino más bien siendo objeto de unas políticas que estarían reguladas por el mercado en algunos momentos y en otros por el Estado. En el primer caso, cuando cada una de estas agrupaciones entra a competir por llevar la representación a tal o cual evento o a canalizar los dineros que hay destinados para ejecutar un proyecto determinado. Aquí se da una fuerte competencia no sólo entre las mismas agrupaciones que venimos estudiando sino con las otras existentes en el municipio, lo cual ha dado lugar a tenaces rivalidades y a veces hasta a debilitar la fortaleza que como sector han presentado. Un ejemplo lo constituyó en el año 1991 el hecho que no terminaron de ponerse de acuerdo sobre cuál de las entidades debía recibir los recursos que enviaría Colcultura para la realización del Festival de ese año que ya se le había destinado un apoyo permanente en la entidad. Cuando lo lograron y legalizaron la petición ya llevaban un año de retraso respecto a las actividades para las que se habían solicitado y, finalmente, la organización que los recibió los destinó a cubrir las necesidades de su propio grupo, dejando atrás el evento para el que se recibieron los fondos, el Festival. Como lo veremos más adelante, la misma organización del Festival ha resultado bastante afectada en esta competencia. Un hecho interesante es que cada grupo ha elaborado sus proyectos, los ha gestionado y ha encontrado sus apoyos en diferentes entidades, generalmente del orden departamental o nacional; ello les ha dado cierta estabilidad, al menos mientras dura la ejecución del proyecto. Generalmente cuando se termina uno ya están gestionando el otro. Lo anterior muestra a estas organizaciones bastante vulnerables y dependientes de las políticas y recursos externos a ellas mismas; su nivel de autonomía a nivel presupuestal es muy precario. Sin embargo, han logrado subsistir como organización más de una década y es tal vez el mecanismo que han utilizado como estrategia el que les ha permitido esta permanencia: generalmente las figuras estables son el fundador y una o dos personas que le colaboran en la parte administrativa; los restantes miembros son pasajeros puesto que son los alumnos de los colegios o los que salen de los “semilleros”; cuando estos chicos terminan sus estudios secundarios por lo regular se van de Tumaco bien sea a continuar sus estudios superiores o a trabajar; los pocos que se quedan entran también al mercado laboral local y se retiran, lo cual obliga a la búsqueda de nuevos integrantes.

Esta situación plantea un interrogante: ¿Quiénes conforman entonces el “sector cultural”? Por lo regular las dos o tres personas que dirigen la agrupación; son ellas las fundadoras, las que la orientan intelectualmente, las que permanentemente están haciendo planteamientos en torno a los actos culturales locales y buscando su participación en otros ámbitos. Aunque hay épocas en que están en condiciones de subsistir económicamente con los recursos gestionados, se dan otras en que se ven obligados a realizar trabajos por fuera de su campo cultural. Es en este sentido que puede afirmarse que el campo es aún muy incipiente y débil, con fronteras bastante difusas, en ocasiones imperceptibles. Sin embargo, es fuerte en cuanto a sus planteamientos y acciones en lo concerniente a la salvaguardia de la cultura heredada de sus ancestros, la que consideran como fundamento de la identidad étnica de las poblaciones negras del Pacífico, a la que ellos mismos pertenecen.

En el caso de las políticas reguladas por el Estado se observa que el “sector cultural” entra a ser objeto de las mismas, cuando acceden a programas diseñados desde la Alcaldía y cooperan con otros entes locales para la ejecución de los mismos. Los años en que se les ha dificultado la realización del Festival han prestado su apoyo para el desarrollo del carnaval, evento que auspicia la Alcaldía. El interés aquí es orientar este evento hacia actividades que refuercen la cultura de la población y minimizar el peso que se le pretende dar al consumo de los productos comerciales que patrocinan las festividades.

A nivel departamental y nacional dejan de ser instancias organizadoras para convertirse en objeto de

las políticas de instancias organizativas de la administración pública así como también son reguladas por otra instancia, el mercado. Esto puede inferirse del presupuesto de estas agrupaciones; la mayor parte proviene de financiación estatal (Ministerio de Cultura, Banco de la República, Fondos Mixtos, Red de Solidaridad y de alguna entidad privada (Plan Padrinos, Ecofondo). Generalmente es conseguido por medio de proyectos que ellos mismos elaboran y proponen a las entidades, en donde han logrado un grado de autonomía relativamente considerable, pues el manejo y orientación de los proyectos está bajo su responsabilidad; la interventoría de las entidades financiadoras estatales se limita a velar por el uso de los recursos de acuerdo a lo estipulado en los proyectos. Ello no quiere decir que no se hayan visto obligados a hacer algunas concesiones a los patrocinadores para que se sientan cómodos con su inversión; por ejemplo, en el caso del Festival del Currulao, darle mayor peso al espectáculo y a la aglutinación de personas para observarlo que a la reflexión y a la búsqueda de nuevas estrategias que le den mayor peso al fortalecimiento de la identidad. Así lo expresó uno de los organizadores del Festival, Julio César Montaña²⁶:

De una u otra manera nos vimos obligados a perder ciertas cosas pero a ganar en cierto sentido. Lo importante para nosotros es lo del currulao, lo de la danza que viene del currulao y la posibilidad de conversar con gente que está en un proceso cultural de reivindicación étnica sobre cómo son sus estrategias de manejo; pero resulta que las instituciones que financian no les interesa mucho eso. Por ejemplo, si yo les cuento que tengo un espectáculo que va a aglutinar doscientas mil personas, en últimas no les interesa el cómo sino el hecho que en ese momento se va a reunir tanta gente y que pueden incidir en la memoria colectiva para que esa inversión que hacen en ese evento sea retribuida. Debido a eso nos tocó prácticamente maquillar el evento para que los patrocinadores se sintieran un poco más a plenitud y pudieran hacer una inversión un poco más cuantiosa que las que acostumbraban hacer.

Otra modalidad es la participación en programas diseñados desde las entidades nacionales; un ejemplo de ello es la colaboración con el programa CREA en 1997, elaborado y ejecutado por Colcultura para ser desarrollado en todo el territorio nacional. Otro ejemplo es la participación en el consejo municipal de cultura desde 1996, que es parte de uno de los principales programas con que el Ministerio de Cultura pretende llevar a cabo la descentralización de la administración de la cultura, el “sistema nacional de cultura”.

En síntesis, considero que las agrupaciones culturales que se formaron en Tumaco como parte de la modernidad cultural participan de una muy variada combinación de circuitos culturales que operan a nivel local y nacional, siendo objeto unas veces y sujeto otras de las políticas culturales; dichas agrupaciones no son ajenas a las políticas culturales hegemónicas, las cuales les han permitido no sólo especializarse en el campo cultural sino estabilizarse como organizaciones culturales con cierto nivel de autonomía en lo económico. No obstante, mantienen una línea de trabajo muy original que tiene que ver con lo que ellos consideran como el fortalecimiento de la identidad cultural de las poblaciones negras que habitan Tumaco y se han mantenido en esta línea, haciendo que las instituciones financieras intervengan lo menos posible en los proyectos que ellos mismos elaboran y ejecutan. Me refiero a las escuelas de formación que han organizado, a la labor desarrolladas en los centros educativos donde más de veinte escuelas reciben instrucción en música y danza por parte de alguno de sus miembros, a los continuos talleres que dictan en las áreas rurales, bien sean de música, teatro o danza, a la preparación previa al Festival de colegios, barrios y escuelas (punto que abordaremos con mayor detalle en el siguiente capítulo). Esto hace que tengan un acumulado de experiencias que les permite hacer planteamientos que se vuelven fuertes a la hora de enfrentarlos con los de otros entes; es decir, han alcanzado un desarrollo en cuanto a la cultura especializada y tienen una presencia real en el ámbito cultural del municipio de tal manera que no puede adelantarse ninguna acción a este nivel sin contar con ellos; la misma administración municipal, aunque no los tenga en cuenta en el reparto burocrático, se ve obligada a orientar las acciones en concertación

con ellos.

De acuerdo con el análisis de Raymond Williams (1980: 140), las agrupaciones que he venido señalando corresponden a lo que él denomina “formaciones”, aquellos movimientos y tendencias “que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”. Tal relación es la que les da importancia, pues en su actividad han ido moldeando y construyendo una tradición a partir de la selección de ciertas áreas de la cultura que desarrollaron las poblaciones negras habitantes de las áreas rurales del Pacífico, actualizándolas a la vida contemporánea de Tumaco; en ese proceso se configuran como una formación alternativa que ofrece una propuesta cultural diferente a la ofrecida por la hegemonía.

Ya vimos cómo expresiones de esa cultura como la danza, la música, las décimas, las coplas son desarrolladas bajo los cánones que los escenarios modernos les imponen, pero manteniendo el sentido que siempre ha transmitido a su comunidad, el ritmo con el que todos se identifican, los instrumentos y sus sonidos que a todos les comunica las mismas sensaciones, las voces y los cantos que son un lenguaje cotidiano, las historias en forma de décima que los lleva a esos lugares comunes que sólo los miembros de esa comunidad pueden identificar. Es en este sentido que construyen una nueva tradición que apela a los caminos ya recorridos y les traza nuevos senderos.

CAPITULO III

EL FESTIVAL DEL CURRULAO.

LAS CONDICIONES QUE LO HICIERON POSIBLE

Como quedó sugerido en el capítulo anterior, para llegar a plantearse la realización de un festival convergieron una serie de situaciones que de una u otra manera fueron las condicionantes para que aquel llegara a ser una realidad: en primer lugar, la consolidación de un grupo de personas que se habían introducido al campo de la cultura especializada; en segundo lugar, la adquisición, por parte de esas mismas personas, de un capital cultural que les permitía ofrecer una serie de creaciones inéditas a quienes siempre habían considerado a los negros como incapaces de desarrollar propuestas autónomas; en tercer lugar, la proliferación de grupos culturales que requerían de un espacio apropiado para la confrontación de sus creaciones artísticas; en cuarto lugar la identificación de un tratamiento discriminatorio en el acceso a los bienes económicos y a los cargos públicos entre los denominados blancos y los negros; en quinto lugar, la inconformidad generalizada por el abandono de los organismos de gobierno central al municipio de Tumaco; y en sexto lugar la lenta consolidación de una manera de ser urbana que aún se entrecruza con las formas rurales. Veamos en detalle cada una de estas situaciones.

El campo de la cultura especializada: el acceso generalizado a la educación de corte moderno fue preparando a las nuevas generaciones tumaqueñas para ingresar al terreno de lo abstracto, en donde tuvieron la posibilidad no sólo de desligarse de un contexto que les exigía mantener ciertas expresiones culturales predeterminadas por la tradición sino hacer innovaciones en el plano de lo artístico. Esto las situaba en un campo que ya no dependía para su inspiración y para su expresión de las normas y actividades que a través del contacto sensible con la naturaleza construyeron las generaciones que les precedieron, sino de la adquisición de ciertas técnicas y habilidades en el ejercicio de la academia.

No significa lo anterior que la contribución que en materia cultural hicieron los ancestros y con los que dieron orden y comprendieron el mundo en el que desarrollaron sus vidas haya sido dejada de lado. Precisamente lo más importante en este caso es la manera como los portadores del nuevo saber logran ensamblar el uno con el otro y lanzar una propuesta de grandes proporciones que trasciende el ámbito puramente local en que se movían, llegando más allá de las fronteras nacionales.

El ingreso al campo de la cultura especializada implica, por un lado, el desarrollo de una actividad específica bien sea en danza, en teatro, en música, en pintura, en escritura, que se produce para su exhibición en escenarios apropiados, independientemente de cualquier significación relacionada con los rituales propios del grupo cultural que pudo inspirar esas manifestaciones; y, por otro lado, una relación con las instituciones que administran la cultura, a través de la cual se introducen al medio de la planificación, de los apoyos económicos, de las capacitaciones, en fin, de las políticas, programas y proyectos que desde el centro del país o desde la región se trazan para las diferentes localidades y que los convirtió en sector cultural.

Si bien pertenecer al sector cultural de alguna manera los encasilló a ciertos ámbitos de interlocución y de acción, lo que le resta dimensión a una propuesta que como la del Festival se concebía integral en el sentido de atravesar todos los intereses de la población negra de Tumaco, también les confirió una identidad (la de sector cultural) que les permitió la consolidación como grupo con un quehacer específico, lo que atrajo el respeto de otros sectores organizados y despertó el interés institucional por sus planteamientos.

El capital cultural : la adquisición de la técnica de la lectura y la escritura mediante el ingreso a la escuela moderna les abrió las puertas no sólo de los conocimientos que desde la academia recibían sino de la cultura impresa en general; por su intermedio se enteran de la existencia de movimientos negros de resistencia en otros países y de personajes que lideran tales movimientos. Acceden igualmente a los análisis expertos sobre los movimientos emancipatorios negros en diferentes regiones del mundo.

De entre los líderes y movimientos de resistencia, es Malcom X uno de los personajes mejor conocidos por varios de los organizadores. A través de la película del mismo nombre, dirigida por Speen Lee, conocen el mundo en que vivió este líder, la manera como adquiere una conciencia crítica de la sociedad en la que se hallan los negros norteamericanos y la forma como asume un liderazgo para hacer entender a sus congéneres negros las causas de su precaria situación socio-económica y la manera como pueden salir de ella si alcanzan la unidad.

La película mencionada es dirigida y pensada para un espectador negro y pone el acento en los aspectos más radicales en que se enmarcó la lucha de Malcom. Al reconstruir la autobiografía del personaje muestra la discriminación de la que es víctima desde su infancia y la necesidad que tiene el mismo de borrar las huellas de su ser negro; para ello lucha incansablemente por adquirir la apariencia de blanco no sólo físicamente sino en su forma de vestir y de actuar. El film construye significado²⁷ deteniéndose en los discursos que pronuncia el líder, fundamentalmente los de su primer período de radicalismo y en escenas que muestran la incompatibilidad y el abismo insalvable existente entre blancos y negros (la persecución despiadada de la policía, los ataques y muerte del padre de Malcom, su experiencia infantil en la escuela de blancos). Pero no se refiere a los blancos de la clase en el poder o los que discriminan sino todos, sin distinción. Teniendo en cuenta que este radicalismo fue replanteado en los últimos años de la vida de Malcom, hecho que apenas se insinúa al final de la película, el énfasis recae en los discursos del líder que asumen la posición extrema de oposición al mundo de los blancos; allí se detiene y profundiza. Ello deja ver la pretensión del director de llevar al espectador a una lectura del contenido del habla; es decir, se busca que las reflexiones incluidas en los discursos sean aprehendidas por quienes observan el film. Y es esta posición extrema con el blanco en general la que se observaba en un comienzo entre los jóvenes líderes que conformaron el movimiento cultural en Tumaco.

De otro lado, los análisis antropológicos de Roger Bastide sobre la esclavitud de las poblaciones negras y sobre los movimientos de resistencia desarrollados en este continente son fuente de inspiración para los montajes teatrales que el grupo Calipso comenzó a elaborar y con los que se dieron a conocer la mayoría de los líderes. Con la obra « Cueros Calientes », creada de manera colectiva y conocida a mediados de la década del 80 en Tumaco, cada uno de los que más tarde integró el comité organizador del Festival del Currulao aportó un punto de vista intelectual sobre la trata de esclavos, la vida de los negros en la esclavitud primero y luego en calidad de libres, así como los espíritus y seres mitológicos que guiaron y protegieron los grupos negros de Barbacoas y Tumaco. La fuente de inspiración fueron los análisis antropológicos mencionados, reforzados con lecturas históricas sobre la misma problemática en la región del Pacífico colombiano.

Los grupos culturales : la aparición de varios grupos organizados cuyos objetivos tenían que ver con el campo de la cultura especializada (fundamentalmente en danza, teatro y música) es un hecho que presiona en la búsqueda de un espacio que les permita confrontarse entre ellos mismos y cualificarse, así como de un escenario propio en el que tuvieran la oportunidad de darse a conocer e intercambiar con quienes estaban dedicados a similares actividades en otros lugares de la geografía nacional y de los países vecinos (Perú, Ecuador). Los espacios que existían dentro de la comunidad cultural, paradójicamente, no daban cabida a estas expresiones que, a pesar de tener su origen en ella, se salían de los parámetros establecidos en los rituales

conocidos y practicados por toda la población (recuérdese la música y el baile de marimba, el canto y la danza propios de los rituales con que se despide a los niños que se mueren, los denominados « chigualos »).

Eran manifestaciones culturales que, si bien emergieron de ciertas formas practicadas por las generaciones anteriores, se diferenciaban en su estructura, en su finalidad, en su vestuario, en su temporalidad, en su duración y en su ritualidad; casi podría decirse que eran otra cosa. La estructura ya no dependía de movimientos espontáneos que conllevaban una significación cultural compartida por los participantes sino que obedecía a unas reglas que apuntaban a la producción de un conjunto estéticamente concebido; la finalidad era la de la exhibición, la del espectáculo, la de la competencia; el vestuario también se regía por lo que se consideraba estéticamente válido (cierta armonía en los colores, uniformización del grupo y accesorios que concordaran con los temas interpretados); la temporalidad estaba determinada por las programaciones de espectáculos y no por las celebraciones acostumbradas comunitariamente a lo largo del año; la duración se regía por las normas del espectáculo, el cual imponía determinado tiempo para cada intervención, la cantidad de actuaciones permitidas para cada grupo y otra serie de fórmulas en este sentido que pretendían mantener la atención del espectador; la ritualidad era determinada por la concepción del coreógrafo y la significación que le imprimía a la misma.

Al observar estas diferencias se comprende la necesidad de abrir espacios nuevos, pues realmente son manifestaciones que ya no tienen cabida en los acostumbrados comunitariamente, lo que de alguna manera entra a romper con lo establecido y a proponer otras maneras de relacionarse con la música, con el canto, con las tradiciones. Así lo vislumbra Julio César Montaña:

El festival a nivel cultural en Tumaco fue como el germen, fue la semilla para cantidad de grupos que se conformaron; no quiere decir que haya sido el único porque Ecos creó el intercolegiado de danza que es parte del proceso, después de lo de cueros calientes; el intercolegiado era para los colegios, el juego de rondas para los colegios, lo de la escuela de marimba para las escuelas, lo del encuentro de teatro para los colegios, el encuentro de personeros para los colegios y escuelas y entonces el festival es como abrimos ya a nivel nacional²⁸.

La discriminación: como lo vimos en el primer capítulo, Tumaco es una ciudad creada por élites blancas, pensada y diseñada para ellas; el negro sólo aparece como parte de la servidumbre. Dentro de la administración no era tenido en cuenta para ocupar cargos de alguna importancia, tampoco para hacer parte de ciertos centros recreativos de la élite en los que la presencia de un negro estaba estrictamente prohibida solamente por tener ese color de piel. Así lo manifestaron varios de los integrantes del « sector cultural ».

En la medida que se masificó el acceso a la educación formal y que muchos negros tuvieron la posibilidad de participar de la educación universitaria se hizo evidente el sistema cerrado de privilegios en que se mantenía la sociedad blanca, para la que ya no era suficiente el acceso al conocimiento experto para ingresar a ocupar cargos de alto nivel que se requerían en la administración de las más importantes empresas, entre ellas la administración municipal. El color de piel también era un indicador importante a la hora de decidir sobre los candidatos a determinado cargo.

Esta situación fue creando gran resentimiento, sobre todo en los jóvenes estudiantes, que no entendían las razones de tener restringido el acceso a algunos sitios y de no encontrar a sus congéneres en cargos de mediana o alta importancia en las administraciones empresariales. Se empieza a gestar entonces un movimiento reivindicativo que quería en sus comienzos mostrar, tanto a la élite blanca en el poder como a los blancos de otras partes del país la capacidad de los negros para desarrollar sus propios proyectos y de paso realzar sus

manifestaciones culturales a través de un medio que permitiera darles el brillo, el color y la dignidad que les había sido negada durante tantos años. Era también la oportunidad de hacer sentir orgullo a sus comunidades por sus propias expresiones culturales²⁹.

Julio César Montaña expresaba lo siguiente:

Anteriormente no había espacio para los negros. Ahora no se da eso. Esos cambios se dan porque ha habido actitudes de autocapacitación, de mostrar que uno es capaz de hacer cosas; yo digo que el negro ha podido, sin necesidad de tener plata, ir mostrando que es capaz de hacer algo, de hacer cosas... Se ha logrado como quedar inscritos en la memoria de la gente... Y porque quiéranlo o no lo quieran reconocer nosotros hemos estado peleando aquí la reivindicación de los negros; porque el sólo hecho de que no se baile un vals, de que no se baile un bambuco, que se baile lo nuestro es una forma de rebelarse... Y lo otro es que yo siempre he pensado que la cultura nuestra no hay que ocultarla. No venderla sino mostrarla.

El inconformismo por el abandono del municipio: las grandes oleadas migratorias del campo a la zona urbana, ocasionadas por factores como la adquisición de tierras para el desarrollo de proyectos productivos grandes como el cultivo de palma africana y de camarón, así como las demandas de empleo y educación formal, repercutieron en la capacidad de la infraestructura citadina que se quedó corta frente al número de habitantes que diariamente tenía que recibir. Es así como llegó un momento en que un buen número de los habitantes de la ciudad de Tumaco se encontró sin los más elementales servicios (agua, luz, alcantarillado) y decidió exigir de la administración municipal la mínima atención que requerían para su bienestar; se dio, pues, una gran movilización conocida como « el tumacazo ». Fue un movimiento cívico gestado lentamente, desde comienzos de la década de los ochenta, motivado por los que se produjeron en otras partes del país y por el mismo estado precario de los servicios públicos básicos que se mencionó. Los estudiantes de los colegios fueron los más aguerridos en las reclamaciones y entre ellos estaban los que también hacían parte de los grupos culturales que por ese entonces (1988) eran bastantes.

Son estos momentos de crisis los que contribuyeron enormemente tanto a la consolidación de un grupo que se unía al calor de las múltiples manifestaciones estudiantiles previas al paro y mucho más para asegurar el éxito del mismo, así como a madurar el proyecto del Festival que ya había realizado su primera versión; ello porque el evento representaba una forma de reivindicación, a otro nivel, de la que se había desplegado durante el paro. Es decir, este último permitió demostrar la capacidad de liderazgo existente entre los negros y la viabilidad de emprender acciones colectivas encabezadas por ellos mismos. De alguna manera reafirmó la fortaleza y poder de convocatoria de los grupos organizados.

Lo rural y lo urbano: el acelerado crecimiento de la ciudad fue transformando paulatinamente la manera como las personas interactuaban y se comunicaban. Ya no eran suficientes los saberes heredados y las diferentes manifestaciones culturales para mantener una comunidad de sentido que diera orden al nuevo mundo citadino. Como lo vimos en el capítulo I, dicho mundo posee algunas características que lo definen como ciudad (una infraestructura moderna, múltiples espacios que posibilitan lugares de consumo, una relación con el otro que exige diferentes formas de relacionarse, el surgimiento de espacios públicos) y, sobre todo, que proporciona a sus moradores experiencias urbanas tales como la relación con cantidades de personas de diferente procedencia, la experiencia del consumo, una multitud que los lleva en algunos casos a ser masa y, aunque apenas empieza a dibujarse, el anonimato propio de las ciudades. Las calles de la pequeña ciudad cobraron importancia en tanto fueron convirtiéndose en espacios públicos sobre los que podían desplegarse, con un relativo grado de efectividad, grandes manifestaciones que lograban llamar la atención tanto de los transeúntes como de los medios masivos de comunicación. Estos últimos garantizan una cobertura mayor y por lo tanto una proyección más amplia.

Los mencionados elementos, que han roto con la normatividad y las rutinas rurales, obligan a diseñar y poner en práctica otros modelos de relación y de comunicación que contemplen la inclusión de cantidades de personas y que las convoque, lo que podría ser visto como la nueva experiencia ciudadina de la multitud. Sin embargo, Tumaco no ha entrado de lleno a la vida ciudadina; la relación de sus moradores con « lo rural » en el plano tanto físico como simbólico es bastante fuerte. Es un fenómeno que puede ser observado en la construcción de las viviendas, en la ubicación de las mismas, en las celebraciones comunitarias y, sobre todo, en la estrecha relación (familiar, económica, cultural) que se mantiene con el mundo rural.

Los organizadores: Demos un mirada muy general a la procedencia y trayectoria cultural de quienes fueron los pilares y la base que sostenía el Festival durante todo el tiempo de su realización y que siguen empeñados en darle continuidad. Aunque seguramente van a aparecer otros nombres a lo largo de los distintos años, su vinculación fue pasajera y por lo tanto no me detendré en los mismos. Haré referencia a Julio César Montaña, Francisco Tenorio, Jairo Castillo y Hernán Cortés por ser ellos quienes asumieron de modo permanente la tarea de realizar el evento y quienes mantuvieron una constante reflexión en torno a la manera en que debía orientarse para lograr el objetivo propuesto, sacar del anonimato las expresiones culturales de los grupos negros que habitan el Pacífico nariñense y mostrar la capacidad de los negros de impulsar iniciativas complejas que requerían la movilización de recursos, personas e instituciones. Otras dos personas que tuvieron gran influencia fueron Oscar Tito Mora e Isaac Castro y sobre ellas me detendré un poco.

Julio César Montaña: de ascendencia barbacoana y guapiña, es sobrino de una de las figuras más conocidas en la costa Pacífica y en Colombia por la calidad que logró en el grupo de danzas que conformó por lo menos treinta años atrás, Merceditas Montaña. Fue estudiante del colegio Max Seidel de Tumaco, con una carrera técnica en dibujo publicitario y más tarde con licenciatura en Antropología. Siendo muy joven, aún estudiante de colegio, hizo parte del grupo “Danzas negras”, desde donde comenzó a desarrollar la inquietud por los ritmos de su propia cultura y a colaborar en los colegios en la enseñanza de las danzas. Es el fundador y director desde 1981 del grupo de danza “Ecos del Pacífico”, convertido luego de algunos años en una corporación que lleva el nombre de Corporación Artística Ecos del Pacífico (CADEP), con cuatro espacios de “servicio a la comunidad”³⁰: academia de danzas, lúdica y artes escénicas “Ecos del Pacífico”; escuela de marimba “Crípulo Ramos”³¹; centro de estudios del currulao “La casumba”; y emisora comunitaria y cultural Tumaco Stéreo “La estación del amor”. Su labor le ha permitido, además de giras artísticas por varias partes del país, recibir capacitación tanto en teatro como en música y danza, así como una fluida relación con integrantes de movimientos reivindicatorios negros en Estados Unidos, país al que ha sido invitado por tales movimientos en varias ocasiones. Así mismo ocupar algunos cargos oficiales como el de director de la Casa de la Cultura de Tumaco a mediados de la década de los 80.

Jairo Castillo: de ascendencia barbacoana, siendo estudiante de colegio tuvo la oportunidad de recibir capacitación en actuación y participar en un grupo de teatro que el colegio impulsó a través de un instructor que había contratado especialmente para eso. Fue un papel que lo atrajo bastante y a él se dedicó con entusiasmo, siendo integrante primero y luego director del grupo de teatro de su colegio. Más adelante, a comienzos de la década del 80, hizo parte del montaje “Cueros Calientes”, obra que combinaba la danza y el teatro y en la que participaron todos los que luego se identificaron como el “sector cultural”. La obra es muy importante porque marcó un hito dentro de las actividades que los jóvenes desarrollaban, pues los proyectó a otras regiones del país, lo que les permitió conocer nuevas experiencias y recibir capacitación a nivel escénico; de allí surgieron las diferentes organizaciones que se mencionan en el presente estudio, entre ellas el grupo de teatro Calipso del que Jairo fue fundador y director hasta finales de la década de los 90. Ha participado en numerosos encuentros de teatro y en cursos especializados tanto a nivel nacional como internacional. Con los demás miembros de la Corporación

trabajó activamente en 1990 en la campaña política que llevó por primera vez un negro (Teódulo Quiñonez) a la Alcaldía del municipio, la misma que se negoció a cambio de crear una dirección de cultura que estaría bajo la dirección del “movimiento cultural”, habiendo sido Jairo elegido por unanimidad como el director de tal área.

Francisco Tenorio: nacido en el barrio “La Comba”, municipio de Tumaco, de padre constructor e intérprete de instrumentos musicales procedente del Patía; en la pequeña ciudad tuvo que desempeñar los oficios más bajos en el matadero municipal, hasta que alguna vez encontró la posibilidad de hacer el montaje de una comparsa (“de los negritos”) acostumbrada los seis de enero, gracias a que era depositario del conocimiento sobre dicha comparsa, pues era su director en el barrio; tal trabajo fue auspiciado por el Plan Padrinos. Este hecho “me cambió la vida”, expresaba Francisco en una conversación informal. “La cultura me ha abierto las puertas de la sociedad”, me dijo, queriendo significar que gracias a la labor cultural que desde esa época (comienzos de la década de los 80) siguió realizando, logró obtener no solo un reconocimiento como persona sino una proyección dentro de su sociedad. La presencia de Francisco en el grupo es interesante porque él proviene del mundo de lo oral, a la manera del que hemos hecho mención, y sus planteamientos proceden de allí, mientras que los otros compañeros se mueven entre ese universo y el de la modernidad. Este hecho tiene gran importancia porque está determinando posiciones diferentes a la hora de definir el camino que se le debe trazar a las acciones culturales en el municipio y es el que sustenta las tensiones que mencionábamos en el capítulo anterior. No hay que olvidar que cada uno de las personas a las que estamos haciendo alusión tiene tras de sí otro número de acompañantes que participan de su punto de vista. Francisco es el gestor y director del grupo de danzas TUMA, con su respectiva escuela infantil o “semillero” donde no solo se imparte conocimiento sobre la música y la danza sino sobre la construcción de los instrumentos musicales propios del Pacífico. Con su grupo ha tenido la oportunidad de realizar diferentes giras por varios sitios del país y por los países vecinos de Ecuador y Perú..

Hernán Cortés: De ascendencia rural, río Mira. El más joven de los organizadores del Festival, siendo casi un niño ya estaba tratando de incidir en los eventos culturales que se hacían; su amor apasionado por la lectura lo condujo a dedicarse a profundizar en los estudios históricos y teóricos sobre la trata de esclavos y a darle contenido por ese lado a las obras de teatro que se montaban, pues su dedicación principal fue el teatro. Proviene de la escuela y del saber especializado. Más tarde, cuando se da el llamado “movimiento de comunidades negras”, ya tenía, de manera autodidacta, gran conocimiento sobre la historia de los grupos negros a nivel mundial y nacional, lo cual incidió en su nombramiento como representante del pacífico nariñense a las comisiones de alto nivel que trabajaban en la reglamentación de la Ley 70. Integrante de “Calipso”, ha tenido oportunidad de recibir capacitación especializada en teatro y de integrar otros grupos de la capital del país, donde ha podido intercambiar conocimiento.

Isaac Castro: Músico percusionista desde que era niño, hace parte de la controversia aún no resuelta con Julio César Montaña en el sentido de que cada uno de los dos se considera el creador del Festival; Julio porque tuvo la idea de hacer un evento de esa magnitud e Isaac porque le dio el nombre. Esta controversia fue tan fuerte que ocasionó la ruptura total entre los dos y que Isaac se retirara definitivamente de la organización del certamen. Fragmentos de una entrevista hecha en 1995 con él nos dan una pista del significado de la polémica:

Le quiero manifestar que la idea del Festival surgió muy instantáneamente hace unos nueve años, después de que pasó la venida del papa. El compañero Julio César Montaña, con quien veníamos trabajando sobre nuestro folclor, me dijo: “Castro, cómo hiciéramos para hacer un evento en que nuestros nombres queden plasmados para toda la historia de Tumaco; ya hemos sacado el folclor adelante y como premio quisiera que nuestro pueblo nos recuerde”. “Pronto me surgirá una idea»

–le contesté. Y una noche me encontraba yo solo en la casa escribiendo, porque yo siempre escribo mis coplas, entonces esa noche estaba escribiendo una letra que se tituló “La Ballena” y dándole vuelta a esa ballena, yo le quería adaptar la música de currulao y no me salía. Le daba currulao y no me salía, todo lo tiraba para cumbia y con cumbia quedó la ballena. De forzar la mente buscándole la música a la ballena recordé la frase que me dijo Julio César de qué haríamos para que nuestros nombres quedaran plasmados en la historia de Tumaco; entonces me puse a pensar: “pues muy fácil, hay festival del bambuco, hay feria de Manizales, feria de Cali, feria de Buenaventura, carnavales de Pasto... Inmediatamente, eran las 12 de la noche, dejé la casa abierta y salí a la casa de Julio César; como él ya estaba dormido lo levanté y le dije: “unas palabritas pero es urgente”. “A dónde?” –me contestó. “En mi casa, pues la tengo sola”; y me regresé y esperé a Julio César que llegó como a las 12:30; “¿Para qué me llama?” –me preguntó. Es que aquí se me ocurrió esta letra de la ballena. Y ahí le pregunté: “César, hay festival del bambuco... hay carnavales de Tumaco. No llegas?” “No” –me dijo. César, qué te parece festival del currulao?. Me dice “¡Claro!”. Entonces la idea es mía.

... Y cuando yo me fui a hacer el curso, el amigo César, mi hermano, me llama y me dice: “Qué te parece que ya elegimos la directiva del festival del currulao”. Y a vos te elegimos de vicepresidente. Le dije: “cómo van a elegir en ese cargo a una persona que está ausente. Vicepresidente yo que soy el dueño del circo? Tienen que elegirme de director”. Desde allí ya vino el espaldarazo para con la cuestión. Desde ahí Isaac Castro ha venido trabajando ausente.

Es una evidencia de las diferencias que hay al interior del grupo, las que le han otorgado gran fortaleza, pues el hecho mismo de tener que ponerse de acuerdo lleva a muchas reflexiones, a concesiones y a desprendimientos que van moldeando posiciones y enriqueciendo la visión general sobre el mismo proyecto del Festival. Isaac ha participado en el éste de manera esporádica y en actos muy puntuales; también ha sido elegido para recibir capacitaciones y representar al municipio en eventos tanto dentro como fuera del país. Igualmente, ha sido profesor en las escuelas que fundaron los compañeros y ha hecho intentos de crear su propia escuela pero no ha tenido continuidad en su propuesta.

Oscar Tito Mora: procedente de Pasto, llega a Tumaco a comienzos de la década de los 80, como funcionario del Centro de Integración Popular (IPC), institución creada por la Presidencia de la República a comienzos de esa misma década, uno de cuyos fines era la difusión de “la cultura” a las capas más desfavorecidas económicamente. Desde allí rápidamente entra en contacto con un movimiento cultural bastante fuerte que se consolidaba en Tumaco. Dado que manejaba relaciones a nivel nacional y tenía gran sensibilidad por las actividades que se relacionaban con la cultura, se convirtió en la figura central del Festival por cuanto él lo proveyó de los apoyos logísticos, económicos y comunicacionales que requería para darle dimensión nacional; es decir, lo proyectó. Pero desató mucha polémica al interior del grupo por el hecho de no ser negro, hasta que se le exigió su retiro después de la cuarta versión. Sin embargo, siguió vinculado a otras actividades culturales, logrando, gracias a su función en la política, dirigir el área cultural de la Alcaldía municipal en la administración de 1998-2000.

Veamos, pues, en qué consistió el Festival a través de una etnografía del mismo en tres de sus versiones. He optado por indagar estos tres momentos como un recurso metodológico para resolver las preguntas centrales del problema de investigación : ¿Cómo se constituye lo étnico en el marco del Festival ? ¿Qué sentido de etnia se insinúa desde allí ? ¿De qué modo se expresan los referentes culturales locales en el evento ? ¿Qué elementos intervienen tanto en lo político como en lo económico y cultural para que se dé un tránsito de la reivindicación racial a la étnica? O antes que dicho tránsito, de lo que se trata es de una racialización de lo cultural, donde lo que ha cambiado es el énfasis de representación de lo cultural a partir de lo folclórico hacia uno que responde de disímiles maneras al proceso de etnización de comunidad negra? Serán tales movimientos unos reordenamientos en los que se conservan aspectos de ambas posiciones?

LA PRIMERA VERSIÓN DEL FESTIVAL EN 1987³²*Un sueño que se vuelve realidad*

La cita fue cumplida y los negros de todos los rincones llegaron a estas playas a descargar sus espíritus, quizás por las mismas rutas que emprendieron sus ancestros cimarrones, cuando para huir de la barbarie de las minas se aventuraron ríos abajo, en busca de la libertad y de los mares. Desde entonces todos los años las brisas del Pacífico van cargadas de arrullos y chigualos, de fantasmas, mitos y leyendas, de coplas, décimas y risas, de tonadas, cantos y sonos, de música de marimba, cununos y tambores que en ritmos de currulao, berejú, andarele, invita a propios y extraños a sucumbir en el ritual de la danza³³.

En el mes de diciembre de ese año fue posible cristalizar la idea que hacía algunos meses, quizás años, venía dándole vueltas en la cabeza a dos personas que sentían la necesidad de traspasar las fronteras locales y contarle a los otros quiénes eran los negros que habitaban esa parte del litoral Pacífico desde hacía tanto tiempo. Tales personas, Julio César Montaña e Isaac Castro, llevaban varios años dedicados a organizar grupos musicales y de danza, así como eventos donde éstos pudieran exhibir sus avances en el campo de la interpretación artística. No obstante, su deseo era mostrar la capacidad que tenían ellos, los negros, de emprender acciones de gran envergadura de una forma autónoma, sin que tuvieran que intervenir blancos para que fueran exitosas.

En esto era muy exigente Isaac sobre todo, pues consideraba que estaban metiéndose con el currulao, nada menos que la expresión cultural musical de los negros por excelencia y que allí, menos que en ningún otro ámbito de la cultura, no debían intervenir los blancos. “Mira amigo César, la idea del festival del currulao es hacer el festival pero que sea dirigido por negros. Cualquier otra persona puede colaborar pero su dirección tiene que ser totalmente de negros porque el currulao es de negros”, planteaba Isaac³⁴. Estas afirmaciones muestran que desde un comienzo se expresaba una reivindicación desde la raza. Muy explicable por cuanto, ya veíamos, Tumaco es una ciudad blanca; “el racismo hacia el negro, comparado con otros pueblos del Pacífico donde ha habido mayor convivencia, es mucho mayor; aquí la élite blanca ha marcado más el territorio, su estructura de poder. El Festival en cierta forma responde también a una manera de mostrar »³⁵. Julio César agrega :

Anteriormente los negros que se reconocían como negros de la alta cúspide eran los que tenían plata. Ahorita se ha cambiado esa visión. Por ejemplo a mí se me tiene en cuenta no por bonito ni porque tenga plata sino porque manejo una línea, digamos, de las profesiones, la puedo manejar y lo hago bien y por eso lo tienen en cuenta a uno³⁶.

Sin embargo, después de “tocar muchas puertas” buscando apoyo económico, Julio César, quien era el director de la Casa de la Cultura, decide llamar a Oscar Mora para que les colaborara en la gestión institucional, dado que él, además de ser un reconocido dirigente político, era un líder cultural y conocedor de las instituciones que auspiciaban en ese momento el trabajo cultural a nivel regional y nacional. Pero Oscar no es tumaqueño, es de Pasto, y además no es negro. Y esta situación fue la primera que generó divisiones porque no todos estaban de acuerdo en que un blanco dirigiera el Festival. Pese a tal inconveniente se siguió adelante con la idea, se le comunicó a los otros líderes culturales que venían haciendo un trabajo en el municipio y se puso a “caminar” el proyecto.

Además de indagar sobre la posibilidad de recursos financieros externos al municipio, se contó más con el inmenso entusiasmo que se generó al interior de las agrupaciones culturales y sus dirigentes, representado el principal recurso a la hora de desarrollarse el evento, pues cada uno dio lo mejor de sí para que todo saliera

bien; en ello estaba comprometida la “dignidad de la raza” (palabras de Francisco Tenorio) y el imperioso deseo de divulgar que “los mismos negritos bailando”³⁷ tenían para mostrar una “cultura que estaba agazapada”, como lo expresó Alfredo Vanín en el foro de ese primer Festival.

La organización estuvo a cargo de los jóvenes integrantes de las agrupaciones culturales, estudiantes de colegio en su mayoría, quienes se dividieron las responsabilidades de acuerdo a lo que estaban en capacidad de aportar. Así, hubo responsables de la publicidad, de la gestión de recursos económicos, de la búsqueda de apoyo con el comercio local, del desfile, de la recepción y atención a los invitados, del alojamiento, de la alimentación, del foro, de los espectáculos y, en fin, de cada uno de los múltiples detalles que se requieren para el éxito de un evento. Lo más sobresaliente en este sentido fue el trabajo abnegado, altruista en que se comprometió cada uno; lo que más interesaba era que todo saliera bien y para ello no importaba cuántos sacrificios había que hacer ni cuánto aporte personal, no remunerado, había que ofrecer. Y ese entusiasmo se proyectó al resto de la población, a tal punto que abundaron las donaciones de los comerciantes y las ayudas de los habitantes negros de Tumaco para lo que se requería.

Una crónica de Juan Carlos Moyano (1988: 15) es muy ilustrativa respecto a las acciones que se dieron previas al evento:

Reunieron un núcleo conformado por Francisco Tenorio, Licensia Gallo, Vilma Ramírez, Wilson Vélez, Tito y Román y por representantes de agrupaciones artísticas y folclóricas. Luego redondearon el proyecto e iniciaron una labor que se prolongó durante más de treinta meses visitando oficinas, redactando solicitudes, convenciendo incrédulos y lidiando con funcionarios que nunca mostraron el más mínimo interés porque el certamen no garantizaba resultados lucrativos. Pero la decisión estaba tomada a pesar del viento, los maremotos y las mareas. Cuando las condiciones básicas estuvieron creadas, con un mínimo de presupuesto y un máximo de expectativas, eligieron una fecha (5, 6 y 7 de diciembre) y convocaron a los cómplices de la cultura afropacífica.

Todos los entrevistados acerca de la primera versión coinciden en afirmar que lo más sobresaliente fue el espíritu de generosidad tanto en el trabajo, sin esperar remuneración, de quienes se comprometieron a apoyar la realización del evento como en la colaboración de los comerciantes que donaron vestuario para algunos de los grupos de danzas, alimentos para atención de los invitados, dinero en efectivo y bebidas; en otros casos hicieron considerables descuentos en las mercancías. Los aportes institucionales se redujeron a los que hicieron el Plan Padrinos (\$1'500.000.00), el Banco de la República (\$200.000.00 en publicidad y papelería) y la Gobernación departamental (\$400.000.00)³⁸.

No hubo ayuda de la Alcaldía municipal; el apoyo de instituciones departamentales como el Banco de la República o la Universidad Antonio Nariño (que financió los grupos de la Universidad) se dio más por relaciones personales que por conocimiento de la propuesta. Es decir, la gestión para la consecución de recursos a nivel institucional tuvo éxito en la medida en que las personas que la hacían tenían vínculos personales con algunos de los funcionarios de las entidades donde se acudía. En esta primera versión no se recurrió a organismos nacionales.

Desde un comienzo se tuvo claridad en que el eje del evento era la cultura de los negros y que el objetivo principal del mismo era ofrecer el lugar de privilegio que le correspondía a las expresiones culturales específicas de los pobladores negros³⁹ del Pacífico, señala Julio César Montaña. Por lo tanto, los patrocinadores tenían que ajustarse a este propósito; ello significaba que ciertas exigencias publicitarias u orientación de los espectáculos eran negociadas cuidadosamente para no entrar en contradicción con los objetivos, aún a costa de perder

posibilidades económicas que resultaban con intereses incompatibles a los de la propuesta del Festival; un buen ejemplo fue la negociación con las empresas de bebidas alcohólicas, pues para ellas era fundamental, si daban ciertas ayudas, que el animador del evento fuera de la empresa ya que se centraría en la publicidad de su producto. Pero, precisamente, la animación era la clave para los mensajes que pretendían difundir los organizadores y no podían permitir esa dispersión; entonces prefirieron dejar de lado el ofrecimiento de la empresa. Esto le fue imprimiendo un carácter muy definido al certamen y le fue delimitando el campo frente a exigencias comerciales o políticas que más adelante, con motivo del éxito de la primera versión, se intentaron imponer.

Todo es currulao

Se llega el gran día (5 de diciembre) en que por fin ese sueño cobra vida y es una realidad. Ya todo está preparado, ya han llegado los invitados: grupos de música y danza de San Lorenzo y Esmeraldas del Ecuador, Guapi, Buenaventura, Cali, Pasto, Barbacoas, los anfitriones tumaqueños y alguien muy importante proveniente de Barranquilla y que era como el símbolo viviente del currulao, el “Caballito Garcés”, compositor tumaqueño que había internacionalizado el ritmo musical y que llevaba más de cuarenta años fuera de Tumaco. Eran unas 150 personas las que llegaban a cumplir la cita y que hacían parte de las 7 agrupaciones artísticas y ponentes del coloquio, que querían compartir sus experiencias con los aproximadamente 200 integrantes de los grupos anfitriones, entre los que estaban los colegios y escuelas, así como las escuelas de danza ya conformadas como tales y el grupo de teatro “Calipso” con su espectáculo “Cueros calientes”.

Al principio parecía utópico, después no cabía duda y en el momento preciso, un día antes del inicio, era un hecho inobjetable: Tumaco, una isla de proximidad continental, que nació de un enorme pez mítico varado en los playones de tiempos remotos, sería escenario abierto para la rumba y el encantamiento.

Era la expresión de Juan Carlos Moyano Ortiz, continuando con la crónica ya mencionada sobre el Festival, que se inicia con un gran desfile de todos los participantes. Con ese desfile se pretendía dejar en la memoria de los propios (los mismos negros) y de los otros (fundamentalmente la élite blanca) una serie de situaciones sobre las que los negros estaban en capacidad de hacer su propio manejo: en primer lugar, la gran riqueza cultural de que eran portadores, expresada en las danzas, la música, los instrumentos musicales, el vestuario, las comparsas alusivas a los guardianes de los manglares, los mares y las selvas (la tunda, el riviél, el duende, la diabla, la viuda, la dientona, la mula, la bruja, el descabezado, el diablo...); en segundo lugar el poder de convocatoria que tenían los grupos culturales al haber logrado el apoyo de instituciones departamentales y hacer confluir en un mismo espacio agrupaciones artísticas de otros municipios y departamentos de Colombia y del país vecino de Ecuador; en tercer lugar, la infinita creatividad que estaban en capacidad de desarrollar al momento de querer mostrar las expresiones culturales específicas; y en cuarto lugar, la capacidad organizativa que habían alcanzado tras largos años de experiencia acumulada en las diferentes actividades culturales que habían desarrollado.

En este sentido, todo fue cuidadosamente diseñado, el encabezamiento del desfile, la parte del medio y la parte final, siendo el eje el currulao. Por eso los incontables integrantes iban marchando a este ritmo, interpretado por numerosos conjuntos musicales que acompañaban a los danzantes en su recorrido por las calles principales de la ciudad. El colorido, la música y la alegría eran la nota predominante. La invitación a quienes se apostaban a lado y lado de las calles era a que vivieran los siguientes tres días de alegría al ritmo de currulao:

Baila marimba, baila
 Con cununo y con guasá
 La fiesta está muy buena
 Qué será? Qué será?

Se escuchaba por las calles, al son de la marimba y los tambores. El desfile finaliza con una gran concentración de todos los participantes en una cancha deportiva y allí, en un escenario preparado para el efecto, cada grupo participante tenía la oportunidad de mostrar a los otros su repertorio artístico. Era también el único espacio para que los grupos de los diferentes colegios, que se habían venido preparando desde meses atrás dirigidos por alguno de los miembros de la Corporación Música del Pacífico, exhibieran su talento e hicieran la intervención que tan meticulosamente habían elaborado.

Esa misma noche y la siguiente era el encuentro « artístico ». Era el momento en que los grupos invitados y los de casa hacían sus presentaciones ante un numeroso público que estaba ansioso de conocer el repertorio dancístico y musical que poseían unos y otros. Lo interesante en este caso, según lo manifestaron los propios organizadores, era que los asistentes al espectáculo pertenecientes a la población negra de Tumaco (el público) no eran consumidores pasivos del mismo; su actitud era de compenetración con lo que sucedía en la tarima de las presentaciones; así lo dejaban ver sus constantes gritos de crítica, aprobación, rechazo o exigencia de rectificación frente a alguna palabra o expresión del animador y con la que no estaban de acuerdo o algún ritmo musical que consideraban no representaba una manifestación distintiva de los negros del Pacífico. Era como una apropiación generalizada del evento por parte de la población, en el que se sentían reflejados. Teniendo en cuenta las descripciones que se hicieron sobre lo que sucedía en los escenarios, puede afirmarse que lo negro entre los espectadores era percibido en términos de oposición al blanco, y en tal sentido con connotaciones raciales. La forma como ingresaban al recinto era otro indicador de la misma situación de apropiación: como había que pagar para entrar, la mayoría (y era bastante) sacaba a relucir un mérito ganado como colaborador en la organización, y por lo tanto su derecho a ingresar libremente, dejando las arcas de la taquilla casi vacías, pero el recinto completamente lleno, hasta con sobrecupo.

La interpretación que los organizadores dan a la respuesta de la gente negra frente al Festival hablan del imaginario que ellos fueron creando al respecto. Una muy incipiente indagación hecha con personas negras de Tumaco sobre el tema permite plantear que sí se reconocían en él como algo que les pertenecía y los dignificaba en su cultura. Sin embargo, habría que explorar con más detalle entre los asistentes al evento para asegurar la concordancia de estas aseveraciones con la posición que adoptan los asistentes. La concurrencia masiva expresa una amplia aceptación.

La programación de estas dos noches en el coliseo de los deportes tenía sus responsables que se fijaban en que cada detalle estuviera de acuerdo con su filosofía, « la reivindicación de los negros »⁴⁰. Ello implicaba que el animador, por ejemplo, tenía que saber muy bien lo que decía al micrófono y por eso sus parlamentos habían sido escritos previamente y aprobados por los organizadores; implicaba así mismo que no podía estar haciendo propaganda a ninguna empresa, por lo cual se perdían algunas « ayudas » económicas, pues no eran compatibles la publicidad y el Festival, ya que el centro del mismo era el currulao.

Refiriéndose a la necesidad de tranzar con las entidades los apoyos económicos sin perder la filosofía del evento, Julio César Montaña opinó lo siguiente:

“A nosotros nos toca aprender a ser políticos, en el sentido de aprender a volver el evento tan bonito que todo mundo se sienta representado ahí y que prime el interés colectivo que tenemos. Por ejemplo, la Alcaldía, quiera o no quiera, tiene que ayudarnos a hacer el Festival; pero de

qué manera sorteamos la parte política de que el Alcalde sienta que el evento también es de él y que nosotros hagamos el evento y lo hagamos con la visión y la filosofía que nosotros tenemos; entonces toca aprender a hacer eso y no lo sabemos hacer. Tenemos que aprender a negociar, ser políticos” (entrevista, 1999).

Los grupos que hacían el espectáculo eran en su mayoría los denominados en el medio artístico de « proyección »; es decir los que, utilizando como base la música y los pasos dancísticos considerados de la tradición de cada zona de donde provienen, hacen montajes de creaciones colectivas o individuales recientes; y tales creaciones eran las que ofrecían durante el evento, generalmente esperando la aprobación o la crítica de sus otros colegas presentes. Para el señor Carlos Rubio⁴¹, uno de los líderes culturales ecuatorianos que asistió al primer Festival, la música y la danza tienen gran importancia dentro del contexto de incentivar la organización, pues « a través de la música y la danza se da la unificación de la gente, a través de la música y la danza se ha educado a la gente en todos los ánimos de una lucha... La música y la danza nos dan la oportunidad de quitarnos los problemas que tengamos, sacar lo malo y poner lo bueno para la organización ». La misma concepción anima a los organizadores del Festival, pues son estas expresiones las que priman en los espectáculos. Francisco Tenorio⁴² hizo énfasis en la importancia de educar al niño y destacó el valor de las rondas y danzas para lograr tal propósito; él considera que no sólo son espectáculo sino que son un medio idóneo de enseñanza. Laylis Quiñónez, una maestra que ha desempeñado una importante labor en la organización del Festival, cuenta cómo a través de rondas, juegos y danzas tradicionales se ha logrado un acceso más fácil de los niños al conocimiento abstracto de las matemáticas y de su propia geografía.

La tercera y última noche en la cancha « San Judas », un amplio polideportivo con capacidad para albergar gran número de personas, y a manera de despedida, se le abrió paso a la marimba para que ella, junto con un selecto grupo de cultores de « la tradición oral » (décimas y coplas) fueran los únicos protagonistas y para que ella le recordara a propios y extraños cuáles eran las melodías que durante tantos años hicieron vibrar de emoción y sirvieron de regocijo a los habitantes negros del litoral Pacífico. Para esa noche reunieron unas cinco agrupaciones de marimba, las cuales interpretaron un set de temas alternando con otros artistas individuales; se pretendía que ellas fueran las que amenizaran el encuentro popular que se tenía organizado esa noche, reemplazando a las orquestas que eran las que generalmente animaban los bailes populares. Puede interpretarse lo anterior como una forma más de enaltecer lo propio y de mostrar que aún poseía condiciones de posibilidad en el contexto de ese presente (1987).

Y para que nadie se quedara sin saber qué era lo que estaba pasando ni perdiera la oportunidad de admirar las agrupaciones que se habían hecho presentes, se hizo una « toma a los barrios », la cual consistió en desplazarse simultáneamente a tres barrios de la ciudad y desarrollar un espectáculo de música y danza en el cual tenían presencia los invitados y los grupos artísticos que cada barrio poseía. Era una programación que se había organizado previamente con los representantes de la junta de Acción Comunal de los barrios elegidos y los responsables que la Corporación Música del Pacífico había designado para el efecto. El sector designado debía estar alejado de los sitios donde se desarrollaba la programación principal, así como contar con líderes que se identificaran con la propuesta y pusieran todo su empeño en sacarla adelante, pues se requerían varios meses de preparación, sobre todo de los grupos anfitriones. « Ya los viejitos del grupo Perla practicaban esa especie de toma en el seis de enero cuando salían a las calles y se tomaban un determinado barrio con la danza de los negritos y los cucuruchos », dice Vilma Ramírez en la entrevista ya mencionada. Igualmente, se habían hecho “tomas culturales” por los líderes culturales desde la casa de la cultura unos dos o tres años antes, nos informa Jairo Castillo. De tal suerte que a través del Festival como que se recogían una serie de experiencias que ya se tenían y se las juntaba con nuevas iniciativas, buscando no sólo darles mayor impulso sino vincular a

las actividades culturales al mayor número posible de los habitantes del municipio; así, cada año se involucraban barrios diferentes, pues lo que se pretendía era ir ampliando el radio de acción, de manera que la tarea en lo cultural fuera una parte destacada dentro de la vida cotidiana de las personas y sus barrios.

Con un espacio para la reflexión...

Las horas de la mañana del segundo y tercer día son dedicadas a la exposición de análisis de investigadores en diferentes disciplinas (antropología, historia, economía, literatura, sociología) que estaban realizando sus trabajos académicos sobre el litoral Pacífico, lo mismo que cualquier persona que hubiera elaborado una reflexión sobre la situación social, económica y cultural de los negros en general. Se trataba de las “reflexiones sobre el momento cultural del hombre del Pacífico y sus aportes al desarrollo de la cultura latinoamericana” (así se reseñó en un plegable que no sólo contenía la programación del cuarto festival sino una historia de las versiones anteriores). « El foro sigue siendo el único espacio que ha habido en Tumaco para presentar ideas nuevas o el estado del arte de muchas investigaciones; la gente llegaba a preguntar por ponencias », recuerda Alfredo Vanín, escritor guapiense que participó en varios foros (entrevista, 1999).

Precisamente, en la ponencia que llevó a este primer Festival, el escritor habla de los misterios que envuelven la vida cotidiana del Pacífico, como una manera de poner de presente que no todo es explicable por la vía racional en el litoral :

Descendientes de esclavos del oro y la codicia, el instrumento de la dominación generó también sus defensas. Alianzas del bien y del mal que unidos dialécticamente producen su más profunda razón de ser y obrar. Monte, selva, ríos primigenios, oscuridad total de las noches, sonidos lejanos e indescifrables, palabras, como balbuceos rescatadas de los fantásticos lugares donde siglos atrás vinieron los abuelos aherrojados. La resultante es un aleteo de espíritus y ritmos que configuran lo más hondo de la ‘expresión Pacífico’, de pulsaciones misteriosas que gobiernan el destino y se encarnan allí mismo donde la religión católica había creído derrotar al Diablo (Vanín, 1988 : 18).

Otros ponentes (Santiago Arboleda de Cali, Ramón Nogales de Pasto e investigadores del Instituto Andino de Artes Populares –IADAP- de Pasto) hablaron de los lejanos pero no por ello olvidados años de esclavitud y servidumbre, de la forma como Tumaco se fue habitando con gente negra sin ataduras esclavistas, de la tradición oral que seguía vigente y, en fin, de diferentes temas que tenían como centro los habitantes negros del litoral Pacífico colombiano. Algunas ponencias mostraban avances de investigaciones en curso; otras los análisis elaborados dentro de investigaciones ya concluidas; y otras más las ideas que líderes culturales y personas interesadas en aportar con las mismas al proceso que se estaba viviendo en ese momento por parte de los habitantes negros de Tumaco. Se da, pues, toda una gama de puntos de vistas diferentes que dan ocasión a debates en torno a la identidad de los negros y a sus especificidades culturales. Es importante anotar que la asistencia al denominado “coloquio”, a pesar de ser abierta, no contó sino con la participación de los mismos ponentes y de los directores de los grupos artísticos tanto invitados como anfitriones, en una clara muestra de lo restringido del espacio para la reflexión. Sin embargo, los debates permitieron una ampliación de la mirada por parte de los organizadores acerca de las nociones de raza, identidad y etnicidad; así lo afirman Jairo, Julio César y Hernán⁴³.

Desde este escenario comienza a gestarse un movimiento intelectual que buscaba fortalecer la organización al interior de los negros con miras a exigir el reconocimiento de una sociedad blanca que siempre

había ignorado acerca de sus capacidades intelectuales y de los conocimientos que durante tantos años habían desarrollado a través del contacto permanente con la naturaleza. « Para nosotros, mucho nos sirvieron los coloquios que comenzamos a tener en los festivales...había mucho énfasis en debatir lo que nos permitía mantener y recrear nuestra cultura y lo que no nos permitía », dice Pablo Latorre, líder del movimiento de comunidades negras del Ecuador (entrevista, 1999). El considera que a la asistencia periódica al Festival que los ecuatorianos de San Lorenzo tuvieron se debe en gran parte la organización que en los momentos actuales ostentan, pues allí empezaron a conocer los movimientos organizativos de otras partes y a obtener información sobre los logros obtenidos por grupos organizados a nivel de las reivindicaciones sociales.

El intercambio y la convivencia

Cuando la música, el canto y la danza se apagaban y ya no quedaba sino el grato recuerdo de una gran velada, comenzó otro encuentro, otro canto y otra voz. En la « Villa Artística », así se denominaba el sitio (las instalaciones del Colegio Max Seidel) donde se alojaba a todos los grupos invitados, tuvo lugar una fiesta muy particular en la que los únicos protagonistas fueron los bailadores y bailadoras, músicos, líderes culturales y decimeros que habían acudido al llamado de Tumaco. En una gran fogata y a la orilla del mar, se produjo un intercambio de experiencias entre todos estos personajes; allí se comentó sobre las ponencias del foro, sobre el estilo de interpretación utilizado por los grupos de aquí y de allá para una determinada tonada o la forma como se diferenciaban las danzas elaboradas por uno u otro grupo, y, en fin, sobre el modo en que cada representación de los diferentes municipios había asumido el compromiso de hacerse presente en el Festival del Currulao. Pero también los líderes culturales presentes sostuvieron largos diálogos acerca de la manera como en cada municipio se abordaba el complejo tema de la cultura y las perspectivas que se presentaban en cada región a nivel de apoyo gubernamental y de las diferentes actividades que estaban en capacidad de desarrollar; igualmente, se continuó con el debate que el foro había dejado iniciado, en donde el eje era la situación cultural, económica y política de las poblaciones negras del país. A este coro se le sumaron los anfitriones, muchachos y muchachas que, además de ser los organizadores del evento, participaban con sus grupos artísticos en las veladas oficiales. Y ellos, a pesar del cansancio que todo este esfuerzo les significaba, acudieron a la villa porque sabían que allí era donde iban a tener la oportunidad de reflexionar con sus pares de otros municipios y países sobre la mejor forma de abordar la problemática concerniente al desarrollo cultural y a la búsqueda de la identidad, así como aproximarse a lo que significaba la « calidad artística » de los grupos de música y danza.

En síntesis, fue el momento en que quienes hicieron el espectáculo tuvieron la posibilidad de conocer a fondo los hilos que tejen esa urdimbre de lo cultural y aprender unos a otros de las experiencias que habían vivido, de la manera como desarrollaban las propuestas culturales en cada sitio, de las posibilidades de apoyo institucional que existían y de los procesos organizativos que se desenvolvían. También se hicieron planes, se solidificaron alianzas, se proyectaron actividades en conjunto, se entrecruzaron invitaciones para diferentes eventos y, lo que parecía más importante según lo expresaron algunos de los organizadores, se fortaleció un movimiento que, además de plantear formas alternativas y muy originales de abordar la cultura, aspiraba a que este esfuerzo redundase en beneficio de la reivindicación de la raza negra, ignorada y discriminada desde hacía tantos años. Hay que señalar que lo que se presentó en la “villa artística” no fue programado, surgió espontáneamente.

Lo que sí se había preparado era que tanto las horas destinadas para la alimentación y para el descanso propiciaran la convivencia y el conocimiento entre los participantes. Con la alimentación se perseguía dar

a conocer a los invitados la comida acostumbrada por los grupos negros del Pacífico nariñense en su vida cotidiana; para lograr tal propósito se buscaron mujeres que poseían todo ese conocimiento y a cada una se le asignó el cuidado de una delegación, siendo su compromiso elaborar el menú que se había acordado previamente con la persona responsable de la manutención de las delegaciones. De esta manera, se mantenía un planteamiento coherente con la filosofía que animaba el evento en cada aspecto organizativo.

Había otra posibilidad de estrechar estos lazos de fraternidad entre los invitados y los mismos anfitriones, programada como una actividad oficial del evento y financiada con el presupuesto del mismo; era el almuerzo que se ofreció a todos los participantes el último día. Este acto revestía unas características especiales y fue pensado desde la organización para respaldar la unión y la confraternidad de quienes asistían: se hizo en una de las playas más frecuentadas de Tumaco, « El Morro », en un espacio amplio para que nadie se quedara por fuera, dando rienda suelta a la creatividad espontánea, a la lúdica y el goce para una tarde de esparcimiento y regocijo que daba paso a una convivencia repleta de hermandad y confraternidad.

Vilma Ramírez, al explicar el énfasis que se le dio en esta primera versión al conocimiento entre los mismos grupos, afirmaba lo siguiente:

Se hizo una toma de la playa, pero eso fue una toma cultural de la playa del Morro, específicamente. Ese día se dieron cita todos los grupos y nos tomamos el Morro, pero siempre era como la convivencia de los grupos.

Para los organizadores resultaba prioritario saber sobre el enfoque que se le estaba dando a las actividades culturales en otros sitios del Pacífico, al igual que estrechar lazos identitarios entre la “raza negra”, como ellos lo expresaban frecuentemente. Por el énfasis que se le daba al color de piel puede afirmarse que con el término se hacía referencia a los pares negros y que lo que se buscaba era precisamente la identificación entre quienes poseían un origen ancestral común, origen que subrayaba las características fenotípicas.

Con la primera versión del evento, pensada en un comienzo para abrirle espacio a las agrupaciones que se habían conformado a lo largo de la década de los 80 en Tumaco, no sólo buscaban sus promotores obtener mayor proyección para sus propuestas artísticas sino mostrar (fundamentalmente a la élite blanca) las capacidades desarrolladas por los negros de Tumaco en torno proyecto de gran envergadura que implicaban la movilización de recursos considerables tanto en lo humano como en lo económico y en infraestructura.

Como puede observarse en las frecuentes expresiones que hacen hincapié en el concepto de raza como categoría que abarca a quienes poseen ciertos rasgos biológicos, entre ellos el color de la piel, en esta primera versión del Festival se pretende una reivindicación de lo negro. Pero no es un negro visto a partir de sus expresiones culturales sino más bien desde su raza, en oposición a otra raza, la blanca. De ahí las frecuentes discusiones y el inconformismo por haberle dejado la dirigencia a una persona no negra, hecho que causó desde el comienzo la división del, para ese entonces, fuerte “sector cultural”. Dicha división también era un indicativo de posiciones diferentes en torno a la concepción misma de lo negro, que para algunos iba más allá de lo biológico.

Los promotores fueron los primeros sorprendidos con el gran éxito que alcanzaron, observable en la asistencia masiva a los espectáculos, en el cubrimiento por medios de comunicación escritos de nivel nacional como El Espectador y en el reconocimiento que a partir de allí comenzaron a tener los líderes culturales por parte de la administración municipal, de la secretaría de educación y de otras entidades que como la Cámara de Comercio, operan en el municipio de Tumaco; igualmente de la institución nacional que promueve la cultura a nivel nacional, el Instituto Colombiano de Cultura. De allí en adelante el desarrollo del evento se

facilitó enormemente. Pero, como lo veremos a continuación, el mismo éxito les acarreó nuevas dificultades fundamentalmente en el orden de lo político que les fue complicando poco a poco no sólo el posterior desarrollo de su propuesta sino la convivencia armoniosa que hasta ahora habían llevado entre los grupos culturales que se habían dado a la tarea de realizar el evento cada año.

LA TERCERA VERSIÓN

Como ya era costumbre el maestro de la décima del Pacífico, José Benildo Castillo⁴⁴, conocido como « el autor de las Tres Letras », hacía una composición con la que se identificaba el Festival de ese año (1989). Para esta versión compuso la siguiente, que tituló « Al Festival del Currulao.

En el año ochenta y siete
 empezamos a tratar
 de la ciencia y la cultura
 con el Primer Festival.
 La fiesta fue primordial
 de gran prestigio y ancestro
 con todos los que llegaron
 a visitar este puerto
 de varios departamentos
 se reunió mucha gente
 los que se hallaron presentes
 se deben de recordar
 que se formó el Festival
 en el año ochenta y siete.
 Guardaremos para siempre
 este prestigio y honor
 que en el año ochenta y ocho
 hubo más presentación
 vinieron del Ecuador
 y del Perú mucho más
 Barbacoas sin contar
 y bastantes Guapireños
 con todos los tumaqueños
 empezamos a tratar.
 En este tercer encuentro
 estamos muy preparados

para gozar de las danzas
 con todos los invitados
 panameños y cubanos
 los mismos del Ecuador
 del Perú y su alrededor
 y el mismo Buenaventura
 todos vamos a gozar
 de la ciencia y la cultura.
 Aquí bailamos el currulao
 aquí jugamos chigualo
 aquí cantamos arrullos
 y también nos disfrazamos
 pero siempre acompañados
 de la guardia militar
 para que puedan bailar
 bien alegres y contentos
 como hicimos el encuentro

El maestro en su composición anuncia la programación y los sitios de donde llegarán delegaciones, a la vez que enfatiza en el éxito de los anteriores eventos. Aquellas llegaron de Tumbes (Perú), San Lorenzo (Ecuador), Esmeraldas (Ecuador), Valle del Chota (Ecuador), Barbacoas, Buenaventura, Quibdó, Cali y de los ríos Gualajo, Rosario, Chagüí y la vereda de San Luis Robles.

Básicamente, la programación fue similar a la del primero. En el desfile inaugural « músicos y danzantes, poetas y cantores, fantasmas y mitos desfilarán por las calles de Tumaco, invitando al pueblo a concentrarse en la cancha San Judas, donde la imaginería de los teatreros revivirá la leyenda del Padre Mera, donde San Pedro y el Diablo se unen para no dejar destruir la música »⁴⁵. La leyenda del Padre Mera hace referencia a una práctica inquisidora realizada por un sacerdote católico a comienzos del Siglo XX que obligaba a los negros a arrojar sus instrumentos musicales al agua o a quemarlos. Michel Agier (1999 : 25) considera que ésta era una costumbre que se remontaba a los inicios de la cristianización, existiendo datos que la mencionan desde 1730 ; la motivación del cura para reprimir dicha manifestación cultural era la de prevenir la realización de rituales cuyas danzas provocaban el trance, complementa Agier. Aunque el autor no lo anota, es bueno agregar que el hecho de reprimir esta forma de expresión apunta a exterminar la utilización de medios diferentes al religioso-católico, pues su misión era precisamente la desarticulación de las culturas y éste era uno de los pilares básicos de las del Pacífico nariñense.

La diferencia con el evento del año anterior se dio en la presencia de delegaciones peruanas que no habían asistido al primero y la ampliación a otras localidades del Ecuador. Otra diferencia importante fue la asistencia de representaciones de las áreas rurales de Tumaco (de los ríos ya mencionados) y de las cantadoras de arrullos y alabaos. Pero el gran contraste lo marcó la ampliación de los apoyos financieros, sobre lo cual haré referencia más adelante.

La convivencia que propiciaba la « villa artística » se oficializó y ya era anunciada como parte del programa: En el horario de las 11 de la noche « Poetas, cuenteros, decimeros, trovadores, músicos y cantoras, se darán cita en las playas del Bajito para vivenciar las diferentes manifestaciones de la tradición oral afropacífica alrededor de una fogata, con la complicidad de la luna.».

La programación oficial fue la siguiente:

Jueves 7

8:30 a.m. Instalación del III coloquio de la cultura afropacífica y encuentro de literatura oral.
 2:30 p.m. Coloquio de la cultura afropacífica y encuentro de literatura oral.
 7:00 p.m. Apertura: Misa, arrullos, desfile de faroles, bandas, juegos pirotécnicos, velitas, embiles.
 Revista gimnástica I.T.P.C. – Cancha San Judas.
 Balzada: Bahía de Tumaco – salida puente del Pindo.
 Trabuco: puente del Morro.

Viernes 8

8:30 a.m. Desfile inaugural (con el epígrafe ya señalado).
 3:00 p.m. Concierto de música “Afro” para la juventud. Artistas invitados, Coliseo del Pueblo.
 7:00 p.m. Primera ronda – Grupos participantes. Coliseo del Pueblo.

Sábado 9

9:00 a.m. La música y el teatro visitan los barrios populares de Tumaco.
 Foro: El folklore y su incidencia en el desarrollo social de la costa Pacífica.
 12:00 m. Convivencia de artistas alrededor de un pusandao. Lugar: Isla del Morro.
 7:00 p.m. Segunda ronda – Grupos participantes.
 11:00 p.m. Poetas, cuenteros, decimeros, trovadores, músicos y cantoras se darán cita en las playas del Bajito para vivenciar las diferentes manifestaciones de la tradición oral afropacífica, alrededor de una fogata, con la complicidad de la luna.

Domingo 10

Cierre, “rumba corrida”

Invitación especial: Exposición de artesanías tumaqueñas.

Los grupos participantes fueron los siguientes: Grupo folclórico “Ritmos Negros del Perú”; grupo folclórico “Berejú” (San Lorenzo, Ecuador); grupo folclórico “Andarele” (Esmeraldas, Ecuador); grupo Taller de Música (Esmeraldas, Ecuador); Grupo folclórico “Ankara Chimeo” (Chota, Ecuador); grupo folclórico Casa de la Cultura (Barbacoas); grupo de danzas folclóricas (Buenaventura); grupo folclórico Universidad Tecnológica (Chocó); grupo folclórico “Raíces Tumaco” (Tumaco), Academia folclórica “Danzas Ecos del Pacífico” (Tumaco); grupo folclórico “Ritmos Chocuanos” de la USACA (Cali); grupo representativo del río Gualajo (Tumaco); grupo representativo del río Chagüi (Tumaco) y grupo representativo de San Luis Robles (Tumaco). Además de los

grupos de escuelas y colegios que participaron en el desfile inaugural.

Como conferencistas para el coloquio participaron María Angela Castillo, directora del Instituto Popular de Cultura de Cali, Beatriz Barros de Cali, Ricardo Oviedo, profesor de la Universidad de Nariño, Santiago Arboleda, sociólogo de Cali, Ursula Mena, comunicadora social de Quibdó y Esperanza Biojó del Chocó. Asistieron también los cantantes y compositores Janeth Riascos, Tomás García, Oscar Vargas, Fabián Meneses y Gloria Arcos.

Aquí todavía se vivían los vientos del gran éxito que había tenido el Festival en sus comienzos, tanto en la primera como en la segunda versión, gracias al cual ya no sólo es el Plan Padrinos el principal patrocinador financiero sino que ya es el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) el que hace sus mayores aportes, a los que se sumaron otra serie de entidades locales que prestaron su colaboración en menor proporción; fueron ellas las siguientes: I.P.C. de Tumaco, casa de la cultura de Nariño, Armada Nacional, Alcaldía Municipal de Tumaco, Convenio C.V.C. – Holanda, Representaciones Ernesto Kaiser, Cámara de Comercio de Tumaco, Vicariato Apostólico de Tumaco, Corponariño de Tumaco, Fedecacao, Radio Mira, Cámara Junior, I.T.P.C., Agropecuario El Cosechero, Coldeportes y los planteles educativos. Su contribución fue en dinero en efectivo en algunos casos, en apoyo logístico en otros y en difusión en el caso de las emisoras locales; fueron valiosas contribuciones con las que se vino a contar sólo a partir del segundo Festival, como fruto del prestigio que se logró con el primero. Lailys Quiñónez cuenta que muchos comerciantes, la gente en particular y las emisoras iban a ofrecer espontáneamente su colaboración, en lo que ella leía como un entusiasmo generalizado por el evento y una identificación con el mismo; ya no eran sólo los organizadores los que daban toda la cuota de sacrificio requerida sino que encontraban en el camino innumerables formas de ayuda que, sumadas, constituían una base muy fuerte y el motor para el evento.

Pero a la par con el éxito, y como consecuencia del mismo, aparecieron otras situaciones que poco a poco se convirtieron en factores negativos. La más importante era la aspiración de canalizar todo ese prestigio a favor de la élite en el poder que veía allí la oportunidad de ganar una excelente vitrina a su favor; así que la vinculación de la Alcaldía no fue gratuita sino que con ella comenzaron las presiones hacia los organizadores para que hicieran ciertas concesiones en beneficio del ente oficial que les dieran mayor protagonismo dentro del evento, tales como programación específica en donde la Alcaldía fuera la protagonista, para citar un ejemplo. Ante la negativa de la Corporación a estos requerimientos la Alcaldía optó por hacer negociaciones individuales con algunos miembros de la organización y por allí comenzó a resquebrajarse la unidad que hasta ese momento se había mantenido.

Otra situación que hay que destacar y que incidió negativamente fue, paradójicamente, la de los auxilios financieros. Gracias a la muy buena gestión que los promotores habían realizado tanto en la Alcaldía Municipal como en Colcultura, apoyándose en la reputación que el evento había ganado, las dos entidades destinaron dentro de su presupuesto anual de gastos un rubro específico para el Festival; ello significaba que ya podían contar con dos partidas presupuestales seguras cada año. Este hecho generó dos reacciones: por un lado, algunas demandas de retribución económica por parte de quienes hasta ahora habían hecho un gran esfuerzo sin esperar nada a cambio; y de otro lado, comentarios callejeros en el sentido de que estar en la organización del Festival era un negocio rentable, lo cual hizo que los dueños de almacenes, que hasta esta tercera versión habían prestado toda su colaboración donando mercancía o rebajando considerablemente los costos, comenzaran a subir los precios tan pronto comenzaban los preparativos para el evento.

Todas estas dificultades fueron minando la propuesta y le van a quitar el brillo que había ganado. Sin embargo, los organizadores siguieron en su empeño, presentándose en 1992 la oportunidad de realzarla mucho más gracias

a que aún conservaban todo el prestigio a nivel institucional, lo que permitía realizar gestiones exitosas frente a las entidades; una muestra de las mismas es la celebración de la sexta versión que veremos a continuación.

LA SEXTA VERSIÓN

En tiempos sin memorias, de lejanos océanos llegaron unos gigantescos peces rojos, se aposentaron en estos lugares y pronto se quedaron dormidos. El mar con su infinita paciencia los fue cubriendo de arenas primero, luego de vegetación, moldeando sobre sus lomos el Archipiélago de Tumaco que vendría a ser habitado por hombres, al igual que los peces venidos de muy lejos.

Marea tras marea el mar juega con estas islas, a unas lentamente las traslada, las cambia de lugar ; a otras las desaparece en forma imperceptible para, con el correr de los tiempos, hacerlas resurgir mágicamente. A todas las acaricia desnudándoles sus formas y a veces, con la complicidad de la luna, penetra con pasión devastadora.

Los peces parecen impasibles a estos juegos de amor entre las islas y el mar, sin embargo, una o dos veces cada siglo los habitantes de estos mundos pueden sentirse horrorizados por los estertores de sus sueños que, trastornándolo todo, le hacen recordar a la frágil memoria de los hombres de su existencia prodigiosa.

Mas, cuentan los abuelos, que un día una gigantesca ola despertará a los peces de sus sueños milenarios para que retornen a las profundidades de sus mares primigenios... y nosotros que les pertenecemos partiremos con ellos ».

Esta es la nota que Julio César Montaña (1992) utiliza como introducción al proyecto del Sexto Festival presentado a Colcultura ("VI Festival Internacional del Currulao – Encuentro Cultural Afrocolombiano"), a través del cual esperaba canalizar los recursos económicos ofrecidos por la institución. Acotaciones como ésta hablan de la importancia que se le confiere a las interpretaciones que sobre el origen han desarrollado los grupos negros que habitan la isla de Tumaco y que la tradición oral se ha encargado de transmitir a las nuevas generaciones. Igualmente de lo que resaltan ante las instituciones.

Coincide con el año 1992 y el interés de Colcultura de hacer eventos de trascendencia nacional con motivo de la conmemoración a nivel nacional e internacional de los 500 años de la llegada de los españoles a tierras americanas. El prestigio que habían ganado los organizadores del Festival dentro de tal institución por sus logros dentro del mismo, unido a la sensibilidad de algunos funcionarios, permitió que un « encuentro de cultura afrocolombiana » programado y financiado por la entidad para ser desarrollado inicialmente en Buenaventura se ubicara finalmente en Tumaco, haciéndolo coincidir con la sexta versión del Festival del Currulao. Fue la razón por la que se denominó por única vez « VI Festival Internacional del Currulao-Encuentro Cultural Afrocolombiano ». Esta situación fue considerada como un importante resultado para los miembros activos de la Corporación Música del Pacífico porque, según lo expresaron varios de ellos, « al fin vamos a ver realidad nuestros sueños, pues las limitaciones económicas nos habían impedido llevar a cabo muchos de los espectáculos que siempre habíamos deseado y traer representaciones de todos los municipios que conforman la costa pacífica nariñense». Y porque sabían de la gran significación de tener un respaldo tan potente para su evento sacaron lo mejor de sus argumentos para demostrarle a los directivos de Colcultura sobre todas las posibilidades que ellos ofrecían para que el acto fuera de gran éxito y convencerlos de trasladar la sede hacia Tumaco.

También, sintieron que el compromiso era muchísimo mayor y que se hacía necesaria una preparación a fondo de todos cuantos participaban para que tuvieran más elementos del orden artístico que ofrecieran lo mejor a propios y extraños. Así es que los preparativos, ya con la seguridad de recibir un apoyo económico considerable de Colcultura (\$17'000.000) y de la Alcaldía municipal (\$7'000.000), comienzan desde el mes de febrero de 1992 y en

ellos se involucra a los planteles educativos (20 escuelas públicas) con los que se hace un trabajo de conformación de grupos de danza « folklórica » y teatro, con el objeto de « incentivar a la comunidad estudiantil en el conocimiento del arte popular » ; con otras 17 escuelas se promueve la creación de « bandas típicas », como una alternativa a las bandas de guerra “y como estrategia para que el educando desarrolle sus actividades sonoras y conozca la organología típica de su región”; cada banda contó con 70 estudiantes, para un total de 1190. Además se hizo un trabajo de « formación de grupos artísticos » en 30 barrios de la ciudad, según el proyecto ya mencionado. Por último, se aprovechó para dotar a los grupos de instrumentos musicales y vestuario nuevos.

La programación de las denominadas preactividades fue la siguiente, tal como quedó consignado en el proyecto enviado a Colcultura para justificar el presupuesto:

1. Formación de grupos artísticos en las modalidades de danzas folklóricas y teatro.
2. Formación de bandas típicas.
3. Dotación de los implementos necesarios a los grupos resultantes de los anteriores proyectos.
4. Elaboración y ejecución de los instrumentos clásicos del Pacífico.
5. Formación de comparsas
6. Formación de grupos artísticos en la modalidad de teatro y danzas folk en los barrios.
7. Capacitación a grupos culturales y artistas de Tumaco.

Para los grupos culturales se programó la capacitación en luminotecnia, maquillaje, elaboración de estructuras, escenografía, máscaras, zancos, elaboración de libretos, títeres y actuación. Con tales actividades consideraban los organizadores que estaban lo suficientemente preparados para enfrentar el compromiso de realizar el Festival y el encuentro “afrocolombiano” y por tanto debían ser contempladas dentro del presupuesto general.

Culminan los preparativos

Tumaco está preparau (sic)

para atender a la gente

que viene del Ecuador

y de todo el continente.

Dios permita que la suerte

nos haga llegar a los días

para gozar de las danzas

canciones y poesías

y las grandes sintonías

de los poetas nombrados

que nos han acompañado

para esta diversión

con toda satisfacción⁴⁶.

Se llega, pues, el tan esperado día (5 de diciembre de 1992) en que se da inicio a la sexta versión, para el cual muchos hombres y mujeres, jóvenes y viejos habían dedicado tantas y tantas horas de esfuerzo para que no se quedara por fuera de control ningún detalle ; se contaba además con la ayuda de un pequeño equipo de Colcultura (del que yo era responsable) que se había desplazado desde Bogotá unos días antes para colaborar en la coordinación del evento. Tres de las cuatro personas estaban encargadas de manejar el presupuesto aportado por la entidad; y la otra (yo) colaborar en la coordinación general; durante los días del evento Colcultura envió un grupo de filmación compuesto por cinco personas para elaborar un video y una fotografía..

Fotos del desfile (2) La programación oficial se inició con un gran desfile que comenzó en el parque Colón y culminó en la cancha San Judas, atravesando las calles más importantes de la ciudad en lo que tiene que ver con la concentración del comercio y las oficinas de la administración pública (Fotos). « Fue un desfile colmado con más de dos mil artistas en donde ... el maquillaje de los teatreros y las enormes patas de los zanqueros, la presencia de la tunda, el diablo, el riviell y el duende hipnotizaban a propios y extraños, hasta tal punto que nadie quería quedarse sin ver a los artistas punta de lanza y a los de la cola ; como un torbellino llamamos al pueblo a que viviera el Festival y como un chinchorro, henchido su buche, llenamos la cancha San Judas de todos aquellos hombres que aún vemos el arte como el elemento de conquista a la tan anhelada paz de Colombia ». Así continúa Julio César Montaña contándonos su visión sobre el desfile inaugural en un documento de informe enviado a Colcultura sobre la realización del mismo.

Allí quedó plasmado el gran esfuerzo de meses atrás para preparar grupos de música y danza en escuelas y colegios, bandas, comparsas y « visiones », que se mezclaban con las delegaciones invitadas para conformar una enorme cantidad de gente que luciendo atuendos de mil vistosos colores y de mil diferentes formas tenían como objetivo contagiar a todo el pueblo del entusiasmo y la felicidad que para ellos significaba ser protagonistas no sólo de la sexta versión del Festival sino de un encuentro de cultura « afrocolombiana », que era como la realización de un sueño de muchos años que siempre se vio frustrado por la escasez de recursos económicos. Y todo al ritmo de currulao, tan alegre y contagioso que difícilmente podía una persona sustraerse de él ni impedir que se le erizara la piel y se le introdujera muy adentro el deseo incontenible de estar allá, adentro, danzando y experimentando esa alegría que a todos envuelve.

La concentración final en la cancha de « San Judas » permitió conocer el espectáculo que muchos de los participantes de escuelas y colegios tenían preparado, siendo la única oportunidad, pues en las noches el mismo escenario estuvo destinado a las delegaciones visitantes que, como ya era costumbre, presentaban la música y la danza en las dos noches siguientes a la inauguración. En esa ocasión hubo numerosas representaciones de la costa Atlántica (San Andrés, Palenque de San Basilio), Chocó, Cauca, Valle del Cauca y Nariño, así como del Ecuador y Perú. Fueron gran cantidad de grupos artísticos los que se dieron cita en este nuevo encuentro, que significó la culminación de una propuesta a la que se le había dedicado todo el esfuerzo que demandaba. Cada una de las dos noches hubo muestras de los variados ritmos que hacen parte del acervo cultural que poseen las poblaciones negras presentes en el Festival; igualmente numerosa fue la población que se acercó a observar el espectáculo.

Vale la pena señalar que, en su mayoría, las delegaciones estaban conformadas por grupos de similar formación que los anfitriones tumaqueños, todas representando expresiones culturales en música y danza de las poblaciones negras de donde procedían. Hubo pocos casos (como el de San Basilio de Palenque o el de las cantadoras de arrullos y alabaos de Tumaco) en que las representaciones no eran parte de una elaboración previa sino que mostraban expresiones culturales que están vigentes dentro de las comunidades y hacen parte de su cotidianidad.

Por su parte, el « coloquio sobre cultura negra » contó con la presencia de investigadores de disciplinas académicas como la antropología y la historia que dieron a conocer sus análisis sobre la cultura de los negros del litoral Pacífico colombiano y las perspectivas que en esos momentos se vislumbraban a propósito de la demanda organizativa que por parte del Estado se hacía a las comunidades negras para convertir el artículo transitorio 55 de la nueva constitución de 1991 en ley (la que más adelante se denominó la Ley 70). El viceministro de gobierno se hizo presente el último día y fue invitado para que resolviera a los miembros activos de la Organización de Comunidades Negras que se habían hecho presentes los interrogantes sobre la situación en que se encontraba en ese momento el proceso de construcción de la Ley 70 y las perspectivas para las comunidades negras respecto a la misma. Si los dos días anteriores se había hecho un análisis desde la academia sobre las circunstancias que atravesaban el Pacífico como región en ese momento, así como sobre la cultura de los grupos negros que habitan tal región, el último día se dio un viraje hacia el debate político con un alto representante del Estado. Fue la oportunidad para que las muy nuevas organizaciones que se consideraban representantes de los grupos negros entablaran un diálogo en su propio territorio con un alto representante del Estado. Hubo así la posibilidad de intercambiar los conocimientos de los expertos y de la gente común y corriente que se acercaba a aquellos con el ánimo de conocer su punto de vista y de dar a conocer el suyo.

Una delegación del país africano de Senegal despertó gran interés entre los asistentes al coloquio, pues la señora de mayor edad que la presidía expresó emocionada el sentimiento de alegría que experimentaba al ver en estos rostros los mismos de su país tan lejano, lo que le permitía comprender que poseían un mismo ancestro y una misma cultura que fue rota a partir de la trata de esclavos. Su intervención estimuló muchísimas preguntas y un intercambio de emociones difícil de describir con palabras, pues hubo llanto, gestos de alegría, de amor, de dolor, silencios prolongados, en lo que por un momento parecía un verdadero « reencuentro » entre los dos continentes.

La « toma a los barrios » se desarrolló como ya era costumbre, sólo que en esta ocasión especial se incluyeron más barrios (cuatro) y hubo mayor cantidad de participantes tanto en el escenario como entre los espectadores, ya que el hecho de la llegada de grupos de tan distintas partes causó una singular expectativa en los habitantes del puerto. Además, desde meses atrás se venía haciendo la preparación de quienes entrarían a compartir el escenario con los grupos invitados, presentándose una dinámica cultural notoria en el barrio.

Espacios no transitados

A diferencia de los dos festivales descritos, en esta ocasión se pusieron en escena nuevos espacios físicos y simbólicos. Los mismos invitaban tanto a apropiarse de sitios de la ciudad que sus habitantes no tenían en cuenta como a conocer o a valorar manifestaciones culturales muy específicas de los grupos negros que habitan las zonas rurales del Pacífico. Según manifestaban los organizadores, cuando tales grupos llegaban a la ciudad se avergonzaban de sus expresiones culturales y las iban olvidando; por ello resultaba prioritario mantenerlas vivas a través de su representación y su revaloración, utilizando los escenarios que el Festival favorecía.

Foto Se trató, en primer lugar, de la celebración de una misa católica en la iglesia principal de Tumaco en la que había un espacio especial y único dedicado a los cantos sagrados que los negros acostumbran en sus rituales de muerte y de regocijo con los santos (hay varias descripciones de los mismos (véase Norman Whitten, 1965; Julia Simarra, 1989). Fue un momento imponente y emocionante, pues presenciar que los cantos considerados paganos por la Iglesia durante muchos años y condenados por lo mismo, entraban ahora por la puerta grande de una institución que tiene muchísimos adeptos entre la población negra, significaba una validación de los mismos y un reconocimiento de su capacidad de intermediación con las divinidades; este

hecho representó un gesto de apoyo enorme hacia la cultura local por parte de la Iglesia (ver foto de cantadoras en la iglesia).

En segundo lugar, de la realización del denominado « espectáculo marino » y la fiesta de cierre en un espacio de la ciudad poco frecuentado por los lugareños. Los organizadores dicen que, tal vez por el temor que se tiene a las constantes arremetidas del mar, Tumaco es una ciudad que le da la espalda y ello es observable en las construcciones, siempre « de espaldas al mar ». Buscando mostrar las bondades y la belleza que el mar ofrece, se organizó el espectáculo marino que en esta oportunidad consistió en una alegoría de la invasión española y la esclavización de los negros. Un barco con mil luces de diferentes colores aparece en la lejanía y protagoniza una batalla a muerte con negros que no permiten que aquellos los embarquen a la fuerza, logrando, luego de encarnizada lucha, vencer a los primeros y llegar triunfantes con sus cantos, su música y su danza a unirse con el resto de la población que los estaba esperando en la orilla. Y estos cantos y estas danzas simbolizan en la representación un grito de libertad y de dignidad, expresión de un pueblo que no se deja vencer.

La llegada con su canto triunfante da paso a la celebración. Numerosos grupos musicales presentes y los juglares de las selvas del Pacífico se encargarán ahora de invitar a propios y extraños a entrelazarse en un ritual de alegría, de amor, de libertad. Hasta la madrugada del siguiente día será posible experimentar el júbilo por los días que pasaron y la nostalgia de despedir a quienes en los cuatro o cinco días anteriores fueron inseparables compañeros y entusiastas hacedores de cultura. Habrá qué esperar un nuevo año para volver a sentir estas sensaciones y para sentir otra vez ese reverberar de gente de tan distintas partes unida por un sólo objetivo, dar a conocer la cultura, su cultura.

La realización y culminación del “Sexto Festival Internacional del Currulao – Encuentro Afrocolombiano” tuvo una enorme trascendencia entre el ya fortalecido “sector cultural” no sólo por lo que le significó en cuanto a logros y alcances dentro de sus actividades culturales sino por las consecuencias que se derivaron precisamente por el hecho de haber llevado la propuesta hasta el nivel obtenido ese año. Veamos en detalle los aspectos más relevantes de toda la situación.

Como ya lo había señalado, fruto de la credibilidad que habían ganado frente a las instituciones, los promotores consiguieron que se fusionara un evento oficial que había programado una institución nacional con el Festival. Esto implicó varias cosas: Primero, un apoyo institucional fuerte no sólo a nivel económico sino organizativo y de difusión. Así, por ejemplo, Colcultura contrató una persona especialmente para que se ocupara de la invitación a los grupos que participarían y de garantizar su presencia en Tumaco, así como de apoyar en la solución de los problemas logísticos; desplazó durante los días del evento un grupo de técnicos en audiovisuales para cubrir el certamen, lo mismo que una fotógrafa, tres personas para que distribuyeran los recursos de acuerdo al proyecto presentado unos meses atrás, y una última para que apoyara en la organización general. Segundo, una negociación con la Alcaldía de Tumaco para que destinara una contrapartida, teniendo en cuenta el aporte que haría la entidad, por lo cual el ente local se vio precisado a destinar un recursos considerable, pues en ello se estaba jugando su prestigio político. Y tercero, una seguridad económica que permitió desarrollar holgadamente todas las actividades que se habían propuesto y, al fin, presentar el espectáculo que siempre habían deseado; es decir, la cantidad de grupos, la logística requerida en cuanto a escenarios, luces y sonido, la renovación de vestuario para los grupos locales, el montaje del espectáculo marino con todos los requerimientos, la preparación de escuelas, colegios y barrios, en fin, todo aquellos que programaron y se pudo realizar gracias a tener las condiciones económicas necesarias.

Paradójicamente, la conquista en lo económico llevó a que los otrora altruistas y abnegados “trabajadores

de la cultura” exigieran un reconocimiento monetario por su trabajo, con el argumento de que “había mucha plata y que ellos merecían una remuneración por su trabajo de tantos años”. Era casi como plantear que ahora que el Estado estaba allí era hora que les recompensara por su trabajo de tanto tiempo. Entre otras cosas, es un reclamo que se da a todo lo ancho de la geografía nacional y que entorpece cualquier acción en donde el Estado haga presencia, pues se da como una actitud de aprovechar una de las pocas ocasiones en que aparece aquel y cobrarle por toda una vida de olvido y negación; y Tumaco no podía ser la excepción. Llevó también a difundir la idea entre la otra población que siempre colaboraba (comerciantes, estudiantes de colegio, dueños de programas radiales) que el Festival les “llenaba el bolsillo” a sus organizadores; este sentimiento hizo que se mostraran renuentes a prestar la cooperación que habían tenido los años anteriores. Así, por ejemplo, los comerciantes encarecieron sus productos cuando se comenzaron los preparativos, los estudiantes cobraron por cualquier servicio que tuviera que ver con el Festival y las emisoras subieron las tarifas de difusión que en no pocas ocasiones fueron donadas y que, en el caso del segundo y tercero, contó con el cubrimiento total durante los tres días como iniciativa de las emisoras.

Ese año de 1992, como había dinero, el problema no tuvo mayor resonancia. Pero sí la tuvo el siguiente, cuando sólo quedaba el presupuesto fijado por Colcultura, pues el de la Alcaldía ya lo habían suprimido, como represalia ante la reiterada negativa de los organizadores a permitir que el evento fuese utilizado para promover los movimientos políticos en el poder. Cuando la Corporación Música del Pacífico debió enfrentar el reto de llevar a cabo nuevamente el evento se encontró que no tenía ni el dinero, ni la infraestructura, ni los medios para hacer algo del mismo o mejor nivel que el del año anterior, del cual se tenían aún los destellos de su espectacularidad. En consecuencia, decidieron hacer el Festival cada dos años, buscando con ello tener mayor tiempo para la preparación y la gestión de recursos. Se llega el año 1994 y se hace la versión de ese año, que no llegó a ser ni un pálido reflejo de la primera, mucho menos de la anterior, la cual se convirtió como el paradigma al que debían aspirar. Todo esto sume en una profunda crisis a la Corporación Música del Pacífico, cuya razón de ser era la realización del Festival, haciendo que cada uno de los representantes de las diferentes organizaciones se replegara en sus respectivos grupos y que se interrumpiera la realización del Festival. Ello no significó que se abandonara definitivamente la idea sino que se abriera un espacio de reflexión para encontrar soluciones a la crisis.

Dentro de ese proceso reflexivo se hicieron muchas reuniones en las que los organizadores dieron sus opiniones respecto a los motivos de la crisis. Todos coincidieron en la apreciación de que las dificultades por las que estaban atravesando habían sido generadas por el hecho de haberse abandonado la práctica de realizar un trabajo sin ninguna remuneración entre los integrantes de la Corporación. Frente a esta posición Hernán Cortés planteó que, si bien era posible que este hecho estuviera incidiendo, había que tener en cuenta las condiciones tan diferentes que se vivían en ese momento (1995) cuando la mayoría de los entusiastas estudiantes que se habían dado a la quijotesca labor de hacer el Festival estaban en una condiciones que les permitían darlo todo sin esperar nada a cambio, pues aún dependían de sus padres que se encargaban de su manutención; en cambio ahora la mayoría habían conformado sus propios hogares, tenían hijos y debían velar por su hogar, lo cual los obligaba a ingresar al mercado laboral y a exigir una paga por su trabajo, pues era un tiempo en que debían abandonar otras actividades que les reportaban beneficio económico; a este panorama se le suma la poca solidez de la organización. Francisco Tenorio, por su parte, expresó que el hecho de haber alcanzado la cima tan rápido, luego de apenas cinco años de experiencia, lo único que hizo fue dejar en evidencia que aún no estaban preparados y que debían afrontar todavía un proceso que los desarrollara mucho más en lo organizativo, en la capacidad de gestión y en sus propias conceptualizaciones y, lo que cree de mayor importancia, en ganar autonomía tanto económica como organizativa y de criterio.

Desde mi propia mirada, primero como funcionaria de la entidad estatal que les brindó apoyo y luego como investigadora, es que la propuesta que en un comienzo apareció como “la de esos negritos que bailan” y por lo tanto sin ninguna trascendencia, adquirió mucha jerarquía en muy poco tiempo porque, aunque sin haberlo racionalizado mucho, en el fondo planteaba una propuesta de reivindicación racial o étnica, lo cual iba mucho más allá de un simple espectáculo que era lo que a primera vista parecía y por eso mismo su convocatoria se iba extendiendo cada vez más. Este éxito atrajo simpatías y odios. Gracias a las primeras se agrandaron los apoyos; pero gracias a los segundos comenzaron las maquinaciones para canalizar esa conquista hacia la élite en el poder que al verse permanentemente obstaculizada en sus pretensiones optó por asfixiar la propuesta echando mano de todos los recursos que el poder le proporcionaba tales como cortarles las ayudas económicas y propiciar divisiones internas entre el grupo organizador a través de mecanismos como negociar individualmente ciertos privilegios o garantías o puestos en la administración.

La incipiente organización que se daba dentro del así denominado sector cultural, la poca solidez en la formación intelectual y la precaria situación económica forjaron las condiciones para que tanto las simpatías como las prevenciones, se vinieran en contra del Festival. Es así como la posibilidad de recursos llevó a los organizadores a exigir determinada retribución monetaria por su participación, lo cual encareció cada vez más el evento e hizo que la población retirara su colaboración; igualmente, la política llevada a cabo desde la Alcaldía logró su cometido de dividir al grupo, haciendo que unos lograran ciertos beneficios de cargos en la administración, por ejemplo, y otros fueran dejados por fuera.

El hecho de no haberse seguido realizando el evento, aunque cada año se buscaba la manera de hacerlo hasta que lo consiguieron en 1999, no significó el abandono de la actividad cultural; las escuelas continuaron, la enseñanza en los colegios seguía y ahora se había oficializado, los grupos organizados siguieron su actividad y en algunos casos como en el de CADEP y Calipso se amplió su cobertura. Pero ya no había una organización que los agrupaba sino que cada director se replegó a las de su propio grupo; entonces se vio la presencia activa de algunos en el “Palenque de Nariño”⁴⁷, fundamentalmente en las tareas que llevaba a cabo la comisión de reglamentación del artículo sobre educación para las comunidades negras; así mismo, su presencia se volcó a incidir en el carnaval, al cual la Alcaldía prestaba todo su apoyo, tratando de darle un viraje de “solo rumba, a ofertas dentro del ámbito de lo cultural”.

El caso más notorio a este nivel se dio en 1999 con el carnaval de ese año. Siendo el director del área cultural de la Alcaldía Oscar Mora, a él le correspondió dirigirlo; pero los integrantes del “sector cultural” estuvieron atentos a incidir en su organización y a proponer actividades que no sólo le dieran mayor peso al tema de la cultura propia sino que procuraran mantener en la memoria de la gente el Festival del Currulao como un evento que seguía vivo; luego de intensas negociaciones que iban desde el recurso que destinaría la Alcaldía para poder desarrollar su propuesta hasta el lugar que ocuparían en el desfile (el espacio más importante y casi único para las acciones relacionadas con la cultura local), conquistaron la no despreciable posición de ser la cabeza del desfile. Julio César Montaña nos habla de esta experiencia:

La Alcaldía, quiera o no quiera, tiene que ayudarnos a hacer el Festival; pero de qué manera sorteamos la parte política de que el Alcalde se sienta que el evento también es de él y que nosotros hagamos el evento y lo hagamos con la visión y la filosofía que nosotros tenemos; entonces toca aprender a hacer eso y nosotros no lo sabemos hacer. Aprender a negociar, ser políticos.

Si tu miras lo que nosotros hicimos como sector en el carnaval, ahí dice “Fetival del currulao, presente”. A Oscar Mora le dijimos: “vamos a hacer una comparsa de mucho colorido, de más de 100 personas en escena”, demostrándole que nosotros sí podemos hacer una comparsa con colorido, con mucha música y que estamos en la capacidad de pasar a cualquiera de los barrios

que se reúna y hacer una comparsa de más colorido y más sincronizada. Y lo que se vio ayer fue eso; nosotros logramos hacer la mejor comparsa, con mucho más colorido, pero la hicimos con recursos del Festival. La idea es que sigamos manejando esa visión. Oscar Mora quedó bien. Yo no sé si él veía que nosotros íbamos a hablarle de currulao en la comparsa; y la comparsa era la comparsa del currulao insertada en carnavales, que no se había dado. Y logramos la primacía de ser la punta de lanza de todo el desfile. En ese sentido es que nos toca sentarnos con Oscar Mora, con todos los que se creen con derecho en el Festival y la comunidad, que quiere darle un rumbo al Festival, que nos sentemos y hablemos. El año pasado (se refiere a una pequeña alusión al festival realizada en 1998 en la fecha donde éste se acostumbraba a realizar) lo que se hizo fue un pica lengua; o sea, hubo el momento que se dio la excusa de hablar del festival y que la gente empiece este año a hablar del festival. El año pasado lo que se hizo fue como una demostración que aún el sector cultural se mantiene vivo y lo llamamos “el lanzamiento del Festival”.

Lo que dice Montaña permite vislumbrar la búsqueda en que siguieron empeñados los promotores del Festival y el conocimiento que tienen acerca de los retos que deben afrontar para continuar con el mismo, por ejemplo, la necesidad de ser “políticos” en el sentido de convencer a la administración municipal sobre la importancia que para ella tendría apoyar el evento sin que tengan que sacrificar la filosofía que soporta la propuesta. Y es en torno a esta reflexión que han estado trabajando colectivamente los últimos años, la que muy seguramente les dará las luces que les permita superar la crisis en que se hayan inmersos.

En seguida voy a intentar elaborar un análisis sobre el Festival mismo como propuesta, buscando con ello obtener los elementos necesarios para dilucidar la manera como se ha ido definiendo ese tránsito de lo racial a lo étnico dentro de la misma iniciativa.

EL FESTIVAL EN SU CAMPO SEMÁNTICO

El nombre que los organizadores dieron a su proyecto ofrece, de entrada, un sentido de la misma ; allí aparecen, explícitas o implícitas, las referencias sobre las que se apunala la propuesta del Festival. Inicialmente, en su primera versión, se denominó « Festival del Currulao »; a partir de la segunda versión su nombre fue « Festival del Currulao y Música del Pacífico » y finalmente, desde 1992, asumió el nombre de « Festival Internacional del Currulao y Música del Pacífico »; en algunas ocasiones se hizo referencia al « Festival del Currulao o la cultura de la manglería ». Voy a hacer un intento de aproximación a estos campos. Los cambios de un año a otro en la denominación muestran la novedad de la idea y las búsquedas constantes en que estaban o están inmersos sus creadores; es decir, en ningún momento tomaron la iniciativa como algo acabado sino que la mantuvieron en constante revisión. En 1992, por gestión de los organizadores, se logró que Colcultura integrara con el Festival un encuentro “afrocolombiano” que la institución estaba interesada en realizar con motivo de los 500 años; a partir de ese momento se le adicionó al nombre el calificativo de “internacional”.

Festival : Es la designación que se le ha dado a ciertos eventos cuya característica ha sido la del espectáculo, que congrega determinadas expresiones artísticas, dependiendo de la cobertura en el que se enmarque. De hecho, varios de los festivales que se realizan a nivel nacional sirvieron de inspiración para asignarle el nombre, como lo afirma uno de sus creadores, el señor Isaac Castro, al referir la manera como se originó la idea : « hay Festival del Bambuco, feria de Manizales, feria de Cali..., entonces el nuestro tiene que ser el Festival del Currulao »⁴⁸.

Las características de un festival (organizado generalmente por iniciativa de algunas personas como acto diferente a las festividades que por su larga historia hacen parte de una tradición, pero manteniendo espacios para la lúdica y el goce, con una programación estricta y con escenarios dirigidos a espectadores o

públicos), permiten ubicarlo entre la fiesta, el carnaval y el espectáculo. A continuación haré referencia a estas últimas expresiones buscando entender la dimensión de cada una.

La fiesta (el carnaval).

Ese lapso privilegiado de ruptura con la vida cotidiana, de celebración colectiva de un acontecimiento, de actualización de la cultura de una comunidad; ese tiempo para lo sagrado algunas veces, para lo profano otras, para el gasto desmesurado, para compartir con los otros, para reforzar los lazos identitarios, para la renovación, para el regocijo, también es un tiempo para resquebrajar el poder, para burlarse de él. Ese es el tiempo de la fiesta. Es aquí donde cobran vida los espíritus y las figuras mitológicas a través de las representaciones que los pobladores hacen de ellos y donde tienen lugar los homenajes, los desagrazos o los agravios, donde los músicos se inspiran, donde los danzarines muestran lo mejor de su repertorio, donde las luces y los colores se encienden como queriéndole inyectar vida a todo lo que les rodea.

A la fiesta no se asiste, la fiesta se vive; por ello se ignora cualquier distinción entre actores y espectadores (Bajtín, 1974 : 13). Esta era la fiesta y este fue el carnaval del medioevo del que Bajtín nos habla. Lo que los hacía diferentes (la fiesta del carnaval) era que el segundo estaba por fuera de cualquier expresión religiosa, no pedía nada, no exigía nada. « Más aún, ciertas formas carnalescas son una verdadera parodia del culto religioso », nos dice el mismo autor (pg. 13).

Para Balandier (1994 : 140), esa fiesta (de carnaval), « que es por esencia el vehículo de la trasgresión aceptada o tolerada », que abría espacios liberados en el interior de la sociedad, que pudo levantar escenarios provisionales con los que hacer frente a la escena perpetua del poder, que hizo aparecer figuras efímeras de la libertad y la irreverencia, esa fiesta ya no se da más, pues se lleva mal con las sociedades del consumo y del ocio; por eso se marchita o se convierte en espectáculo, lo que le cambia su sentido. Entra al estadio de la diversión, del consumo, de la venta, « administrada por profesionales más que regida por libertadores de lo imaginario ». Sin embargo, nos recuerda Balandier, la fiesta en general intenta decir. Y es este intento el que hace que el Festival del Currulao trascienda las fronteras de la simple diversión o del espectáculo al orientar sus actividades a comunicar una demanda de reconocimiento. Más adelante veremos cómo construye significado alrededor de su empeño.

El espectáculo.

Giovanni Becheloni (1990 : 58) propone una definición técnica: la noción de espectáculo « se refiere a espectáculos que son concebidos como tales respetando o infringiendo reglas codificadas, usando lenguajes especiales; son representados en lugares establecidos, atrayendo a personas que se definen como público o espectadores». La dinámica del entretenimiento y el consumo forman parte privilegiada a la hora de pensar un espectáculo. Puesto que es diseñado en función de públicos, y cuando se piensa en éstos se piensa en esa « forma peculiar de muchedumbre » (Monsivais 1984 : 31)⁴⁹, su finalidad es más la de entretener, divertir y vender determinado artículo a grandes masas que movilizarlas en torno a algo en particular. Por eso mismo está más en función de la cobertura con enormes equipos de sonido, de las luces y colores que atraigan las miradas curiosas, de la publicidad de los patrocinadores y de la asistencia multitudinaria, que de compartir una propuesta cultural determinada.

De acuerdo con lo anterior, el Festival del Currulao estaría a medio camino entre la fiesta y el espectáculo: no es fiesta en su totalidad, tampoco es sólo espectáculo. Se acerca a la primera en cuanto posibilita espacios para el encuentro, rompe con la cotidianidad, propicia el regocijo y la celebración y, lo primordial, coloca como centro ciertas expresiones culturales que forman parte de una memoria colectiva que no es reconocida en

las esferas oficiales como parte del conocimiento propio de los negros. Se acerca al segundo en tanto es racionalidad, intención, escenario de exhibición, espacio para la multitud. En efecto, la gente perteneciente a la población negra se prepara para la llegada del evento, asiste a los actos programados pero no de manera pasiva sino que los incorpora a su sentir; ello se manifiesta tanto en la colaboración espontánea que prestan a los organizadores como en la forma en que acompañan las actuaciones que se exhiben en la tarima, en las críticas constantes a la forma como se desarrolla la programación en general y las presentaciones en particular, en los gritos de aprobación o rechazo durante los espectáculos y en el intercambio con los artistas a través del baile.

Currulao : Este es, de acuerdo a la definición que da el maestro Abadía (1977 : 211), « la tonada base que informa de modo preponderante toda la música del litoral Pacífico », cuyo nombre, según el mismo autor, proviene de una corruptela del adjetivo « cununao » que se utilizaba para hacer referencia a todos los ritmos musicales en que intervenía el cununo. Esta música generalmente se utiliza como fondo para las danzas. El currulao puede pensarse como una práctica cultural de música y danza, la cual ha sido tomada por los organizadores del Festival como el núcleo cultural que identifica a los pobladores negros de Tumaco. Es por esto que es la más destacada expresión del evento.

En otro artículo el mismo autor (1961 : 383-385) afirma que

El folclore coreográfico del Litoral Pacífico es completo, ya que posee su danza-tipo (*El Currulao*) su tonada correspondiente y su instrumental típico auténtico. De la parte musical debemos anotar las tonadas : Currulao, que es un compás de tambores en que se combinan dos golpes de una tonalidad con tres de otra pero cuya modalidad se produce así : un golpe de la primera tonalidad, dos de la segunda, uno de la primera y otro de la segunda. El intervalo entre cada grupo de cinco golpes es de duración igual a la de tres golpes. Los tambores usados reciben la denominación de *cununos*, voz quechua que representa la onomatopeya del trueno *cununúnun*, lo que nos hace pensar en que tales tambores pudieron haber sido indios o que éstos y los españoles denominaron así a los tambores negros que imitaban el sonido del trueno. Naturalmente los tambores sólo marcan el compás y la melodía ha de ser llevada por otro instrumento ; éste es la *marimba*. Auxilian a los cununos el *guasá*, variedad de chucho o alfandoque o guacharaca [...] El nombre *Currulao* parece corresponder a la figura dominante de su danza, que es la de un baile ‘acorrallao’, según la voz popular. De acorrallao pudo surgir *corralao* , y de éste, *currulao* [...] Aunque todos los ritmos, melodías, danzas, cantos del Litoral Pacífico giran en torno del Currulao, no quiere esto decir que musicalmente sólo existe el tan nombrado ritmo (indudablemente transculturado del Africa).

Como puede observarse, el maestro Abadía levanta presunciones a partir del juego de palabras y a través del mismo llega a conclusiones que dejan dudas; son dos deducciones que intentan ofrecer explicación sobre el origen de la palabra currulao; lo curioso es que provienen del mismo autor en publicaciones diferentes y las dos revelan tal origen de manera distinta. Ello sugiere que son inferencias muy personales, sin mayor validez como demostración, pues los argumentos son débiles y dejan de lado una indagación de mayor profundidad que aporte datos históricos y valore algunos testimonios o referencias personales.

Indagando un poco más sobre el mismo significado encontré que de un artículo anónimo⁵⁰ del 4 de enero de 1854, publicado en el periódico bogotano *El Pasatiempo* », Davison (1970 : 153) transcribe el siguiente texto :

El currulao [...] es una danza moderada, en que las damas bailan formando círculo i llevando un sendo cabo de vela en la mano, mientras que los hombres figuran al lado de sus parejas.

El mismo autor antioqueño menciona la descripción hecha por Joaquín Posada Gutiérrez de los bailes que se celebraban –entre 1826 y 1830- al pie de La Popa en Cartagena, el dos de febrero de cada año, con motivo de la fiesta de la Candelaria ; y anota respecto al ‘currulao de los negros’ :

Para la gente pobre, libres i esclavos [...] pardos, negros, labradores, carboneros, carreteros, pescadores, etc., de pie descalzo no había salón de baile, bailaban a cielo descubierto, al son del atronador tambor africano [...] que se golpea con las manos sobre el parche, i hombres i mujeres en gran rueda, pareados, pero sueltos sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros [...]

Davidson encuentra otras alusiones al currulao como baile de negros en el siglo pasado en un artículo de José María Samper (1868), « De Honda a Cartagena » ; y, más recientemente, en escritos de Julio Abadía (1944) y del maestro Antonio María Peñaloza en 1952. El padre Enrique Pérez Arbeláez (1959 : 75-76) también lo menciona.

El escritor Bernardo Arias Trujillo (1960 : 38-40) hace una extensa descripción del currulao que se bailaba en un pueblo de Risaralda –Sopina, hoy La Virginia- habitado por negros. En su novela *Risaralda* relata las costumbres de los habitantes de esa población a principios del presente siglo y muestra cómo éste era el baile por excelencia de los negros, a través del cual expresaban sus más profundos sentimientos.

Todos coinciden en que es un baile característico de los negros pero ninguno se detiene a reflexionar, como lo hace Abadía, sobre su significado. Lo curioso es que en Tumaco la gente mayor de cincuenta años no está muy familiarizada con el término; ésta hace referencia al ‘bambuco viejo’ para designar lo que hemos visto que denominan currulao. Don Enrique Quiñonez, constructor de los tambores que acompañan la marimba nos recuerda que

en el baile de marimba uno viene imitando las olas del mar. Como suben y bajan las olas así mismo viene a dar uno vuelta; cuando la mar sube y revienta, así mismo zapatea uno ra pa pa pa pa... porque ese baile fue sacado por pescadores⁵¹.

En síntesis, no hay claridad sobre el significado del término como tampoco sobre su difusión hasta haber desplazado la otra expresión de bambuco viejo. Yo me atrevo a especular que en Tumaco se popularizó el vocablo a partir de la celebración del Festival y que los creadores del mismo lo adoptaron luego de las lecturas de textos que como el de Abadía describen la danza del currulao como característica de la costa Pacífica; es decir, el término hace parte del saber académico.

Detengámonos en los dos componentes del currulao (música y danza) y su trascendencia a la hora de pensar la identidad :

Música

Para Lévi-Strauss (1977-27) la música es un lenguaje; y lo es en cuanto tiene el poder de comunicar sensaciones a través de los sonidos. Posee una característica muy peculiar y es su carácter contradictorio de ser al mismo tiempo inteligible e intraducible, lo que hace que un buen creador de música sea muchas veces elevado a una jerarquía muy superior, casi al lado de los dioses (¿o del diablo como su equivalente?). En cuanto a los lazos que unen la música a las representaciones, el mismo autor (pg. 28) señala que « la tonalidad musical –sea entre los pájaros o entre los hombres- es un modo de la sociedad... los sonidos musicales caen del lado de la cultura »; lo cual explica que la música nazca enteramente libre de lazos representativos, en el sentido de que no admite ser plasmada en una imagen. La música hace intervenir estructuras mentales comunes antes que representaciones. Este hecho pone de presente su trascendencia como medio de comunicación y las posibilidades que brinda para hacer convocatorias amplias en las que se pretende difundir y compartir una propuesta identitaria y étnica.

Elie Siegmeister, compositor norteamericano nacido a principios del Siglo XX (1909), escribió en 1938 un pequeño texto en el que intenta responder a la pregunta por la relación de la música con la vida y la sociedad. Considera el autor que « la historia de la música está relacionada orgánica y dinámicamente con la historia de la sociedad, de la que no puede separarse sin perder su inteligibilidad », que la música siempre ha tenido una o varias funciones sociales que van de acuerdo a las necesidades de la sociedad, las cuales, cuando cambian, determinan a su vez nuevas formas y nuevos estilos. Pero advierte que tal relación no es tan perceptible a primera vista, pues las influencias sociales no actúan en forma directa y simple sino con un efecto retardado, a menudo apreciable después de largos períodos; y es probable que se dé un repunte de cierto tipo de música que, aunque inicialmente ocasionado por situaciones sociales, toma su propio rumbo.

Para el autor la música no es sólo aquella que se interpreta en traje de etiqueta en grandes y caras salas de concierto para una élite que puede pagar las entradas, pues ella representa sólo una parte de la « vasta experiencia de la música » ; también lo es aquella de origen popular o la proveniente de otras naciones y culturas.

En cuanto a la función de la música, considera que no hay prácticamente ningún aspecto en la vida en la que no desempeñe un papel esencial. Refiriéndose a culturas no modernas (que él denomina « primitivas ») dice que la música formaba parte integral de los actos públicos importantes, mágicos, rituales, ceremoniales o de trabajo. Estos grupos encontraron en ella un ayudante de gran valía para estimular, organizar y alentar la dura lucha por la supervivencia en que estaban inmersos. Así, colaboraba en el trabajo tanto para dar energía, poner ritmo, aliviar la monotonía (son famosos los cantos de alfareros, molineros, tejedores, herreros, vaqueros, etc.) como para dar regularidad al paso y ayudar a coordinar esfuerzos de grandes grupos. « En todos los tiempos, en todos los pueblos, los hombres han cantado para ayudarse en el trabajo », dice Siegmeister. Igualmente, ayudaba en las ceremonias para despertar emociones comunes entre los asistentes y el sentido de participación colectiva. « Por todo el mundo encontramos música utilizada para despertar e intensificar las emociones de una colectividad en las bodas, las fiestas, los funerales, las ceremonias conmemorativas, en los ciclos productivos » (pg.31).

Otros usos mencionados por el autor: para calmar y dormir a los niños (canciones de cuna); para exorcizar (cantos para hacer llover, cantos de hechicería, cantos al 'diablo', vudú, etc.); para estimular emociones eróticas (canciones cortesanas y de amor) ; para curar enfermedades; para enseñar información útil (canciones educacionales, de juego y de la naturaleza); como recurso mnemotécnico para perpetuar la historia y la tradición; para despertar el valor en las batallas; para imponer temor, solemnidad y misterio en los rituales, para dar un ritmo y estimular a la danza, para intensificar la poesía y el drama (canciones líricas, música dramática). Es una inmensa variedad que está evidenciando la trascendencia que la música posee dentro de los conglomerados humanos.

La música producida en organizaciones sociales como las europeas de los reyes, es utilizada como signo de prestigio, y en este sentido su tendencia es a desarrollar un lenguaje musical distintivo propio, dado el interés de la aristocracia en distinguirse del populacho; los músicos, convertidos en criados de las cortes, se dedican a componer en forma refinada e intrincada para satisfacer las necesidades de diferenciación y de prestigio de sus amos. Pero también se empezó a desarrollar la música religiosa, la cual trataba de explotar al máximo ese poder intrínseco que tiene la música de despertar emociones fuertes, sentimientos de respeto, de solemnidad, de misterio y de éxtasis. Estos dos tipos de música (la aristocrática de entretenimiento y la ritual eclesiástica) tuvieron su propio desarrollo. En ocasiones los cantos de los troveros burgueses eran de protesta contra los abusos de la Iglesia y la corrupción de la nobleza feudal; en otras eran cantos enriquecidos con los

aires populares, de donde extraían su vigor y gran variedad.

Siegmeister muestra cómo a medida que se va desarrollando la sociedad mercantil y con ella la burguesía con su filosofía del individualismo y la búsqueda constante de emociones, de amor y de violencia, se desarrollan nuevas técnicas que dieron paso a renovados estilos, acordes a las circunstancias, las cuales tenían que ver con el fortalecimiento de una clase emergente, la burguesía, que se interesaba más por lo inteligible de las cosas que por el misterio y comenzó a fomentar la simplicidad, la naturalidad y los valores emocionales en la música, como crítica abierta y directa a las barreras que ponía la aristocracia con sus composiciones musicales descifrables sólo por aquellos que poseían los elementos musicales e intelectuales para ello.

El siguiente párrafo del texto es ilustrativo al respecto :

« La naturaleza revolucionaria de las innovaciones de Monteverde y su escuela han sido a menudo señaladas como evidencia de los misteriosos efectos del genio individual y de lo imprevisible del desarrollo de la música. Pero es solamente cuando estudiamos a este compositor en relación con el nuevo auditorio naciente para quien escribió, y cuyos intereses lo motivaron a expresar un nuevo contenido, cuando los cambios repentinos en la técnica musical y en el estilo que introdujo se hacen inteligibles y desaparece el así llamado misterio del desarrollo musical » (Siegmeister, 1980 : 52).

Con la Ilustración y las ideas de igualdad impulsadas por Rousseau, continúa el autor, llega también la posibilidad de lograr la independencia del artista que puede liberarse de su « patrón » y desarrollar su trabajo por cuenta propia ; esto implicó un gran cambio en la música, pues ya era posible oponerse a la nobleza y al viejo orden en general ; ya no se componía para satisfacer los gustos de aquella. De todas maneras la diferencia era que ese nuevo amo no se componía de una sola persona y que poseía diferentes instancias en las que se daban variadas concepciones. Encontramos una música que trasciende el entretenimiento y que ahora sí da libre albedrío al sentimiento subjetivo.

El escritor logra mostrar en su texto la estrecha relación existente entre el desarrollo musical y el de la sociedad. Ello no quiere decir que determinada técnica musical esté impedida para perfeccionarse de acuerdo a su lógica interna; lo que pasa es que el impulso inicial se lo da la sociedad de donde surgió, siguiendo luego un derrotero propio.

Vemos pues cómo la música se va transformando al tiempo con los cambios que se van operando dentro del grupo social que le ha dado origen; y no sólo las variaciones sociales la afectan, también las tecnológicas. Esto último pudo haberle sucedido a la música de marimba o del currulao al presentarse cambios tecnológicos tan drásticos como la aparición de la música gravada y la amplificación de la misma ante la necesidad de llegar a grandes conglomerados ahora asentados en las ciudades; por lo mismo quizás quedó relegada o circunscrita a pequeñas comunidades rurales. Dichos cambios provinieron de otra cultura y, seguramente por adecuarse a las condiciones urbanas, fueron adoptados con entusiasmo por la mayoría.

Peter Wade (1997 : 67) considera que quienes han investigado la relación música e identidad plantean la idea de una homología entre la estructura social y la forma musical, lo cual ha dado lugar a considerar la existencia de un acoplamiento entre estos dos planos, a « subestimar el conflicto del significado musical dentro del grupo » y a sobre-estimar el potencial para la subversión de algunas expresiones musicales que se consideran contraculturales. La tendencia de estos estudios es entender la « música nacional » como una imposición homogenizante de una élite. Percibir la música como parte constitutiva de la identidad en lugar de simplemente reflejarla permite una visión más flexible tanto de la música como de la identidad, agrega Wade. Conectando el planteamiento de estos tres autores puede comprenderse la importancia de la música en el

marco de una propuesta de identidad étnica y como constitutiva de un referente cultural común.

En otras palabras, puesto que la música tiene la virtud de hacer intervenir estructuras mentales comunes su papel en la constitución de la identidad es fundamental. Y dicho papel ha sido asumido por los organizadores del Festival, consciente o inconscientemente, al estructurar su propuestas de reivindicación étnica tomando como punto esencial precisamente el componente musical en el que descansa su cultura.

Un testimonio de lo anterior lo encontramos en las palabras de Isaac Castro, quien considera que « el folclor⁵² de Tumaco es netamente musical; que lo sustentamos con una coreografía es cierto pero aquí es la música. Primero es la música y con la música es que se va a bailar bien ». Para él es la música la que aporta la base sobre la que se afirma toda la expresión cultural específica de los negros del litoral Pacífico.

Danza

Javier Ocampo López (1988 : 74) nos dice de la danza que es « aquel conjunto de movimientos cadenciosos del cuerpo, que marcan ciertos pasos, mudanzas y actitudes al son acompasado de la música y con un riguroso sometimiento a las leyes del ritmo ». Esta definición se valida en contextos modernos donde los danzarines son especialistas y buscan la perfección y armonía de los movimientos antes que la comunicación e interacción con el grupo cultural del que se es parte. En el caso del baile del currulao que se presenta en el espectáculo del Festival la danza puede ser definida siguiendo las leyes que plantea Ocampo; pero hay otras situaciones (muy escasas actualmente en el litoral Pacífico colombiano) en que esta danza es un ritual que posee connotaciones de carácter simbólico fundamentales dentro del orden cultural de una comunidad.

Whitten (1992 : 124-141), refiriéndose al baile de marimba o currulao, hace una exhaustiva y pormenorizada descripción del mismo, que va desde los preparativos en las horas de la tarde, pasa por lo que ocurre en las primeras horas de la noche cuando el bombo comienza a sonar, continúa con el detalle de los instrumentos (la marimba, los bombos, el cununo macho, el cununo hembra y los guasá)⁵³ y su localización en el espacio donde ocurre el baile, la manera como intervienen los instrumentos y se acoplan con la voz de las cantadoras, el modo como van llegando los asistentes y se localizan en el salón, el comportamiento de hombres y mujeres, de cantadoras, músicos y anfitriones, la forma de repartir el trago y cómo cuando entra el glosador (el hombre que lleva el tono de los versos principales para que las mujeres le respondan con el coro) es la señal de que el baile del currulao ha empezado y las preparaciones han finalizado. Dejemos que Whitten continúe :

Las mujeres bailando entre sí se dirigen hacia los hombres, invitándoles a bailar. Ellas lo hacen disolviendo su pareja femenina, para bailar cada una con un hombre, o para dirigirse juntas a un sólo hombre para bailar las dos con él. Un hombre que quiere bailar lo indica por medio de quedarse tranquilo de pie, con postura erecta, y con un pañuelo en la mano derecha y colocado sobre su hombro derecho. La mujer extiende su falda un poco hacia un lado con la mano, mueve su pañuelo de un lado a otro, y en un paso de baile que no tiene ninguna semejanza con el del salón, se acerca al hombre ; él se dirige hacia ella, agitando su pañuelo, y cuando están casi juntos ella se da vuelta, y él se acerca más, pero ella vuelve a enfrentarle y él rápidamente retrocede. Este patrón se repite varias veces. La mujer avanza, se da vuelta, retrocede, mientras el hombre se vuelve cada vez más animado, salta para arriba, patalea al ritmo del bombo, grita y agita su pañuelo o su sombrero. Hasta puede abrir los brazos como si fuera a agarrar a la mujer, pero cuando ella se da vuelta hacia él, retrocede.

Prosigue haciendo referencia a las luchas (simbólicas) de poder que tienen lugar entre las cantadoras o respondedoras y el glosador, las mismas que se reflejan en los versos que improvisan y que generalmente tienen que ver con acontecimientos que han tenido lugar en alguno de los caseríos, situación en la que

« invariablemente las mujeres 'ganan' en su lucha por la dominación » ; y agrega : « En el contexto ritual del currulao secular, los roles masculino y femenino son igualitarios y antagonistas, los dos sexos luchan por la dominación de las secuencias de acción, y esta lucha está retratada por medio de los gestos, las letras de las canciones, los estilos de baile, y la tensión estructurada entre el glosador y las respondedoras ».

En síntesis, el autor, al hacer la descripción y el análisis de la danza del currulao, lo presenta como complemento de otros contextos y otras situaciones, mostrando que es un ritual que ofrece ciertas condiciones para lograr el equilibrio entre las relaciones hombre-mujer y las diadas de cooperación que caracterizan la cultura negra del sur del litoral Pacífico. Lo que me interesa destacar es precisamente la significación que a nivel cultural poseía el baile de marimba, jugando un papel fundamental dentro del sistema organizativo de los grupos negros. No es gratuito, entonces, que se haya elegido como eje del Festival. Si bien, las representaciones dancísticas se transformaron hasta el punto de convertirse en espectáculo, practicadas sólo por quienes se dedican al oficio, y en este sentido podría pensarse que ya no hacen parte de una cultura específica y que han perdido el sentido de lucha por el poder o por la búsqueda de equilibrio, poseen conexiones muy fuertes tanto en la música como en las coreografías de las danzas con el sistema cultural que les dio origen, lo cual conduce a quien las observa y que ha sido parte de tal sistema a establecer enlaces en el plano simbólico con su comunidad cultural. Y por esta vía abre el camino para estrechar lazos identitarios.

El Pacífico

Plantear dentro de la denominación del evento la región Pacífico (y no el departamento de Nariño, por ejemplo, o el Pacífico nariñense) denota una pretensión de trascender las fronteras locales e involucrar en un proyecto de reivindicación (bien puede ser racial, étnico o cultural) a todos los negros que habitan el Pacífico. Como lo vimos en el primer capítulo, es ésta una vasta área de selva tropical lluviosa que va desde Panamá hasta Ecuador, con aproximadamente 960 kilómetros de largo y entre 80 y 160 km. de ancho. El grueso de la población está conformado por negros traídos de África a comienzos del siglo XVI para la minería del oro (Escobar, 1988 : 99). Pero ha sido una de sus características la incomunicación y la fragmentación en subregiones, como parte de la política de desarticulación cultural que tanto servía a los intereses españoles primero y luego a los nacionales (Vanín, 1990 : 121).

Como una estrategia desarrollista que pretendía sentar las bases para la « llegada del capital de manera ordenada » a esta región que se había quedado marginada del « progreso », en 1983 se puso en marcha el « Plan de Desarrollo Integral para la Costa Pacífica » (Pladeicop), siendo su logro más importante « la creación, por primera vez en la historia de Colombia, de la imagen del Pacífico como un todo regional integrado geográficamente y ecoculturalmente, susceptible de un desarrollo sistemático bien concertado » (Escobar 1988). Para Hernán Cortéz, uno de los líderes organizadores del Festival, es a partir de éste cuando se empieza a hablar de la región Pacífico : « Acá nunca había habido un evento donde vinieran grupos del Pacífico y se da una cosa muy grande y es que con el Festival es cuando se empieza a hablar de región Pacífico así como de manera masiva »⁵⁴. Es muy probable que los ecos de Pladeicop hubieran ya plasmado en el imaginario de la gente al Pacífico como región y los líderes culturales comenzaran a proyectar sus reivindicaciones en ese mismo orden de ideas. Se vislumbran aquí las respuestas alternativas al proyecto hegemónico, pues si de lo que se trataba para el gran capital era el tratamiento integral del litoral, las reivindicaciones también debían ser integrales. Así lo deja entrever la alusión que, desde el nombre del evento, se hace a la región como signo de pretender abarcarla en su totalidad, tal como se propone desde el discurso del desarrollo y la planificación.

Internacional : Sugiere la identificación con movimientos étnicos y raciales de otros países, así como el

afán por darle proyección al evento más allá de las fronteras políticas y administrativas del país, insinuando con ello una visión sobre la problemática racial y étnica que pretende rebasar también lo nacional para conectarse con la idea de los movimientos negros en general. Al comienzo son sólo los vecinos inmediatos (Ecuador, Perú, Panamá) los primeros invitados pero luego la búsqueda se da hacia Norteamérica, Cuba, Bolivia, Chile y algunos estados africanos. En el proyecto de realización del Sexto Festival enviado por la “Corporación Música del Pacífico” a Colcultura se lee lo siguiente:

Los años anteriores se han realizado muestras de los mejores trabajos de los grupos folklóricos del Pacífico colombiano, ecuatoriano y peruano; hoy, cuando Europa está por celebrar los 500 años del descubrimiento o de resistencia india y negra, la presencia de los pueblos afroamericanos nos exige hacer de este VI FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CURRULAO – ENCUENTRO CULTURAL AFROCOLOMBIANO un grito de hermandad, donde los trabajadores de la cultura popular de Colombia (Pacífico y Atlántico), Ecuador, Bolivia, Perú, Chile y Estados Unidos muestren al mundo que nos quema el mismo sol en nuestras costas continentales y que nos mueve y nos tiñen esas culturas legendarias que teniéndolo todo hoy son recuerdo de un pasado, a pesar de eso podemos gritar que existimos...

Las limitaciones económicas han impedido realizar el deseo de tener una presencia significativa de representantes de los movimientos negros de estos países, pero se sigue manteniendo la propuesta de invitarlos. Solamente una vez, y gracias a una Ong internacional, llegó una pequeña delegación de Senegal, lo cual significó un importante logro para el Festival en su búsqueda de esa proyección universal.

Cultura de la manglería : Noción construida por los impulsores del Festival que contiene implícita una visión de unidad cultural de quienes habitan los manglares del Pacífico. En este sentido, encuentran una serie de figuras míticas que organizan y dan sentido al mundo de mares, selvas y manglares con el que conviven los pobladores de las zonas rurales, cuya existencia y poder se transmite de generación en generación a través de mecanismos de tradición oral desarrollados por ellos mismos. Ya vimos cómo en el desfile estos seres cobran vida en las representaciones que hacen los organizadores. Son una serie de « espantos » o « visiones », generalmente de carácter terrorífico, de seres que, como guardianes-protectores de los ecosistemas mencionados, contienen las prescripciones acerca de los comportamientos que los humanos deben tener para preservar éstos preciados recursos.

Por eso, los fundadores del Festival le encuentran el significado al currulao desde la « cultura de la manglería » al describir la significación de una de las danzas que hacen parte del repertorio de representaciones de uno de los grupos:

« El currulao es una ola que maliciosamente conquista al manglar besando sus mejillas, ingratamente le deja y engolosinado vuelve a besarla (ocho de conquista). El manglar no es insensible a tal impulso, le permite besarla tres veces como signo de confiabilidad, luego va a su encuentro de amor, se deja moldear, penetrar y preñar, evocando juguetones coqueteos de amor entre el mar y el manglar (ocho correspondido)... en el éxtasis del amor razón... quién soy ? ... Existo? ... sí existo ! entonces me pronuncio evocando un zapateo que conjuga los tres elementos de vida (mar, aire y manglar).

Así el macho hace notar su presencia, su existencia frente a la hembra imitando el sonido del cununo macho o hembra, representados en mágicos, delicados, místicos y diáfanos palmadas de confraternidad con el manglar. Es capaz de perder su virginidad mostrando cuando quita el sombrero de su cabeza y sigilosamente agita el pañuelo en su mano como signo de libertad y va en su búsqueda, el olor de hembra lo llamaba en busca de la fuente de vida. » (Corporación Música del Pacífico, 1990 : 8).

Y es desde esta cultura que elaboran las figuras teatrales que escenifican la presencia de aquellos seres mitológicos en un intento por mantenerlos vivos en la memoria de la gente, utilizando ahora mecanismos diferentes a los de

la tradición oral tales como el teatro, las alegorías en los desfiles y los dibujos que los representan. En cuanto al teatro, el grupo Calipso montó una obra (la que fue ganadora de la segunda beca de Colcultura en 1996) en la que ellos (los espantos) son los protagonistas que, al lado de Francisco Zaya⁵⁵, emprenden una poderosa lucha contra el padre Mera para mantener viva la música de marimba. Estos seres le prestaron toda la colaboración a Francisco para que sacara de la selva los elementos necesarios para la construcción de la marimba y diera luego la gran batalla para vencer al demonio en una virtuosa interpretación del instrumento:

Cuando toda la tierra tiembla /y negro se pone el cielo/ es porque se aproxima/ el espanto de los infiernos.

Diabla se llama ella/ a la que Dios engendró/ por no vivir en el cielo/ el diablo se la comió.

La viuda, la tunda y el riviél/ son espantos que esta diabla/ en la tierra nos dejó/ son espantos que esta diabla/ en la tierra los parió.

Una marimba quería/ que fuera una maravilla/ al corazón del manglar/ Francisco se fue a buscar/ una palmita de chonta/ que el diablo dicen tenía.

La guadua fina y sonora/ Francisco se fue a buscar/ pa' ser una marimba/ melodiosa y sin igual.

En el camino al manglar/ con el riviél se encontró/ qué tipo pa' berraco/ no corrió, no tembló/ y mucho menos lloró...

Si entra usted al manglar/ tendrá una buena respuesta/ pues allá vive la tunda/ que pa' todo es siempre atenta.

Tunda mujer de bosques y manglar/ esteros, selva y mar/ ando buscando una guadua/ y una chonta en qué tocar...

Vaya usted por la derecha/ que sin duda mi ayuda encontrará/ que en el camino/ con la viuda se encontrará.

Dígame usted viudita/ que habita siempre en la noche/ en dónde está la guaduita/ que el diablo esconde y esconde...

Qué odisea, qué aventura/ anduvo de noche y día/ pa' construir él solito/ la marimba que quería...⁵⁶

Dibujos de espantos Desde la pintura, recogiendo diferentes versiones sobre las imágenes de las visiones entre quienes cuentan las historias de sus apariciones, el señor Jorge Cabezas, joven integrante del grupo Calipso, elaboró los ilustraciones que aparecen más adelante, con base en las cuales se hicieron algunas de las representaciones tanto en los desfiles como en las obras de teatro: Vienen aquí los dibujos que tengo.

Después de los dibujos. Lo que quiero destacar es la estrategia utilizada para actualizar y plasmar en el recuerdo de la gente lo que ha sido parte integrante de "la cultura de la manglería", representada dentro de lo oralidad sólo como imaginario y ahora materializada en imágenes (los dibujos) y en figuras reales (los actores de teatro); esa actualización tiene que ver con los nuevos derroteros que impone la modernidad para la cual no es suficiente la memoria como registro.

Hemos visto, pues, cómo el evento, desde su denominación, nos estaría invitando a entrar en un universo cuyos límites, antes que estar definidos, se diluyen y se transforman constantemente. Nos pasea por la fiesta sin dejarnos estar en ella propiamente; nos invita a un espectáculo que no lo es del todo; nos lleva de la mano por la música y por la danza pero tampoco nos permite quedarnos allí. Es decir, nos enfrenta con situaciones cuya dinámica de inserción en el mundo contemporáneo hace muy difícil la delimitación y comprensión de un

fenómeno que, como veremos en el siguiente capítulo, contiene una propuesta de construcción de identidad étnica para los negros del litoral Pacífico en general. Para desarrollar la misma utiliza como estrategia el montaje de un gran espectáculo de índole masivo cuyo eje es una expresión musical que identifica a los negros nacidos en el Pacífico sur colombiano, pero va mucho más allá : extrae de la cosmovisión rural una serie de elementos y los inserta en un medio urbano muy cercano al rural, haciéndolos convivir con el mundo moderno donde necesariamente adquieren otras dimensiones que le van imprimiendo un carácter muy específico y determinado a la propuesta.

EL EVENTO COMO ACTO DE COMUNICACIÓN

El Festival como drama

Miremos en qué sentido el Festival « intenta decir » y qué es lo que logra en dicho aspecto. Haré una lectura que nos deje entender la manera como construye y comunica significado. Para Balandier (1994), sea en las sociedades tradicionales o en las de la modernidad, el poder siempre está haciendo una representación, un drama. Todo sistema de poder, plantea el autor, « es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral ». Y es esa la condición, aconsejada por Maquiavelo, para conquistar y conservar ese poder, pues si se mantiene solamente por la fuerza o por la pura racionalidad su existencia estaría siendo constantemente amenazada; de allí la necesidad de la manipulación simbólica y su ordenamiento en un cuadro ceremonial, continúa el autor.



Las grandes manifestaciones callejeras, prosigue Balandier, las conmemoraciones, las elecciones periódicas, para citar sólo algunos ejemplos, hacen parte de esa puesta en escena que pretende representar, utilizando las técnicas del drama, la estabilidad, fortaleza y energía de quienes se han abrogado la carga del orden no sólo de las cosas sino de los seres humanos. Las tres leyes del drama (sorpresa, acción, éxito) son utilizadas siempre en cada representación. En este sentido, el poder aparece en las conmemoraciones, señalando su asunción de la historia; actúa en las manifestaciones, exponiendo los valores que exalta; y provoca en las ejecuciones de su programa de gobierno, señalando su energía.

Esta misma técnica del drama⁵⁷ es utilizada en el Festival no para afirmar el poder sino para cuestionarlo, acudiendo a medios espectaculares que expresan la fuerza y el vigor que conserva la cultura de los negros de Tumaco; es otro drama y otra representación que se contraponen al drama oficial. Así, las calles de la ciudad, algunos sitios donde se asientan con fuerza los signos del poder y los escenarios utilizados para las grandes concentraciones son los elementos fundamentales para hacer esa demostración.

El recorrido del desfile y el desfile mismo comportan etapas significativas que le sacan provecho al simbolismo de los lugares y a la estructura que aquel exhibe. En cuanto al primero (el recorrido del desfile), comienza con la concentración de todos los participantes en el parque « Colón », espacio público que fue el sitio de encuentro por excelencia de la élite blanca, centro de la ciudad que construyeron los comerciantes extranjeros que exportaban la materia prima. Simbólicamente, es la toma de la ciudad blanca por los negros ; es el acceso a un sitio vedado, prohibido, sitio reservado para la élite que domina. El recorrido se dispone por la « calle del comercio », donde se asienta gran parte de las tiendas y negocios existentes en la ciudad, la mayoría de propiedad de « blancos » procedentes de otras regiones del país; es una exhibición que al mostrar el vigor de una cultura, « pone en escena una contestación controlada » (Balandier) a todos aquellos que la desprecian la minimizan o la desconocen, casi como expresando « aquí estamos, somos muchísimos, hemos desarrollado el arte, poseemos una cultura que nos diferencia de la de ustedes, y es coherente y fuerte, aprécienla ». El sitio donde culmina el cortejo (la cancha de San Judas), un escenario utilizado en general para las grandes concentraciones (para el pueblo), simboliza el reencuentro con el hermano, con el mismo, luego de un largo camino que implicó la demostración al otro de su ser diferente pero no por ello despreciable o sin un sentido qué ofrecer.

El desfile mismo en su estructura, conlleva un orden que ofrece a las miradas los elementos específicos de la cultura que se quieren resaltar y que son la cabeza del cortejo (en una ocasión la marimba, en otra los tambores, en otra más los cantos de arrullos), con un tema central que es una alegoría, distinta cada año, con la cual se pretende recordar –o revivir- las figuras mitológicas que han sido las guardianas de las selvas del Pacífico, las « visiones », que constituyen buena parte de la « cultura de la manglería ». Así, las semblanzas de « el Riviel », « el Descabezado », « el Padre Mera », « la Mula »..., han cobrado vida en los inmensos cortejos que cada año traen a la memoria uno de esos seres que la gran ciudad pareciera devorar. Se potencia así la presencia de lo tradicional en la ciudad, ese espacio pensado, planificado y construido en y desde la modernidad-racionalidad, propiciando tal vez una ampliación de la frontera entre la razón y la sinrazón, o quizás tratando de diluir esos límites, lo cual que otorgaría una validez al conocimiento desplegado por las comunidades negras de Tumaco.

El montaje de un espectáculo al estilo que las técnicas modernas imponen para poder atraer a los « medios », esos potentes intermediarios encargados de emular al máximo el poder de los poderosos, y conseguir el registro de ésta puesta en escena, de éste drama, es la condición que se ven abocados a satisfacer para trascender las fronteras de lo local y con ello mostrar el vigor de sus reivindicaciones y poner en cuestión

el orden impuesto por la élite en el poder.

Visto en su conjunto, el drama llega a la intensidad de la acción con el desfile inaugural, pues crea la inquietud de la calidad y variedad de representaciones que pueden ser posibles en los días siguientes, con un momento espectacular que son los dos días dedicados a la exhibición que han preparado tanto anfitriones como invitados, con un efecto sorpresa en los invitados especiales de cada año ; y todo se resuelve en la gran concentración final destinada a la lúdica de la música, la danza y las historias narradas por los juglares que han heredado la rica tradición oral del Pacífico sur. Es un drama que logra su cometido: poner en primer plano de la atención de toda la ciudad, de gobernantes y gobernados, las prácticas culturales específicas de los negros que habitan el litoral Pacífico. Y al darle protagonismo a esta cultura está expresando, simbólicamente, la urgencia de un trato más equitativo, haciendo una demostración del poder de convocatoria, del número de individuos que lo están solicitando, de la capacidad organizativa y técnica que los negros poseen.

Pero el drama no se queda allí; también toca la relación blanco/negro al quitarle todo protagonismo a los primeros y apropiarse, de manera simbólica, de sus lugares exclusivos. Toca igualmente la relación rural/urbano y tiende puentes de continuidad, en una propuesta de validación de las relaciones fluidas y continuas entre el mundo de lo rural y el de lo urbano, mostrando que el uno no contradice el otro sino que son complementarios; el lugar de privilegio a las expresiones rurales dentro del espectáculo son testimonio de esa orientación. La identidad Pacífico es subrayada tanto en los coloquios como en el tipo de invitados que congrega, así como en toda la programación, en un intento por ampliar las fronteras territoriales de su demanda de reconocimiento.

Otros medios para comunicar

Los afiches con que se promociona el evento son otra forma de construir y transmitir significado. A manera de ejemplo, haré a continuación una lectura de los que promocionaron dos de las versiones del Festival, utilizando la técnica que Pedro Quintín (1999 : 45-54) elige para una lectura similar, citando a Donna Haraway : « simplemente establecer lo obvio, decir lo que no debería ser dicho » [...] « enfrentarme a mi propia lectura del afiche ». El contexto de producción del afiche y las características del autor no se toman en cuenta puesto que se parte de la premisa que fue aceptado por los organizadores como una interpretación válida de lo que querían expresar.

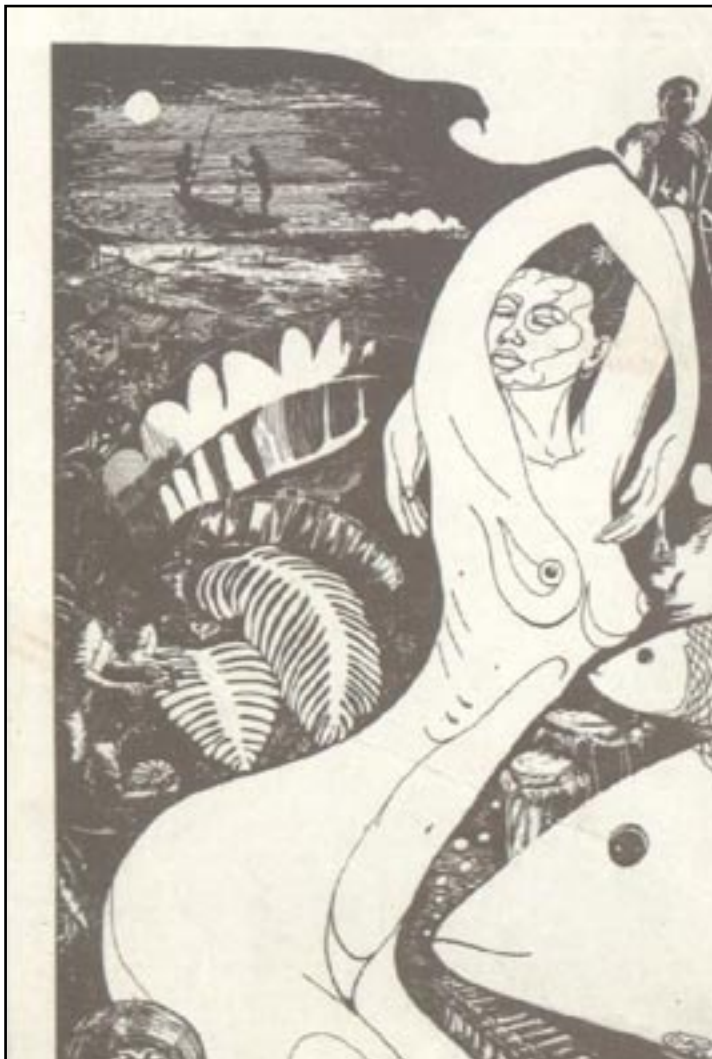
Afiche 1

El afiche de la tercera versión se compone de dos parte verticales, divididas por una gran figura femenina de facciones negras que atraviesa todo el cuadro, lo cual permite hacer una lectura del lado derecho y del lado izquierdo. El tamaño mayor de las imágenes en la parte de abajo sugiere una direccionalidad de abajo hacia arriba. Vemos, pues, en el lado izquierdo y en la parte de abajo una cantadora con su guasá, un poco más arriba un cununero tocando el cununo, pero el instrumento está apenas insinuado en la forma redonda de una flor ; un poco más arriba están el marimbero y el tiplero tocando su marimba, también ésta insinuada en las hojas de una palma característica del litoral, a la cual le siguen otra cantadora con su guasá y varias hojas de plátano que dejan entrever algunas viviendas de madera construidas sobre pilotes, como acostumbra los habitantes negros del Pacífico. Aparece un poco más arriba un poblado a orillas del mar, con el mismo tipo de viviendas, y pequeñas embarcaciones de pescadores en su faena cotidiana. Al fondo del mar el sol ocultándose y una gran ola que pareciera alcanzar el lado derecho del afiche que representa el continente africano. El eje de esta primera escena es la música (los ejecutantes y los instrumentos), con el contexto que la hizo posible,

los pequeños poblados de ríos y manglares, la que se resuelve en el mar y se une con su otro lado, su otro contexto.

En la parte inferior derecha sobresalen, aunque no son los primeros, dos grandes figuras de peces que dejan la impresión que todo emerge de las aguas: la marimba del comienzo, los dos cununos que le siguen, la pareja de bailarines más arriba, la gran máscara africana, la mujer a la derecha de la máscara y el niño sostenido por unas manos que lo arrancan de las olas, las mismas del lado derecho. El eje aquí es el camino al Africa: instrumentos y danzarines llegan a los elementos africanos (la máscara, la mujer y el niño). Al unirse en la parte de arriba, ligeramente por encima de la figura femenina que los separa, se puede inferir la relación genealógica planteada entre el continente africano y los pobladores negros de Tumaco. Es el origen pero también el fin, el deseo y la memoria.

La figura femenina de la mitad refuerza la idea de la emergencia del agua, del despertar, de la incorporación, como también de la fuerza de la transmisión, de la herencia; aparece semiarrodillada, en actitud de levantarse y liberarse de las olas que la aprisionan.



Los elementos contenidos en el lado izquierdo muestran la relación intrínseca de los instrumentos y los ritmos musicales con el medio biofísico de donde emergen (en otras palabras la relación naturaleza/cultura); de ahí la transposición de una flor que se asemeja a un cununo, una palma (la palma de chonta ?) que emula una marimba y el caserío donde viven los intérpretes y constructores de los instrumentos en su relación con la selva y el mar, el contexto principal donde se desenvuelven; este último los comunica con su origen, el África. Y si seguimos la secuencia desde la unión en la parte superior hacia abajo, encontramos que las figuras africanas se continúan en los danzarinés y los instrumentos musicales (tambores y marimba); es decir, aunque éste es su origen, fueron adaptados a las condiciones del medio y por lo tanto poseen características muy particulares y propias del lugar, el Pacífico sur colombiano. La identidad se valida por la ancestralidad de la cultura; de ahí la importancia de la recuperación de una historia. Si dilucidamos de dónde venimos entonces también se valida nuestra existencia.

Para la quinta versión del Festival nos encontramos con un afiche que en su parte superior dice: 'Se multiplica la cultura negra de la manglería'. Es como un llamado a la celebración de un triunfo, en este caso el de haber llegado al sexto año consecutivo y haber logrado, precisamente en ese año, realizar un evento de gran magnitud con motivo de la conmemoración de los 500 años de la llegada de los españoles.

En un primerísimo plano sobresale un gran cununo atravesado por una espada. Dos símbolos de dos culturas, la una –la española- que llega arrasando y destruyendo y, la otra, víctima de la primera, destruida y diezmada; la espada lleva su símbolo de muerte en la empuñadura y el cununo se erige sobre las riquezas minerales, vegetales y animales que ofrece el Pacífico. Tal como aparece el tambor denota que también fueron saqueadas esas riquezas. Por el mar, atrás, viene una gran embarcación con dos cruces gigantes estampadas en las velas de la misma y, como un fantasma, un corcel a todo galope con la espada en alto, como si fuera el guardián de los tripulantes de la nave. En la parte superior se observa una gran cantidad de rostros cadavéricos (o calaveras ?) que miran la escena de devastación; ellos mismos ya han sido destruidos.

El mensaje es casi obvio: El cununo, que representa « la cultura de la manglería », ha sido rasgado por la espada española y, con él, destruida gran parte de la gente que se identifica con su musicalidad; la que ha quedado subsistiendo está desarticulada en su cultura. La Iglesia, guardiana de las costumbres españolas, aprueba y apoya la acción, custodiada por ese otro gran símbolo del poder y de la guerra en su época, el caballo. Se propone la construcción de una identidad por oposición a los invasores (los españoles), a la iglesia que les dio todo el respaldo necesario, y a los blancos, descendientes de quienes propiciaron la destrucción en un comienzo.

Hemos hecho un recorrido por lo que ha sido el Festival del Currulao en sus diferentes componentes: la organización, los espacios que habilita, el contenido de los distintos escenarios que forman parte de la propuesta y los recursos comunicativos a los que apela, tratando de descifrar la manera en que se construye la identidad desde allí y los elementos que intervienen. Al hacer tal exploración se observa la continuidad que desde la primera hasta la última versión se ha mantenido de mostrar determinadas expresiones culturales como la base para dicha construcción. La diferencia aparece cuando se hace la pregunta por la manera como se entiende lo cultural; surgen entonces fluctuaciones que van desde una posición folclorista hasta una etnicista en lo que podríamos denominar una racialización de la cultura. Pero no es este el lugar para encontrar ese contraste, puesto que escudriñar en la raza o en la etnia de todas maneras involucra la memoria ancestral; es en los discursos y en las relaciones que establecen los promotores en el proceso mismo de desarrollar el evento; allí es en donde se observan acentos y mensajes que marcan disparidades que por su sutileza son difíciles de reconocer. Es lo que voy a intentar en el siguiente capítulo.

CAPITULO IV

LA CONSTRUCCION DE IDENTIDAD ETNICA

Plantear que la identidad étnica se construye lleva implícita un pensamiento que considera la cultura haciendo parte de un proceso en permanente transformación, lo cual implica que posee una dinámica de deconstrucción y construcción constante, respondiendo a la situación cambiante del contexto en que se haya inmersa; es decir, la identidad cultural es vista como una “configuración relacional e histórica” (Restrepo, 1998: 344). Implica también abolir aquella posición que ha prevalecido durante muchos años en las concepciones de la antropología, para la cual la etnia es un grupo de gente con características culturales únicas y específicas. Las transformaciones pueden provenir tanto de desarrollos internos como externos, pues no existe una situación de aislamiento en la cual solamente aparecen las fuerzas internas influenciando los cambios. Es en tal sentido que observo en Tumaco esfuerzos de construcción de identidad que guardan sus especificidades por las condiciones descritas en el capítulo I para la ciudad. Una particularidad muy importante y que incide notoriamente en las dinámicas del proceso es la de estar conformada por población mayoritariamente negra. Ello requiere considerar un elemento más en el análisis y es el de la raza con sus problemas consecuentes, que es de lo que me ocuparé enseguida para luego abordar el campo de lo étnico.

Los términos negro, gente negra o grupos negros parecen designar, o al menos es la idea que se tiene a nivel general, individuos o grupos de personas que poseen un determinado color de piel y ciertas facciones características. Sin embargo, tales términos son portadores de significaciones que hacen relación a los arquetipos que circulan sobre la forma de ser de estas personas: “alegre, rumbero(a), perezoso(a), pícaro(a), ladrón(a)”, los que ofrecen una imagen estereotipada e inferiorizada que es asumida como natural por la población no negra de Colombia y aún por las mismas personas negras. En muchas de las conversaciones informales sostenidas con diferentes personas negras de Tumaco me llamó la atención el hecho de que ellas se describían a sí mismas como “perezosas”, lo cual fue motivo varias veces de animadas discusiones. Tal descripción no era compartida por los organizadores del Festival⁵⁸. Mauricio Pardo (1999: 201) plantea que “la construcción ideológica por parte de los grupos dominantes sobre los habitantes locales como perezosos, ignorantes o salvajes, contribuyó a legitimar el despojo del derecho a sus tierras, a sobre explotar su trabajo, a negarles la protección del Estado, y a ignorarlos como parte integrante de la nación”. Es oportuno, pues, hacer una pesquisa sobre la forma como se llegó a difundir y generalizar esta concepción, lo que a la vez permitirá comprender la dimensión de las luchas en que está inmersa la gente negra.

La raza, el racismo

Peter Wade en su texto *Race and ethnicity in Latin America* (1997) hace un exhaustivo análisis sobre los cambios de significación del concepto de raza, atendiendo al ámbito social y sus modificaciones. Dada la pertinencia de sus reflexiones para contextualizar la población a la que se refiere el presente estudio, he elaborado la siguiente síntesis de los análisis que sobre las nociones de raza, racismo y etnicidad desarrolla el autor en el texto mencionado: él considera que la idea de raza es justo eso, una idea. Y que la concepción sobre la existencia de razas con características físicas definidas, algunas superiores a otras, es el resultado de procesos históricos particulares que tienen sus raíces en la colonización de grandes áreas del mundo por gente europea. La noción de raza, antes que describir una realidad objetiva, independiente de un contexto social, está más unida a la historia europea de pensamiento sobre la diferencia. Hay que agregar que también implica una serie de prácticas y de locaciones en el espacio social articuladas a relaciones de poder específicas.

Agrega Wade que las conclusiones de biólogos, genetistas y antropólogos físicos es que, biológicamente

hablando, las razas no existen. La variación genética existe pero es muy difícil tomar un determinado gene o grupo de genes y dibujar una línea alrededor de su distribución espacial para definir una raza; por ello no puede una noción tal como 'negro' o 'blanco' explicar con claridad a qué está haciendo referencia en términos biológicos. Para los psicólogos los humanos son lo mismo en relación a sus capacidades mentales; las diferencias individuales existen, por supuesto, pero no hay variaciones significativas que correlacionen categorías tales como negro, amerindio, blanco, africano, europeo, etc. La identificación racial envuelve un discurso de naturalización. Muchos científicos naturales y la vasta mayoría de científicos sociales consideran que las razas son construcciones sociales levantadas sobre la variación fenotípica, es decir, la disparidad en la apariencia física; lo cual no quiere decir que no existan. Y puesto que tales variaciones están presentes, la gente ha utilizado este hecho para crear categorías sociales que incluyen y excluyen, mostrando la diferencia como natural, más o menos innata y heredada. Es este juego el que contiene el racismo, el cual está unido a la historia de los encuentros coloniales. El significado atribuido aún hoy día a negro o blanco en sur América, el Caribe, sur Africa, Europa, Estados Unidos y también Australia no es independiente de esa historia.

Remontándose hasta el siglo XVI en la búsqueda de la historia del significado del concepto de raza, el autor encuentra que en aquella época se relacionaba con el linaje; es decir, designaba una serie de descendientes unidos a un ancestro común, sin importar la apariencia física. El uso del término raza era poco frecuente hasta el período de la revolución científica y la Ilustración en el siglo XVIII, en el que comenzaron a tomar fuerza las ideas sobre la inferioridad de los pueblos no europeos. Esto se dio por vías muy complejas que trataban de explicar la diferencia humana y justificar la superioridad europea, en momentos en que se institucionalizaba la esclavización y se hacían incursiones coloniales en el Africa y en América. En este contexto Europa comenzó a ser definida en oposición a los Otros (nativo americano y africano); imágenes del salvaje que habita la periferia europea fueron reemplazadas por las del pagano y así mismo salvaje localizado en Africa y el Nuevo Mundo.

Durante el siglo XIX prevaleció el concepto de raza asociado a tipos de seres humanos con cualidades innatas que se transmitían de generación en generación. Las ideas sobre el cambio evolutivo desarrolladas en el siglo XVII que planteaban la progresión gradual de formas primitivas de la vida humana hacia supuestas formas superiores, fueron adaptadas a las concepciones sobre los tipos raciales, los que, según éstas, representaban estados de una escala evolutiva. Tal planteamiento sirvió de base para ordenar jerárquicamente los diferentes tipos raciales como se había hecho antes con el linaje racial; la diferencia es que el cimiento de ese orden fue pensado en términos de diferencias innatas de tipo biológico. Las desigualdades 'naturales' fueron vistas como específicamente 'biológicas'. Era el comienzo del racismo científico, a través del cual se justificaba en Europa la institucionalización de las ideas sobre la inferioridad de los negros así como el mantenimiento del dominio sobre éstos como consecuencia de su supuesta innata y permanente inferioridad, ahora con el gran poder de la ciencia alimentando estas concepciones. Un papel importante jugó en ello el neo-darwinismo que pretendió retomar las ideas "científicas" para aplicarlas a la sociedad, reforzando las corrientes del racismo.

Otro contexto fue la emergencia del imperialismo que comenzó a expandirse hacia Asia, Africa y el Pacífico y se basaba en el capitalismo mercantil y el dominio colonial (hasta 1800) con un nuevo énfasis en la extracción y cultivo de materia prima y menos dominio directo, además de la venta de bienes industriales. En el siglo XIX el utilitarismo era central; los principios de utilidad y de bienes colectivos eran seguidos de reglas autoritarias en las cuales el más racional (el blanco colonizador) decidía sobre lo que era conveniente para el menos racional, el negro colonizado.

El siglo XX, a pesar de haber sido testigo del mayor auge del racismo científico, también lo fue de su desmantelamiento. Las atrocidades del régimen Nazi en Europa y las secuelas de la segunda guerra mundial

fueron seguidas de un movimiento por los derechos civiles de los negros en Estados Unidos que protestaban contra la legalidad de la segregación racial y exigían la supresión del racismo científico. Tales demandas fueron acogidas por la UNESCO en la posguerra y se oficializaron en la declaración sobre raza donde se enuncia que los humanos son fundamentalmente los mismos y que las diferencias de apariencia no indican diferencias esenciales.

Lo anterior no significa que se haya acabado la discriminación racial; sólo que en la actualidad ha adquirido formas mucho más sutiles, pues ya no está legitimada la esclavitud de los negros, por ejemplo, pero sí circulan ideas sobre su inferioridad. No hay que realizar una investigación muy exhaustiva para observar la desventaja en lo económico y en lo social en que se hayan inmersos los negros en un país como Estados Unidos que se autoproclama como democrático y respetuoso del ciudadano común. En el caso colombiano, cualquier persona que preste atención a la cuestión notará que los negros son quienes desempeñan los trabajos de menor categoría, que aún siguen siendo sinónimo de perezoso y ladrón, que existen infinidad de términos relacionados con lo malo o lo prescrito que se nombran como negro (un día negro, aguas negras, magia negra), lo que está mostrando, de manera muy refinada, una imagen negativa del ser negro. O como bien lo expresa Mauricio Pardo (1996: 301), “la explotación de vastos sectores sociales encontraba así su justificación en la minusvaloración de los grupos sometidos, dándose un proceso circular en el cual la explotación económica y las construcciones simbólicas que validan el menosprecio racial se refuerzan mutuamente”.

La etnia, la etnicidad

El mismo texto de Wade proporciona elementos para comprender la categoría antropológica de etnia. La palabra etnicidad, dice el autor, se acuñó en medios académicos y data de la segunda guerra mundial, siendo mucho más antiguo el término etnia, procedente del griego *ethnos* que significa etnia o nación. Fue utilizado por los ingleses para referirse a los paganos; hasta el siglo XIX cuando, con el apogeo del racismo científico, se usó como sinónimo de raza. Con el desmantelamiento de éste se empleó la frase grupo étnico. Con la palabra generalmente se ha hecho referencia a minorías dentro de los estados nación. La proliferación del uso de términos como etnicidad y grupo étnico tanto en la academia como en el habla popular es parte del rápido proceso de cambio social, en el que se encuentra la creación de nuevas naciones poscoloniales y las migraciones masivas.

Para Wade la etnicidad es una construcción social que se centra en la identificación de diferencias y semejanzas; su especificidad es que tiende a referirse a un espacio y a diferencias culturales mientras que el racismo se centra en las desigualdades fenotípicas. La diferencia cultural es nombrada sobre el espacio geográfico por el hecho que las relaciones comienzan a concretarse en forma espacializada. Esto crea una geografía cultural. De dónde es usted? Es la pregunta étnica por excelencia. La perspectiva de lugar –propone el autor- ayuda a explicar porqué la etnicidad se ha convertido en un fenómeno común en el mundo moderno, pues la gente siempre ha pensado la diferencia en términos de lugar.

A nivel abstracto, las nociones de raza y de etnia envuelven un discurso sobre los orígenes y sobre la transmisión de esencias a través de generaciones. La identificación racial utiliza aspectos del fenotipo como base de categorización, pero vistos como transmitidos intergeneracionalmente; de ahí la importancia del origen ancestral. La etnicidad está ligada al origen en una geografía cultural en la cual la cultura de un sitio es absorbida por una persona de generaciones anteriores (Wade, 1997: 21).

La emergencia del nacionalismo a finales del siglo XVIII, las posteriores fases del imperialismo y las migraciones postcoloniales, han tenido períodos de intensa redefinición de orígenes y de colectividades sociales en los cuales la cuestión del origen en una geografía cultural configurada sobre la base de semejanzas

y diferencias ha comenzado a ser muy importante. En este sentido, la generalización de las categorías de etnicidad y etnia refleja la importancia de la movilidad geográfica de la gente en el mundo moderno.

Es conveniente ahora aclarar a qué hago referencia cuando menciono grupo étnico e identidad étnica. María Gabriela Iturralde (1998: 91) señala que hasta la década de los 70 en los medios académicos se consideraba la etnia como una unidad portadora de cultura. Ello implica que se auto perpetúa principalmente por medios biológicos, que comparte valores culturales fundamentales, que constituye un campo de comunicación e interacción y que posee un grupo donde sus miembros se auto identifican y son identificados por otros como pertenecientes a una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden. Es Frederik Barth, agrega la autora, quien hace la crítica a esta concepción, opinando que la característica fundamental de compartir valores culturales, antes que ser de carácter primario y definitorio de la organización de los grupos étnicos, debe considerarse como una consecuencia o un resultado. Hay que tener en cuenta que los rasgos culturales se encuentran en permanente transformación, desapareciendo unos y revitalizándose o inventándose otros. El grupo étnico, considera Barth, lo define la auto adscripción y adscripción de parte de otros; “en la medida en que los actores utilizan las identidades étnicas para categorizarse a sí mismos y a los otros, con fines de interacción, forman grupos étnicos en este sentido de organización” (Barth, 1971: 15); para el autor el grupo étnico es, pues, un tipo de organización que se estructura a partir de un conjunto de relaciones sociales materializadas en un espacio y una serie de elementos simbólicos que les permite identificarse entre ellos y diferenciarse de otros. El conjunto de relaciones sociales al que se refiere es el que tiene que ver, por ejemplo, con la ocupación del espacio, el aprovechamiento de los recursos, la distribución y circulación de los bienes y los referentes simbólicos tales como los ancestros, los mitos de origen, la ritualidad (Iturralde, 1998: 93). Estos elementos pueden cambiar; es entonces el contexto el que hace que cierto tipo de relaciones o ciertos componentes marquen la diferencia de un grupo en un momento dado, no existiendo por tanto distintivos étnicos en sí sino maneras de diferenciarse, de establecer fronteras con el otro.

Estudiar un grupo étnico requiere, pues, encontrar la manera como se dibujan sus fronteras y siempre dentro de la concepción de estar expresando una red de relaciones sociales, propone Barth. Desde una dimensión política, Iturralde (pg. 95) caracteriza un grupo étnico, valiéndose de una cita de Bonfil, en tanto “sus miembros establecen entre sí vínculos de identidad social distintiva a partir de que se asumen como una unidad política (real o virtual, presente o pasada) que tiene derechos exclusivos al control de un universo de elementos culturales que consideran propios”. Estos últimos hacen referencia tanto al patrimonio cultural heredado como a los creados y reproducidos por el grupo. Se considera patrimonio todo aquel proceso de producción cultural encaminado a la creación o apropiación de bienes culturales que pueden ser de tipo material o de orden simbólico o de desarrollo de conocimiento y que en un momento dado se suman a los ya existentes o los sustituyen.

Para Stavenhagen (1984: 135) lo étnico aparece en el momento que el grupo se organiza para defender en el plano político sus intereses. La identidad étnica surge cuando existe una conciencia individual de pertenencia e identificación con el grupo, compartiendo con los otros miembros los valores, símbolos y creencias relativas a los orígenes y las características consideradas como específicas. La base sobre la cual se define la identidad étnica es la de relación con el otro; siempre conlleva un nosotros frente a los otros, precisamente en el punto de fricción interétnica. En Tumaco, al confluir una serie de factores a los que se ha hecho referencia anteriormente, algunos líderes culturales llegan al punto preciso en que sienten la necesidad de esa diferenciación, buscando ante todo reconocimiento en el plano político, laboral, cultural y económico, así como también difundir ante su propio grupo cultural la idea de lo imposterizable de tal exigencia.

Los movimientos sociales cuya base es la etnia

Como lo señala Iturralde, para comprender el carácter de un movimiento es indispensable saber sobre el tipo de articulación del mismo; en otras palabras, “sobre la identidad del sujeto colectivo que allí está actuando”.

En los últimos años han cobrado fuerza los movimientos de diferenciación, sean éstos étnicos, nacionalistas, religiosos, sexuales, generacionales. Esta acentuación del deseo de distinción puede entenderse en principio como una respuesta de resistencia a la tendencia actual hacia la masificación de algunos valores y la homogenización de hábitos de consumo, así como a la necesidad de agruparse para facilitar la interacción con otros grupos sociales. Igualmente a la reducción de la confianza en el Estado nacional como defensor y promotor de los intereses de la mayoría (Iturralde, 1998: 87), lo cual incide para que las personas tomen la iniciativa de agruparse con miras a protegerse en colectivo. En el caso del Pacífico colombiano también a la necesidad de encontrar un orden frente a los drásticos cambios tanto en la apropiación del territorio como en la noción del tiempo y del espacio a que se han visto abocados los grupos negros que habitan el litoral; tal situación se deriva, entre otras cosas, de la inclusión del Pacífico como región en los modelos de desarrollo capitalista, y más recientemente de los cambios políticos que se produjeron en el país a partir de la reforma constitucional de 1991.

Cabe detenernos un poco en la noción de “movimiento”, aprovechando la elaboración que al respecto hizo la autora mencionada (1998: 83), con el fin de visualizar el contexto político en que tiene lugar. De acuerdo a su planteamiento, los movimientos sociales se caracterizan por ser colectivos y por la expresión de unos objetivos comunes, lo que les ha permitido la creación de espacios de solidaridad tanto en su interior como hacia el exterior. Los intereses individuales expresados colectivamente indican no sólo un sustrato cultural y unas condiciones étnico-sociales comunes sino el sentimiento colectivo hacia cierto tipo de agravios y el deseo de construir una identidad común. Un movimiento social busca incidir y hasta transgredir el orden impuesto, a la vez que generar solidaridad, agrega la autora. De allí la importancia que cobra el agravio sentido colectivamente, pues precisamente de lo que trata es de combatir las causas del mismo.

Ahora bien. En la sociedad contemporánea muchos movimientos han dejado a un lado las reivindicaciones puramente económicas para plantearse una reorganización de la vida social y una redefinición de la vida política; ello conlleva la emergencia de un sujeto social que ya no crea su identidad en función de ser reconocido por el Estado sino con otras reglas de sociabilidad (Iturralde, citando a André Gunder Frank); por lo mismo poseen formas de organización distintas a la sindical, por ejemplo, pues generalmente no se aglutinan en torno a la remuneración salarial. Esto hace que su organización sea más flexible, con una estructura orgánica bastante horizontal, con formas novedosas de manifestarse públicamente y con un discurso centrado en la justicia, la dignidad y el reconocimiento de derechos, presentándose en su interior una composición social diferente a la de clase. Da la impresión -señala Iturralde-, que la filiación a uno de estos movimientos depende más bien de la capacidad que tengan de expresar los intereses, deseos y anhelos de quienes participan en ellos.

En América Latina tales movimientos construyen una identidad que les da sentido como colectivo resaltando los elementos a través de los cuales pueden diferenciarse de los otros; esto lo logran “construyendo un patrimonio de prácticas sociales cotidianas, valores, imaginarios, referentes simbólicos diferentes y en muchos casos contrarios a los que enarbola la sociedad nacional” que en este proceso se erige en el *otro* a interpelar en el momento de la acción colectiva. La identidad es construida, pues, en la medida en que se organizan prácticas a través de las cuales los miembros adscritos consideran que pueden defender sus intereses. En esta medida las particularidades de cada movimiento reflejan el proceso de construcción de su identidad (Iturralde, 1998: 88-89).

Puesto que todos los grupos humanos tienen la necesidad de “acentuar las diferencias sociales, reales y simbólicas”, siendo inherente a la naturaleza humana la construcción de categorías que posibiliten la distinción de eventos, situaciones sociales y estímulos, los grupos étnicos son solamente una de las formas de agrupamiento de individuos entre muchas otras (Ricardo Falomir 1991: 8). Así, se encuentran aquellos cuya articulación de identidad es el género, otros que lo es la adscripción étnica, unos más que es la ecología, la paz, la juventud... Cada cual construye su propia identidad y ella le brinda la posibilidad de mostrarse distinto a los otros sectores de la sociedad.

En sociedades donde se da la convivencia entre gran número de culturas diversas la adscripción étnica adquiere mayor significación porque posibilita la interacción entre grupos culturalmente diferentes, al permitirles relacionarse a partir de su otredad. Para el Pacífico colombiano tal adscripción se convirtió en una herramienta política de negociación con el Estado sobre el reconocimiento de derechos territoriales, económicos, políticos y culturales de las poblaciones negras, pues es solamente desde el reconocimiento como grupo étnico que se vislumbra la posibilidad de que sean admitidos sus derechos de posesión territorial, punto fundamental de negociación durante la reglamentación de la Ley 70.

El hecho que en las sociedades modernas actuales cobren importancia los movimientos étnicos se debe precisamente al aumento de la interacción entre grupos culturalmente diversos, lo que a su vez es consecuencia de la tendencia hacia la “universalización”, dice Falomir (1991: 9). Hay que agregar que no es la única razón; ya lo señalaba, el fracaso del modelo de Estado-nación puede ser otra causa importante, pues no logró satisfacer los intereses de la totalidad de los grupos que pretende controlar. De todas maneras, la adscripción étnica permite a estos grupos marcar pautas y ordenar la interacción social. Ello significa que, antes que perder vigencia, lo étnico se acentúa y hace parte de la universalización; de ahí el valor que adquiere conocer sus particularidades en cada contexto.

En Tumaco precisamente se va gestando un movimiento cultural con los jóvenes estudiantes de secundaria que encuentran en la cultura una manera de expresar una reivindicación de lo negro y desde allí buscan la adhesión de mucha parte de la población, de tal manera que cuando aparece el movimiento organizativo que originó el AT-55 ya tenían un buen camino recorrido que les proporcionó una experiencia en el campo de la cultura, la que fue puesta al servicio de este último; cuando hubo que estructurar un proyecto de etnoeducación para darle contenido a la Ley en este aspecto, los integrantes del “sector cultural” jugaron un papel protagónico en la organización de los eventos (encuentros de saberes, talleres que dotaran a los asistentes, en su mayoría maestros, de las herramientas técnicas para investigar sobre la cultura, “actos culturales”, etc.) que consideraron necesarios para estructurar una propuesta pedagógica para el proyecto de etnoeducación a nivel nacional, de acuerdo con la Ley 70.

En los movimientos tanto indígenas como de población negra se produce, crea y recrea una identidad que parte de la recuperación y la reivindicación del universo de elementos culturales que se consideran propios, se recogen prácticas cotidianas que definen como exclusivas, se enaltecen los valores morales y sociales de su organización, en contraposición a los valores impuestos por la sociedad dominante. Es decir, la identidad de ambos movimientos se construye a partir de la “recuperación” o “rescate”, como lo plantean los organizadores del Festival, de los elementos culturales, materiales, ideológicos que les son característicos y cuya práctica también lo es. Tal recuperación consiste, en el caso de Tumaco, en hacer explícitas una serie de expresiones culturales, utilizando para ello los medios que la modernidad les proporciona (escenarios, montajes de danzas nuevas que mantienen los ritmos ancestrales, encuentros culturales, etc.). “En una medida importante se puede

señalar que un movimiento de base étnica puede ser identificado por el tipo de reivindicaciones que expresa y en ese sentido son particularmente importantes los elementos que tienen que ver con la reproducción biológica del grupo, el territorio y el reforzamiento de elementos culturales” (Iturralde, 1998: 98). Este último aspecto es la base sobre la que se construye el movimiento cultural que da origen al Festival.

El proceso de constitución de la identidad de los negros en América Latina, Estados Unidos y El Caribe tiene una larga trayectoria. Desde los años 30 hasta los 70 se vivió una importante movilización en torno a la reivindicación de lo negro, más evidente en los países en donde la población negra representa un volumen considerable. Y es lo que veremos a continuación, aprovechando nuevamente los análisis de Peter Wade.

La identidad negra

Según Wade (1988: 1), la identidad negra se define generalmente con relación a la conformación del Estado-nación, sin dejar de lado una dimensión transnacional, pues las imágenes de los elementos centrales a partir de los cuales se determina la nación latinoamericana (el mestizaje, la negritud y la autodeterminación indígena) son internacionales. Desde esta perspectiva se ha considerado que las sociedades menos blanqueadas –menos mestizas- son más atrasadas. Los tres símbolos básicos que utiliza el nacionalismo para difundir su ideología de la mezcla fueron, históricamente, el mestizaje, el indigenismo y el blanqueamiento. A estos símbolos se le han opuesto las ideologías de la negritud, que rechazan las propuestas de blanqueamiento, y la autodeterminación indígena que afirma la autonomía tanto en su territorio como en su cultura. De aquí se desprende el marco en el cual se deben definir las identidades negras en América Latina; y ello implica un racismo particular, diferente al segregacionista de Estados Unidos o de Sudáfrica porque a la vez que incluye a negros e indígenas como seres potenciales para la política del blanqueamiento, también los excluye por no ser blanqueados, lo cual los vuelve inferiores, del pasado, atrasados o exóticos, maneras todas éstas de inferiorizarlos.

Para entender la base de las identidades negras, tal como lo concibe Wade, hay que conocer la contradicción fundamental entre el universalismo y el particularismo: de un lado, las concepciones de igualdad del universalismo, cuyo principio rector es que todas las personas, sin importar su condición de género, raza, religión o cultura, tengan igualdad de derechos; del otro lado, el particularismo de un determinado conglomerado social, en este caso el negro, que reclama esos mismos derechos de igualdad pero para hacerlo se ve obligado a nombrarse desde una categoría que implica diferenciación y discriminación. Es decir, para buscar sus derechos, los negros se ven abocados a acentuar la identidad desde la cual son excluidos de la ciudadanía total.

Y es que el nacionalismo, continúa Wade, a pesar de establecerse a partir de derechos fundamentales y universales de la sociedad como el derecho a la autodeterminación de los pueblos proclamado por la ONU, su ideología se propaga desde una nación en particular que prima sobre otras; en ese sentido siempre es parcial. Con el racismo sucedía algo parecido: al tener una visión de pureza racial como meta final para la humanidad, posee aspectos universalistas; pero al negar una raza en favor de otra se vuelve particularista pues es desde un sector, que pretende ser superior, desde donde se apuntala el discurso.

En Latinoamérica se da el caso que el mestizaje es un discurso nacionalista y racializado puesto que busca la mezcla como condición para alcanzar la ciudadanía y esta última conlleva como principio un trato igualitario; pero a la vez discrimina a negros e indígenas al imponer el blanqueamiento. Así mismo la negritud como movimiento reivindicativo desde la identidad negra reclama un trato igual pero tiene que acudir a hacer resaltar su diferencia que es precisamente el punto central de su discriminación. Esta óptica resulta útil para entender las bases de las identidades negras o “los diferentes movimientos que han buscado reivindicar los

derechos de la población negra y mejorar su situación. Estos movimientos siempre han tenido que manejar estas contradicciones, dentro de sí mismos, con relación a la nación en que operan y con relación al contexto más transnacional”, dice Wade. Esta manera de considerar el problema ideológico en que está inmersa la cuestión de la identidad negra permite comprender precisamente esos cambios de posición aparentemente contradictorios en que se han movido los diversos movimientos que demandan un tratamiento menos discriminatorio hacia la población negra. Dentro de esta óptica resulta comprensible el cambio de posición que se observa en los dirigentes del Festival respecto a reivindicar la “raza negra” en un comienzo y luego el ser negro como parte integrante de un grupo étnico.

La base para una identidad negra puede ser entonces la diferencia a largo plazo, pero las implicaciones de esto dependen del contexto político más amplio. Así, al utilizar como estrategia, en el marco de la concertación para desarrollar los diferentes articulados de la Ley 70, que se declare grupo étnico a los habitantes negros del Pacífico colombiano, las diferentes organizaciones que conformaron la organización denominada Proceso de Comunidades Negras (PCN) buscaban alcanzar una serie de prerrogativas que las vigorizaban: el reconocimiento de ser propietarios de un territorio y de poseer una cultura propia, lo que les dio la posibilidad de acceso a recursos para educación, para fortalecimiento organizacional, para elaborar y desarrollar sus propios proyectos sin intermediarios, entre otras.

La identidad negra en Colombia

A nivel general, Peter Wade (1996: 283) encuentra que en Colombia se han dado tres momentos históricos en la formación de la identidad negra. El primero se remonta a la época colonial y continúa en la republicana pero de manera muy tenue por cuanto lo que predominaba era la identidad esclava y existía una fuerte ideología de “blanqueamiento” que fragmentaba la solidaridad entre la gente negra. El segundo se da con el surgimiento de movimientos que reivindican la cultura y la identidad de los negros y que manejan la figura del cimarrón como símbolo de resistencia. Y el tercero se perfila con el proceso de la reforma constitucional del 91 y se caracteriza por un diálogo entre el Estado y los movimientos, algunos ya existentes y otros que se conformaron a raíz de dicho proceso.

El autor agrega que la movilización política de los negros ha encontrado muy fuertes barreras en dos hechos: de un lado, el desconocimiento institucional de una identidad negra, pues éstos, a diferencia de los indígenas, han sido considerados como parte de la población mezclada o mestiza que conforma el grueso de la población, base de la idea de la nacionalidad colombiana. Del otro lado, se enfrentan a la marca de inferioridad con que se ha mirado la herencia negra por parte de las élites nacionales y buena cantidad de la población no negra, lo cual hace parte de la ideología del blanqueamiento.

Sin embargo, la situación ha cambiado radicalmente en los últimos años y se ha acentuado desde la reforma constitucional de 1991; “la gente negra y la negritud se han convertido en tema de debate público; las comunidades negras son ahora objeto de atención oficial e intelectual, y las organizaciones negras han incrementado sus actuaciones con voz y voto en la arena pública reivindicando el derecho a la autonomía cultural” (Wade, 1996: 285).

Al analizar el desarrollo del movimiento negro en Colombia el autor muestra que, sin considerar las múltiples manifestaciones de resistencia y las luchas emprendidas por los negros desde que fueron esclavizados, la organización negra se remonta a los años 60, inspirada por las luchas emprendidas por los negros en Estados Unidos y el Caribe, así como por la independencia de países africanos; eran organizaciones impulsadas por

intelectuales que fueron consolidando una “ideología de la identidad negra” con matices latinoamericanos, adaptada a la situación de este país. Wade la denomina “cimarronismo”, siendo su principal impulsor el movimiento “Cimarrón”, fundado en 1982, el cual se inspira en el esclavo fugitivo (cimarrón) y en el palenque (pueblo construido y defendido por los cimarrones como garantía para la conservación de su libertad).

Con la reforma constitucional, agrega el autor, cambió el paradigma de la identidad negra fundado en la ideología de la lucha que deben adelantar todos los que tienen raíces negras contra la esclavitud y la discriminación racial, pues abrió la posibilidad de plantear la etnicidad y la multiculturalidad. Y esto es claramente observable en Tumaco con la propuesta del Festival que, siendo básicamente la misma desde el comienzo en cuanto a los contenidos de la programación, los discursos que la sustentan y justifican cambian el énfasis en lo racial y dan un viraje hacia la reivindicación de lo étnico para los habitantes negros del litoral Pacífico.

En el Pacífico colombiano, sobre todo a partir de la promulgación de la Ley mencionada que crea nuevas condiciones de acceso al territorio, se produce una notoria redefinición identitaria que ha sido objeto de variados estudios (Losonczy, 1999; Arocha, 1996; Wade, 1997-98-99; Hoffman, 2000; Agier, 1999; Restrepo, 1998; Almario, 1996, etc., etc.). Para el caso de Tumaco Odile Hoffmann (2000) observa sobre la manera como se da la reconstrucción identitaria en esta área del Pacífico, siendo las referencias a la memoria la principal fuente de legitimación. Para la autora el grupo étnico “necesita una memoria colectiva tanto para asumirse frente a los demás como para llamarse y reconocerse a sí mismo” (2000: 98). La memoria colectiva la define, citando a Pierre Nora, como “lo que queda del pasado en lo vivido por los grupos, o bien lo que estos grupos hacen del pasado”. Hoffmann asume que las construcciones identitarias se apoyan en un capital común históricamente constituido pero que no se ha explicitado. Es esto precisamente lo que se hace cuando aún estaba consolidándose el movimiento cultural en la década de los 80; se da un ejercicio intenso de búsqueda de una memoria colectiva, memoria que permite elaborar una propuesta sustentada en manifestaciones culturales que supuestamente son comunes a los habitantes del Pacífico sur colombiano. Los poetas, los cuenteros, los hacedores de coplas y los decimeros adquieren en este espacio una inusitada preponderancia por ser depositarios de una memoria que a la vez sirve como constructora de la misma en variados escenarios.

Es Jacques Le Goff (1991: 134) quien llama la atención sobre lo que ha significado la memoria colectiva en la lucha por el poder; apoderarse de ella ha sido una de las grandes preocupaciones de los grupos dominantes, pues a través de ese mecanismo es posible manipularla y manejar los silencios y los olvidos de acuerdo a sus intereses. Por eso mismo las luchas contrahegemónicas también centran sus esfuerzos en poseerla, pues sólo así garantizan una respuesta que resista a esas manipulaciones.

Tomando la cuestión de la identidad negra desde una óptica más general, aquella que parte de considerar el proyecto hegemónico y las formas alternativas de resistirlo, el análisis resulta enriquecido pues permite encontrar las diferentes formas que adquieren las “modernidades alternativas” en el presente caso. Raymond Williams (1980) puntualiza sobre las permanentes tensiones que se dan al interior de las sociedades para mantener la legitimidad cultural y da cuenta de los múltiples elementos que intervienen en la definición y construcción de las identidades. Para comprender el marco en que se desarrollan dichas tensiones Williams propone el concepto de hegemonía elaborado por Gramsci; ésta es para él un entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales que está en constante transformación y renovación. “Constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad” (1980: 131). Cuando alguna práctica se convierte en dominante es porque ha pasado todo un proceso de

negociación, de transformación, de tensiones con otras prácticas y ha logrado imponerse. Pero, como veremos enseguida, generalmente se dan oposiciones que resisten tal dominación.

Lo dominante y lo hegemónico no son conceptos equivalentes; es decir, lo hegemónico no es lo dominante por excelencia sino que contiene aspectos en que es dominante y otros en que no lo es (no hay que olvidar el constante proceso de negociación y renovación); lo dominante es aquel elemento que llega a imperar así sea por un lapso de tiempo muy corto, pero es un solo aspecto de lo hegemónico. Esta situación implica la existencia significativa de prácticas alternativas o directamente en oposición que juegan un importante papel en la configuración de la hegemonía, pues ellas la alteran, la resisten o la desafían. Generalmente surgen (las prácticas alternativas) dentro de un movimiento de la vida intelectual y artística, y es lo que Williams denomina “formación”. La propuesta del Festival podría definirse como una de esas formaciones, pues se plantea en permanente oposición con ofertas culturales masificadas, se niega a recibir apoyos económicos condicionados a introducir orientaciones definidas por los patrocinadores; es decir, se esfuerza por mantener una autonomía.

A la par, existen otras instituciones creadas y manejadas por el Estado a través de las cuales se desarrolla un poderoso y deliberado tratamiento selectivo de incorporaciones consistente en la selección de un determinado rasgo cultural para ser vinculado a una exclusiva esfera de significados, prácticas y valores que constituyen el fundamento de lo hegemónico. Es decir, aquellos elementos de la cultura que poseen una larga trayectoria y que contienen puntos vitales de conexión con un contexto cultural determinado (familias, lugares, instituciones, sucesos importantes, idioma) son aprovechados para construir el presente pero reinterpretándolos, desconectándolos de su contexto inicial de manera que no presenten áreas de significación totales que puedan cuestionar el sistema imperante. Con ello se busca afianzar una visión del mundo formulada desde una determinada perspectiva. En Tumaco este modelo es reproducido a través de la escuela, de los medios de comunicación masiva a los que tienen acceso la mayor parte de la población, no sólo la que habita la zona urbana sino, aunque en menor proporción, la que habita el medio rural. Los procesos selectivos también se dan desde lo subalterno, nos dice Williams. Manifestaciones como la música de marimba, la danza, las décimas representadas en el Festival nos hablan de tales selecciones desde la subalternidad, pues son éstas las expresiones de los negros de Tumaco con las que es representado su ser cultural.

El Festival del Currulao, un espacio para construir identidad étnica desde el nuevo escenario de lo urbano

Teniendo en cuenta la manera como se organiza y desarrolla el Festival, lo encuentro como una manifestación urbana, institucional e inscrita en la experiencia cultural de la modernidad. Esta última se caracteriza por la apropiación reflexiva del conocimiento (lo que implica la producción de un conocimiento sistemático, sujeto a la comprobación y experimentación y controlado racionalmente), la separación entre espacio y tiempo (la percepción del tiempo dejó de depender del ciclo productivo natural del espacio) y el desarrollo de mecanismos de desanclaje (Giddens, 1993: 58-59). Estos son para el autor “el ‘despegar’ las relaciones sociales de sus contextos locales de interacción y reestructurarlas en definidos intervalos espacio-temporales de interacción”.

Así, el Festival nace sin ataduras a conmemoraciones o a actos rituales de tradición; más bien pretende erigirse como un acontecimiento en sí mismo. Es concebido desde la reflexión (por oposición a la tradición que correspondería a lo aprehendido por mecanismos como la repetición, el sentimiento, la observación) que consiste en examinar constantemente las prácticas sociales y reformarlas cuando sea conveniente de acuerdo a ciertos intereses. Es aquí donde tiene lugar la reinterpretación y valoración política de expresiones culturales circunscritas a algunos grupos negros rurales al resignificarlas en otro contexto y ponerlas en escena como

la manifestación misma de la tradición, de la más pura expresión de la cultura propia. Para Wade (1997: 85) esa pureza de la tradición “se percibe como el pasado antiguo en que los elementos africanos, amerindios y europeos coexistieron antes de mezclarse”.

Es expresión urbana en tanto proviene de una experiencia que en el caso particular de Tumaco tiene que ver con la necesidad de convivencia con el otro, un otro casi siempre con mayor poder económico y político, que conduce a la invención de formas que a la vez que la distinguen, le permitan una coexistencia armónica. La experiencia de lo urbano pasa además por la emergencia de sectores considerables de población que no dependen para su subsistencia de la extracción de productos naturales sino de labores relacionadas con su saber experto; es el caso de la conformación paulatina de un sector, el cultural, que se ha ido especializando en la organización de grupos artísticos, en el montaje de obras, en la enseñanza de su oficio y en la canalización de recursos de entidades del orden local, regional y nacional para garantizar la permanencia de esos grupos. Igualmente, emerge otro sector, la juventud, que se lanza a la realización de proyectos nuevos en los que quiere sentirse representada; es precisamente un grupo de jóvenes que al mismo tiempo hace parte del sector cultural el que decide llevar a cabo el Festival, el cual se proyecta como innovador frente a otros acontecimientos culturales que se desarrollan en la ciudad tales como las fiestas patronales o los carnavales. Es innovador, pues inventa un evento que se soporta en el discurso experto, en el campo especializado, que toma expresiones culturales y las reacomoda en otros escenarios, que ordena de manera particular el campo cultural.

Los organizadores se plantearon en un comienzo que su trabajo era de “rescate” de estas manifestaciones para que no se perdieran; era un planteamiento acorde con las tendencias intelectuales en boga del momento, que no sólo consideraban la cultura como una sumatoria de rasgos sino que opinaban que conservando tales rasgos se salvaguardaban las culturas, una manera de verlas como estáticas. Pero vista la propuesta de Festival en conjunto; es decir, con la labor de difusión en instituciones educativas y la creación de escuelas no formales especializadas en la transmisión de los conocimientos que en materia de música y danza poseían los líderes, se observa que de lo que se trataba era de la construcción de un nuevo modelo que respondiera a las condiciones cambiantes del litoral Pacífico. Tales condiciones se pueden observar en aspectos como la consolidación de centros urbanos de relativa importancia y la migración de las poblaciones rurales hacia aquellos; en las políticas estatales en marcha que buscan introducir a la región en el modelo modernizante de desarrollo capitalista con la consecuente avalancha de objetos de consumo y la creciente exposición a los medios de comunicación; en la introducción de megaproyectos agrícolas (industria de palma y camarón); en el arribo de personas no negras a esos centros urbanos procedentes de otras partes del país; y en la creciente importancia del Pacífico como un espacio privilegiado de biodiversidad y reserva genética.

Son aspectos que produjeron grandes y profundos cambios en la población, variando los ritmos y las formas como se desenvolvía la vida cotidiana en las localidades. A manera de ejemplo, miremos lo que ocurre en las comunidades rurales con los métodos de transmisión de conocimiento acostumbrados: las primeras horas de la noche, por lo regular destinadas al acto de contar las historias con las que se recreaban y transmitían los modelos cognitivos que los habitantes rurales desarrollaron para organizar su mundo, ya no brindaban esa posibilidad, pues ahora había que cumplir con el horario de trabajo que la empresa imponía. Esto afecta también el tiempo para la danza, para la construcción de instrumentos musicales, para la celebración de las fiestas. El habitar un centro urbano y comenzar a depender económicamente de oficios diferentes a los agrícolas y de recolección también está afectando los ritmos. La amplia difusión de los medios masivos de comunicación, sobre todo los relacionados con el audio (radio y equipos de reproducción de música) significó el abandono de la música elaborada localmente y la adopción de aires musicales hasta ahora desconocidos pero cuya fácil reproducción los hizo asequibles a la mayoría; casi siempre resulta más barato comprar un disco que elaborar

un instrumento musical y desplazar los músicos para los sitios requeridos.

La puesta en escena de expresiones que surgieron en otros ámbitos de interacción social, que no fueron concebidas para públicos o espectadores y, de alguna manera, la pretensión de especializar los intérpretes o creadores circunscribiéndolos al campo de los artistas nos lleva al lugar de lo institucional. Es decir, tal como lo describe Whitten en 1965, el currulao tenía el papel simbólico específico que se mencionó antes y era practicado por los habitantes de las áreas rurales en lugares y épocas definidas. Actualmente se restringe a los escenarios y sólo es representado por grupos denominados artísticos. Se comienza así a delinear un sector, el de la cultura y el de los artistas, que se ocupa de “la cultura”; es ésta una cultura susceptible de políticas culturales en la medida que se da una institucionalidad y un cierto nivel de cultura especializada.

Hemos visto, pues, cómo el Festival del Currulao emerge como un medio para construir y difundir una propuesta de reconocimiento de la población negra de Tumaco. Tal propuesta, que nació desde lo cultural pero con un trasfondo de lucha contra la discriminación (y por lo tanto con un posicionamiento racial), poco a poco fue adquiriendo un carácter étnico. Veamos cómo fue desarrollándose ese proceso:

A lo largo de los capítulos II y III hemos visto dos aspectos que al entrecruzarse van moldeando una propuesta de identidad de los negros de Tumaco que se erige como un modelo alternativo a la homogenización que desde la visión occidental con sus proyectos de globalización se pretende imponer: de un lado, las políticas culturales a nivel nacional y la manera como son asumidas por los actores locales; de otro lado, la propuesta de Festival con sus alcances en cuanto a los planteamientos de especificidad cultural. En el capítulo II se pudo observar que los actores involucrados en la puesta en marcha del Festival provenían en su mayoría de la institución educativa y además eran portadores de saberes considerados exclusivos de los negros de Tumaco. Desde dicha institución accedieron al campo moderno de la cultura, lo que implicó, cuando se intentó mostrar la particularidad cultural de los negros, compartimentar el conocimiento heredado y seleccionar el que caía en el campo de lo cultural, de acuerdo a la visión que ofrecía la modernidad, ya incorporada al sistema de conocimiento de los líderes culturales. Aparecieron entonces la música, el canto, la danza, las coplas y las décimas; es decir, las expresiones que corresponden a las consideradas formas artísticas de expresión.

He aquí una primera direccionalidad impuesta por el saber institucionalizado, lo que de alguna manera ha delimitado las acciones: lo hegemónico y lo subalterno negociando. El primero orienta el camino, señala lo legítimo y lo que no lo es. El segundo escudriña en su legado cultural y trata de adecuarlo a esa legitimidad. La estructura misma de los festivales ya está establecida; sin embargo estos líderes la acomodan de acuerdo a los espacios que quieren habilitar. Es decir, se atreven a transgredir ciertas normas del espectáculo, como por ejemplo la ubicación de los escenarios, para darle cabida a manifestaciones que consideran de vital importancia dentro del legado cultural que buscan resaltar. Fue el caso de la presentación de los cantos fúnebres en la iglesia principal de la ciudad.

Las tendencias hegemónicas provenientes de contextos urbanos se han traducido en el Pacífico “en una escala de valores de civilización que en la cúspide situaba a la sociedad urbana hispanoparlante, blanca-mestiza, y en el fondo a los rústicos habitantes de los selváticos parajes rurales” (Pardo, 1996: 300). Para los ideólogos de la consolidación nacional era necesario imponer la homogeneización racial y cultural de la población, lo cual significaba occidentalización, que no era otra cosa sino la exigencia de la eliminación deliberada de expresiones sociales diferentes al modelo europeizante por ser retrasadas (Pardo, 1996: 307). Así, la cultura producida en esos medios sociales era la que se difundía y a la que se le reconocía como La Cultura, por tanto tenía sus espacios propios donde podía producirse y reproducirse. En este sentido, los

niños negros que asistían a la escuela comenzaban a entrar en contradicción desde bien temprano, pues las imágenes que representaban su ser social no correspondían a las que ellos mismos habían configurado dentro de su comunidad; no se encontraban representados en sus textos escolares. Estos reforzaban la ideología del blanqueamiento desconociendo la existencia de los otros, en este caso los indios y los negros.

Pero si por un lado el aparato educativo circunscribe el accionar a determinados ítems, por el otro, posibilita que las luchas de otras latitudes se conozcan y aporta elementos que permiten el análisis y la asimilación crítica de esas luchas, las que pueden servir como modelo reivindicatorio de las propias. Eso pudo suceder en Tumaco, pues los jóvenes, al tener un horizonte de conocimiento histórico más allá de lo local, encontraron la manera de canalizar el descontento generalizado, por haber sentido siempre una fuerte discriminación, hacia actos que también trascendieran su propia comunidad.

Y esos vientos de reivindicación racial fueron tomando cuerpo, tras un largo proceso, en el Festival del Currulao. Es que un evento de las características que lo anhelaban quienes pretendían realizarlo era la oportunidad para mostrar la capacidad (artística, organizativa y de convocatoria) de los negros frente a los “blancos”, éstos últimos conformando la élite dirigente de Tumaco. En esta pretensión es donde se observa un fuerte sesgo de reivindicación racial, muy comprensible si se tiene en cuenta la relación blanco-negro, bastante desigual y discriminatoria hacia el segundo, que existía en Tumaco hasta bien entrada la década de los 80. Había sitios como ciertos clubes sociales donde la presencia de un negro era explícitamente prohibida⁵⁹.

El Festival daba la posibilidad de mostrar que “esos negritos que bailan”, como se anotó anteriormente que se les reconocía en forma peyorativa, eran capaces de convocar instituciones y personajes no sólo del país sino de diversas latitudes. La importancia para los organizadores era ofrecer una prueba a los otros sobre lo que eran capaces los negros, esperando con ello conseguir un trato más digno y más igualitario. Desde el comienzo hubo tensiones porque se vieron obligados a buscar apoyo de personas no negras y la mayoría de los integrantes de la Corporación encargada del evento se oponía a tal decisión.

Bien podríamos plantear que se partió desde un esencialismo en cuanto a lo racial, expresado en la negativa a aceptar participantes no negros en la organización y en el objetivo inicial de exhibirse frente al otro, al blanco, de ofrecer una muestra de poder. Hasta aquí se había hablado de raza y del derecho a ser tratados como iguales, siendo las pretensiones del Festival indicar que ellos, como negros, tenían el suficiente desarrollo en lo cultural como para realizar un evento de carácter nacional.

La condición del color de piel fue asumida como un elemento de gran importancia, sobre todo en lo que se refería a la dirección del evento. En sus comienzos tal dirección estuvo a cargo de una persona no negra y prontamente fue relevado de sus funciones por ese motivo, pues, como lo justificó en una entrevista Jairo Castillo, uno de los dirigentes del Festival, “ya es hora que los negros mostremos la capacidad de dirigir nuestras propias actividades y los blancos dejen de decirnos lo que tenemos que hacer”. Hay en estas declaraciones un sentido de reivindicación desde la raza, en la que el “blanco” y el “negro” se asumen en total oposición, sin considerar situaciones específicas que llevan al primero a asumir actitudes cercanas al segundo en tanto existe la posibilidad de que llegue a identificarse con su lucha o sus deseos o, incluso, estar sujeto a una problemática de despojo cultural y económico parecida o viceversa.

Ya vimos cómo uno de los creadores del Festival, Isaac Castro, consideraba que la dirección del mismo debía ser exclusiva de los negros por cuanto se estaba hablando de una expresión que solamente los representaba a éstos.

Estas posiciones, en un principio radicales, se fueron suavizando y matizando al calor de las relaciones a nivel nacional e internacional que el mismo evento les iba permitiendo. También incidieron los cambios que el país empezó a dar con la instalación de la constituyente y la posterior promulgación de la nueva constitución de 1991, la cual reconoció por primera vez el carácter multiétnico y pluricultural de la nación colombiana y abrió a los negros la posibilidad de tener una legislación específica que les reconocía su condición de etnia, a través del artículo transitorio 55.

No obstante, dentro de la programación se destacaban manifestaciones que hacían parte muy importante de un legado cultural aún vigente de los pequeños conglomerados ribereños de las áreas rurales en las que se ubicaba buena parte de la población. Así, pues, era la raza la que se reivindicaba pero con un legado cultural, portador de una memoria que para el Pacífico tiene que ver, de un lado, con el ritual a los santos que, como plantea Losonczy (1999) para el Chocó, es posible que articule lo inmemorial, esa temporalidad ahistórica cíclica con el pasado inmediato y con el presente que es percibido como un tiempo de cambio; y, del otro, con expresiones culturales seculares que también son portadoras de una memoria que habla de la manera como la gente negra de esta zona del Pacífico resolvió su organización social, como es el caso de la música de marimba y de las manifestaciones orales portadoras de la memoria histórica de estas comunidades. ¿Qué es lo que se resalta, pues, en el Festival? Ya lo anotaba antes, la música y la danza (marimba, arrullos, alabaos); la “tradición oral” (cuentos, adivinanzas, décimas, coplas); “las visiones” y “espantos” (la tunda, el riviél, la diabla, la viuda, etc., etc.).

Con relación a las últimas, Eduardo Restrepo (1996), en un estudio que realizó sobre las poblaciones de Satinga y Sanquianga del sur de Nariño, encontró la existencia de una serie de categorías con que se define el espacio y el territorio, así como las prescripciones que existen respecto a su utilización, en donde las “visiones” entran a jugar un papel de primer orden. Comparando dichas categorías con las que define Anne Marie Losonczy para el Chocó (1991-1992) considera que bien puede plantearse que es un sistema que rige para todo la región que abarca el denominado “Chocó biogeográfico” y que comprende la región costera del Pacífico situada entre las fronteras con Panamá por el norte y con Ecuador por el sur. Así, aparece el “monte”, catalogado como muy peligroso tanto por los accidentes a que se expone quien ingresa al mismo como por la presencia de seres que pueden producir enfermedades o la muerte; y las “visiones” (la tunda, la cucuragua, la diabla, el muerto, el duende, etc.), “seres de otros mundos” que se mueven en el monte, sobre todo en el “monte bravo”, aquel que no ha sido intervenido por los humanos, y pueden causarle graves daños a este último.

Por su parte el mar, lejos de la costa, es otro sitio de peligro para quien ingresa a él; cualquier accidente puede ser fatal, así como las fieras que lo habitan representan peligro, al igual que las visiones que allí habitan: El Riviél, el buque Maravedí. Los esteros y manglares “se instauran como un límite donde lo masculino y lo femenino, lo peligroso y lo seguro, lo humano y lo que no lo es, se encuentran en una situación de umbral” (Restrepo, 1996: 227). No representan tanto peligro como “mar afuera” ni tanta seguridad como la playa. Tanto las visiones como los muertos y el diablo se consideran los habitantes de mundos inferiores.

Pero también existen habitantes de los mundos superiores, los que están en el plano de lo divino, los santos, los angelitos y “nuestro señor”. “Mediante los arrullos y belenes, en un contexto de música de bombos, cununos y guasás, las mujeres establecen la posibilidad del descenso de los santos a los altares con el objeto de obtener determinados favores” (Restrepo, 1996: 229).

Son modelos culturales que, dice Restrepo, “aunque articulados en mayor o menor medida a las dinámicas del capital en sus múltiples manifestaciones y a los procesos de globalización traducidos en el

consumo y en la presencia de algunos mass media, conservan una especificidad en aspectos fundamentales como la construcción y manejo del entorno. Esto puede observarse en la construcción de un universo a partir de unos ejes semánticos de estructuración del territorio, de un ordenamiento gramatical de los seres, de explicación del advenimiento y del sentido de los muertos, y de unos modelos orientadores de las praxis terapéuticas de diferentes estados extraordinarios” (239-40). Es decir, hacen parte muy importante del orden en que ha sido concebido el mundo de éstos habitantes del Pacífico sur.

Ahora bien. Habitar la ciudad y depender exclusivamente de ella impide que la gente de Tumaco se relacione de manera consuetudinaria con el “monte bravo”, con los manglares y con el mar. Entonces los seres guardianes de éstos van quedando en un segundo plano y con ellos todo el sistema de categorías y significados que se habían construido a su alrededor.

Traer estas visiones al mundo urbano, representarlas en imágenes (pintadas a mano) a partir de los relatos que muchas personas hacen sobre ellas o en personajes reales que andan y se relacionan “pacíficamente” con la gente que las observa pasar en el desfile inaugural del Festival o las ve actuando en el teatro, es un intento de articularlas a las nuevas circunstancias, aún destacándolas como guardianes de selvas y mares pero con la posibilidad de transitar por la ciudad. Es un acudir a la memoria para continuar con la tarea de transmisión del conocimiento pero ahora a través de los medios proporcionados por la modernidad: las imágenes, la lúdica, el espectáculo, el teatro. Se las vuelve reales pero envueltas en la magia y la fantasía de la fiesta, en un espacio donde ya no hay porqué temerles, más bien se proporcionan todos los elementos para admirarlas, quererlas y convivir con ellas. Habría aquí un doble juego: de un lado, mantenerlas vivas en la memoria de las nuevas generaciones, no dejar que las envuelva el manto del olvido; y del otro, articularlas a un nuevo imaginario que se construye y que intenta reelaborar una cosmovisión partiendo de una memoria étnica, memoria que de una u otra manera permite aglutinar a quienes se sienten parte integrante de esa comunidad.

Michel Agier (1999: 18-19) encontró en el distrito de Agua Blanca, un conglomerado de barrios populares de la ciudad de Cali donde vive una buena porción de migrantes de Tumaco y del litoral Pacífico en general, una serie de reelaboraciones de las visiones, esta vez adaptadas a un contexto urbano con pequeños accidentes naturales semejantes a los del Pacífico; en el caso que se menciona se trata de un pantano. Allí, en un procedimiento metonímico (“el pantano, es todo el universo de las visiones del Pacífico”), se tejieron una serie de relatos que intentan dar una explicación a las numerosas muertes de jóvenes que se sucedieron en el barrio. La “mujer del pantano”, conocida como el “monstruo de Charco Azul”, es un monstruo que ataca a los hombres jóvenes que merodean el pantano y les arranca los genitales; para el autor “el monstruo sería menos urbano que étnico: la mujer del pantano representaría una memoria étnica o regional, *residual* (una totalidad ‘allá’ transformada en suplemento diferencial ‘aquí’) de los negros”. El destino de la visión en el contexto urbano es el de convertirse en un elemento de unión identitaria frente a las imágenes negativas y a la política municipal contra el barrio, plantea Agier. En realidad, continúa, los espíritus migran también, en la medida en que la imaginación urbana los solicite a su vez. Es posible que poco a poco éstos espíritus encuentren un campo de acción en los nuevos contextos urbanizados. Y, a no dudarlo, uno de tales campos sería el de ser un elemento de unión identitaria.

De otro lado, al observar “la puesta en escena” que los miembros del sector cultural hicieron en el desfile del carnaval de Tumaco del año 1998, el autor encontró que en las comparsas por ellos organizadas, “las visiones” y “el regreso de la marimba”, era notorio un intento de estos “animadores culturales” por “conquistar la ciudad brindándole una identidad de la que hasta hoy ha estado desprovista”. Llama la atención esta afirmación del antropólogo francés que ya antes en el mismo escrito ha afirmado que la ciudad no posee una tradición

urbana ni festiva. Yo diría que más bien de lo que se trata es de recomponer una identidad que el mismo proceso de urbanización-modernidad ha ido fragmentando al organizar el tiempo y el espacio de otro modo y al albergar en el mismo espacio otros grupos de personas que poseen una cultura diferente. Y no es que se carezca de una tradición festiva; más bien, es que el calendario festivo anual, por demás abundante en fiestas y celebraciones está muy ligado a lo sagrado y a la iglesia católica, con muy poca tendencia hacia lo masivo, pues las comunidades que mantenían ligadas a estas celebraciones eran aún pequeñas.

Nos encontramos entonces que, si bien en un principio la motivación principal para la realización del Festival es la reivindicación de la raza (los negros frente a los blancos), sin reflexiones acerca de la multiplicidad de posiciones y relaciones de unos y otros sino atendiendo al fenotipo, al pretender llenar de contenido la propuesta se hace acopio de manifestaciones culturales que hacen parte de una memoria colectiva; memoria que da cuenta de la manera como esa comunidad dio orden y comprendió el medio en que se desenvolvió. Sin embargo, no son todo el conjunto de producciones sino un fragmento de ellas, sin duda las que caen del lado de las representaciones artística, de acuerdo con los parámetros de la cultura en término modernos. Hay que tener en cuenta entonces un doble aspecto: el primero, la fragmentación que se hace de un conjunto más amplio e integral de expresiones culturales; y el segundo, la puesta en escena de las mismas en un espacio en el que se convierten en objeto de consumo.

La fragmentación, aunque impuesta por la concepción moderna de cultura, resalta aspectos fundamentales muy ligados a la organización social y a la manera de transmisión de los saberes, ofreciendo una posibilidad de continuidad en el ámbito urbano en el que ahora se desenvuelven. En cuanto a la puesta en escena, cabe preguntarse por lo que le sucede a una expresión cultural cuando, desligada del contexto que le dio vida y sentido, se queda sólo en la representación. Pienso que pueden suceder dos cosas: o bien se “folkloriza”, quedando simplemente como el testimonio aislado de un pasado del que da cuenta sólo como un elemento que poco dice sobre sus interacciones y dinámicas de las que formaba parte; o se revalora, por la posibilidad que adquiere de contar con un espacio en el que se difunde y se admira; esa circunstancia puede servir para renovarla y darle una vigencia al permitirle adaptarse al presente cambiante, o al menos a dar referentes culturales sólidos a quienes desde la ciudad parecieran estar perdiendo la cohesión como comunidad. Este es el sentido de identidad que se estaría construyendo; y para ello se apela a la memoria, una memoria que, además de estar afincada en el pasado, debe cumplir con la condición de ser arte para poder entrar al campo de la cultura especializada. Al transmitir desde lenguajes modernos la música, la danza, las coplas, los ritmos que son comunes a todo el grupo, se están aportando elementos valiosos para construir una tradición que, tomando como punto de partida los caminos ya recorridos, busca nuevos senderos.

Se observan aquí las “modernidades alternativas” en pleno ejercicio. Si la hegemonía, como plantea Raymond Williams, proporciona un sentido generalizado de realidad que en este caso se expresa en la valoración de lo que produce la sociedad blanca-mestiza, lo alternativo, aunque se adecúa a los límites que le establece el proyecto hegemónico, encuentra la manera de reservarse para sí la parte que puede rearticular la cultura y ofrecer un modelo diferente. A través del evento, sus promotores construyen un sentido de comunidad cultural con la que pretenden puntualizar la diferencia frente a otros grupos tanto locales como nacionales. El Festival se convierte entonces en un medio de expresión de la alteridad de los negros de Tumaco, mostrando las características que los hace distintos y proporcionando un sentido de etnia que apenas se está construyendo y por lo tanto aún no es totalizador sino que ofrece una serie de rasgos.

Hay que agregar que las decisiones que se toman respecto al desarrollo del Festival no están exentas de contradicciones al interior del grupo responsable, pues no se manejan las mismas concepciones en torno a la

cultura, como bien lo expresó uno de los miembros de la Corporación Música del Pacífico:

“Al interior de la Corporación se crean dos corrientes que aún están y aún estamos enredados en esa discusión. Hay unos que piensan que la cultura y la identidad entre más vieja sea es más auténtica; y otro sector que piensa que la cultura es una cuestión de todos los días, que tiene su presente, que la cultura no es el pasado, que hay un presente, que lo que la gente expresa hoy también hace parte de la cultura. Además, los que trabajan lo tradicional tienen mucho apego a lo que es la danza y la música y le dan poca importancia a la tradición oral, por ejemplo, a la parte de las relaciones sociales entre la gente; es decir, a cómo se construyó la sociedad acá. La parte histórica muy poco se aborda en el Festival. Primero, porque hay esa diferencia interna; pero también porque esas otras cosas a poca gente moviliza, a poca gente le gusta. Entonces esa es, digamos, la otra problemática” (entrevista con Hernán Cortes, 1995).

Este testimonio pone de manifiesto precisamente el tipo de decisiones que se ven abocados a tomar, ya que hay una serie de factores que deben tener en cuenta para lograr una convocatoria amplia, los que tienen que ver con los condicionantes del espectáculo masivo. Aquí pueden observarse las estrategias para subvertir en algo tales condicionantes y a las que se ha hecho referencia en capítulos anteriores: una es mantener el control tanto sobre la programación como sobre la animación del evento porque los mensajes que a través de la misma



se difundan son claves en la perspectiva que se asuma. En este sentido, no es la misión del animador hacerle propaganda a tal o cual patrocinador o a tal o cual industria de bebidas alcohólicas sino mostrar el contexto en el que fue posible la existencia de las expresiones culturales que se están representando y cómo ellas encuentran condiciones de posibilidad en los tiempos de cambio. La otra es habilitar espacios diferentes al escenario central del gran espectáculo, recurriendo a propuestas novedosas y muy originales como “la toma a los barrios”, los cantos en las iglesias y los espacios de reflexión sobre “la cultura negra de la manglería”. Otra más es la preparación a cientos de muchachos y muchachas de los colegios urbanos y veredales para que hagan una representación el día del desfile inaugural. Una última es la de mantener con los jóvenes y los niños escuelas de formación con las que se pretende dar continuidad a la labor cultural de las agrupaciones que conforman la Corporación.

Todas estas decisiones han traído muchísimas dificultades por cuanto los financiadores locales, especialmente la Alcaldía Municipal que tiene la obligación por un acuerdo de Concejo de destinar un presupuesto anual para el Festival, no le encuentran mayor atractivo pues no le sirve a sus intereses inmediatos. El resultado es una asfixia económica que llevó a los organizadores a tomar en el año de 1992 la dolorosa decisión de suspender su realización. En un comienzo se le fijó un espacio de tiempo ya no de un año sino de dos; pero luego no encontraron las condiciones propicias; con mucho esfuerzo y muy precariamente lograron hacer uno más en 1994 y otro en 1999 pero no han conseguido darle la continuidad que aspiraban. Ello no quiere decir que hayan suspendido sus labores culturales; ya lo veíamos en el anterior capítulo, han fortalecido espacios en escuelas y colegios, han desarrollado sus propios grupos, han participado activamente en el largo proceso de desarrollo de la Ley 70 y su reglamentación, en la comisión de etnoeducación y, en fin, en todos aquellos escenarios y momentos en que encuentran la oportunidad de desarrollar propuestas culturales. Por supuesto, la participación en los escenarios mencionados ya no se da en conjunto, como organización, sino de manera individual; pero a pesar de estar disgregados transitoriamente, siguen manteniendo un lugar común, el “sector cultural”, que es el que los sigue convocando aun cuando conserven diferencias.



ANOTACIONES FINALES

La región del Pacífico ha debido enfrentar fuertes cambios, sobre todo a partir de la década de los 70, cambios que se relacionan fundamentalmente con su introducción al modelo de desarrollo occidental, el cual incorporó a las poblaciones de la región en prácticas que implicaron la dependencia del conocimiento especializado y el abandono de aquellas desarrolladas a través de métodos diferentes del conocimiento moderno y transmitidas de generación en generación por medio de técnicas propias de la tradición oral. Tal situación generó rupturas culturales considerables que se vieron reflejadas, principalmente en las nuevas generaciones, tanto en la adopción de técnicas provenientes de la modernidad, como en la entrada en desuso de gran parte de las expresiones culturales con las que ordenaron y comprendieron el mundo las generaciones anteriores.

El modelo del desarrollo trajo consigo (aunque también intervinieron otras circunstancias) un reacomodamiento poblacional en el que sobresale la migración de las poblaciones asentadas en las zonas rurales hacia las urbanas, la llegada de personas provenientes de otras áreas geográficas y culturales y la lenta pero continua conversión de pequeños poblados como Tumaco en centros urbanos de mayor envergadura. Todo lo cual enfrentó a la población originaria a diferentes ambientes que muchas veces lograron desarticular los modelos cognoscitivos propios, sin que desaparecieran del todo, a la vez que aportó distintos referentes culturales y simbólicos, así como otras necesidades y patrones de comportamiento, entre ellos el del consumo masivo. Fue una problemática que propició respuestas novedosas y creativas por parte de quienes debieron, y aún deben, enfrentarla.

Dentro de los procesos de modernidad en Tumaco, las políticas culturales emanadas desde los organismos nacionales, la aparición de expertos y proyectos de planificación, se consolida en Tumaco un “sector cultural” que, aunque débil en su economía y en su personal, es vigoroso en sus planteamientos y propuestas. Ello se manifiesta en la incidencia que han tenido a nivel municipal en torno a la orientación de las políticas culturales y las acciones puntuales a nivel de la cultura, así como en el desarrollo de proyectos muy originales como el Festival del Currulao con el cual logran trascender el ámbito local para situarse en el plano nacional y desde allí ganar protagonismo para sus propuestas.

En esta región periférica, dadas las características muy específicas de la zona, se han conformado unas modernidades muy específicas, “modernidades alternativas”, como tan acertadamente las ha denominado Arturo Escobar. Y lo son porque, aunque han asimilado en parte las técnicas y las formas de pensamiento que aquella les ha proporcionado, mantienen y recrean de manera muy consciente las formas de pensamiento heredadas de sus ancestros; y con estas dos armas han logrado estructurar una forma nueva que, sin ser del todo “moderna”, tampoco es de la “tradición”; y a partir de allí han logrado contundencia y firmeza en sus proyectos.

El Festival del Currulao, como medio de intervención en las políticas de la identidad en Tumaco, ganó fuerza y prestigio después de su primera versión porque sus organizadores tuvieron la claridad suficiente para interpretar el contexto que estaban viviendo en el momento, en el cual se requería con urgencia la construcción de referentes culturales que permitiera a las poblaciones negras de Tumaco una inserción en las nuevas condiciones en una posición de mayor igualdad. Al reificar a través del evento la cultura propia de dichas poblaciones, se sentaron las bases para ir caminando en torno a la consecución del objetivo. Si bien al comenzar la investigación se consideró que hubo un giro en cuanto a los términos de la reivindicación que el evento planteaba, los cuales iban del eje racial al étnico, las transformaciones se mantienen más bien en un eje que podría denominarse racialización de lo cultural, donde la cultura se convierte en un objeto de reificación y

de objetivación que permite a un grupo de gente constituirse como “autoridades” en el tema, habiendo un primer momento de folclorización de lo cultural hacia un segundo de etnización.

A la par con el ascenso de la propuesta del evento en términos de popularidad, los organizadores debieron enfrentar las presiones a nivel político y económico por la captación de los beneficios que podrían derivarse del mismo; fue allí donde se presentaron abundantes ofertas económicas y políticas que, al no ser manejadas con la cautela y prudencia necesarias, ocasionaron divisiones y conflictos al interior del grupo de organizadores, llegando a la suspensión temporal del Festival. Esto lleva a plantear nuevos interrogantes: ¿Se está planteando el Festival otra forma de hacer cultura, esto es, una manera que tiene que ver con hacerla pública, o precisamente esa manera estaría acabando con ella, a pesar de la creencia generalizada de que así se la revalora e inmortaliza?

A pesar de estar situada la ciudad de Tumaco en una zona considerada periférica dentro de la administración central nacional no ha sido ajena a la problemática de reivindicación racial que se ha vivido en otras naciones y otras partes del país. Es así como los jóvenes en la década del 80 se nutrieron de iniciativas que en este sentido se desarrollaban en Estados Unidos y en el interior del país, habiendo sido tomadas como modelo para sus ideas y proyectos en torno a lo cultural, que en este caso particular presentaba un punto de definición entre las relaciones blanco/negro.

A través del Festival del Currulao se insinúa un sentido de etnia que enfatiza en ciertos elementos culturales que son considerados como patrimonio cultural de los negros de Tumaco; son expresiones que, extraídas de la memoria colectiva, poseen los referentes que identifican a los grupos negros que habitan la ciudad. En ese proceso de hurgar en la memoria y representar se resignifican las manifestaciones culturales y se las adapta a las nuevas condiciones de modernidad y ambiente urbano en que de ahora en adelante tendrán que desenvolverse. Pareciera entonces que lo étnico y lo racial quedaran diluidos en un mismo sentir y que no hubiera diferencia entre una y otra noción. La diferencia la imponen los contextos y las decisiones políticas que haya que tomar de acuerdo a las circunstancias.

BIBLIOGRAFIA

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio General de Folklore*. Banco Popular, 1977, Bogotá.

----- « El Currulao ». En *Textos sobre música y Folklor*, Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia, Vol. 1. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, Bogotá, pgs. 383-387.

Agier, Michel. « Tres estudios sobre la cultura del Pacífico colombiano ». En *Imágenes de las « culturas negras » del Pacífico colombiano*. Proyecto CIDSE-IRD. Documentos de Trabajo No. 40, CIDSE, 1999, Universidad del Valle, Cali.

Almario, Oscar y Castillo, Ricardo. “Territorio, poblamiento y sociedades negras en el Pacífico Sur colombiano”. En : *Renacientes del guandal. “Grupos negros” de los ríos Satinga y Sanquianga*. 1996, Proyecto Biopacífico, Universidad Nacional, Bogotá.

Alvarez, Manuela. « La ciudad deseada : seducciones y artilugios del desarrollo », en *Tumaco : haciendo ciudad. Historia, identidad y cultura*, Michel Agier et al, ICAN, IRD, U. del Valle, 1999, Colombia.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. 1993, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Andrade I. Germán. “Conservación de la biodiversidad en la provincia biogeográfica chocona de Colombia”. En: *Colombia Pacífico* Tomo II (Pablo Leyva Ed.). 1993. Ed. Fondo FEN.

Arias Trujillo, Bernardo. *Risaralda*. Ediciones Académicas, Ed. Bedout, 1960, Medellín.

Aristizábal, Margarita. « El festival del currulao », en *Modernidad, identidad y desarrollo*, María Lucía Sotomayor (ed.), ICAN, 1998, Bogotá.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Barral Editores, 1974, Barcelona.

Balandier, Georges. « La Pantalla ». En: *El poder en escenas*. Paidós, 1994, Barcelona, pgs. 115-149.

Barth, Frederick. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México F.C.E., 1971.

Bauman, Zygmunt. *Libertad*. 1991. Alianza Editorial, Madrid.

Bechelloni, Giovanni. « Televisión espectáculo o televisión narración ? ». En *Videoculturas de fin de siglo*. Ed. Cátedra, 1990, Madrid, pgs. 55-66.

Bejarano, Jesús Antonio. “La Economía”. En: *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Instituto Colombiano de Cultura, 1998, Bogotá.

Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”. En: *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1979, Madrid. Pgs. 167-173. Publicado en *Die Welt inn Wort* (Praga) en 1933.

Bernal Villegas, Jaime y otros. *El Arte del Chamanismo, la salud y la vida. Tumaco la Tolita*. Inst. Col. de Cultura Hispánica. Ed. U. Javeriana, 1993, Bogotá.

Bouchard, Jean Francoise. *Excavaciones arqueológicas en la región de Tumaco, Nariño, Colombia*. Revista Colombiana de Antropología, Vol. 24. ICAN, 1983, Bogotá.

Bouchard, Jean Francoise y Mora, Santiago. *Arte de la tierra-cultura Tumaco*. 1988. Fondo Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. 1990. Ed. Grijalbo, México.

Brunner, José Joaquín. *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. FLACSO, Serie Educación y Cultura No. 4, Diciembre de 1990, Santiago.

------. “Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades”. En *Políticas culturales en América Latina* (N. García Canclini, ed.), pp. 175-203. 1987, Ed. Grijalbo, México.

Calypso, grupo de teatro. *Francisco Zaya*. Creación colectiva, textos para el montaje de la obra. 1995, Tumaco.

Corponariño. *Impactos ambientales producidos por la explotación de recursos y manejo integral de la costa Pacífica sur colombiana*. 1989. Cali.

Corporación Música del Pacífico. « Tumaco Cultural ». En *Rev. Carnavales Tumaco*. 1990, Tumaco. Pg. 8.

Corredor Martínez, Consuelo. *Los límites de la modernización*. Cinep. 1992. Ed. Antropos, Bogotá.

Davidson, Harry. *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. Banco de la República, 1970, Bogotá.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1994, Colombia.

Errázuris, Jaime. *Tumaco-La Tolita*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1980.

Escobar, Arturo. *La invención del desarrollo: Construcción y deconstrucción del Tercer Mundo*. Editorial Norma, 1998, Bogotá.

------. « Política cultural y biodiversidad : Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano ». En *Antropología en la modernidad*. Instituto Colombiano de Antropología, 1997, Bogotá. Pgs. 96-115.

------. “Una ecología diferente: igualdad y conflicto en un mundo globalizado”. En: *II Seminario Universidad y medio ambiente en América Latina y el Caribe*. Memorias. 2001. Corporación Universitaria Autónoma de Occidente. Cali.

Escobar, Arturo y Pedrosa, Alvaro. “Conclusión: Globalización, posdesarrollo y pluriculturalismo”. En *Pacífico: ¿Desarrollo o biodiversidad?. Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa, investigadores). Ed. Cerec, 1996, Bogotá. Pgs. 353-359.

------. “Modernidad y desarrollo en el Pacífico Colombiano”. En *Pacífico: ¿Desarrollo o biodiversidad?. Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa, investigadores). Ed. Cerec, 1996, Bogotá. Pgs. 13-26.

Ewen, Stuart. *Todas las imágenes del consumismo*. 1988, Ed. Grijalbo, México.

Falomir Parker, Ricardo. “La emergencia de la identidad étnica al fin del milenio”. En *Rev. Alteridades* No. 2, 1991, México.

Fernández Polanco, Aurora. “La fantasmagoría. Baudelaire y la mercancía absoluta”. En *Revista La Balsa de la Medusa*, Nos. 38-39, 1996, Visor, Madrid.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1990. Ed. Grijalbo, México.

------. *Políticas culturales en América Latina*, 1987. Ed. Grijalbo, México.

Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Editorial, 1990, Madrid.

Habermas, Jürgen. *Modernidad versus posmodernidad*. En: Colombia. El despertar de la modernidad (varios autores). 1994, Ed. Foro Nacional por Colombia, 2a. ed., Bogotá.

Hoffmann, Odile. La movilización identitaria y el recurso a la memoria (Nariño, Pacífico colombiano). En: *Memorias hegemónicas, memorias disidentes*, M. Zambrano y C. Gnecco (eds.), 2000. ICAN-U.Nacional-U.del Cauca.

------. “Sociedades y espacios en el litoral Pacífico sur colombiano (siglos XVIII-XX). En: *Tumaco. Haciendo ciudad*. 1999. ICAN, IRD, U. del Valle. Bogotá. Pgs. 15-53.

Hurtado M., Mary Lucía. “La construcción de una nación multiétnica y pluricultural”. En *Pacífico. ¿Desarrollo o biodiversidad?. Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa, investigadores). Ed. Cerec, 1996, Bogotá.

Iturralde Nieto, María Gabriela. *El movimiento afroboliviano, invención de una identidad*. Tesis de Licenciatura, 1998, UNAM. México.

Lee, Speen. *Malcom X*. Largometraje.

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. 1991. Ed. Paidós, Barcelona, España.

Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997, México.

Ley General de Cultura, Ley 397 de agosto 7 de 1997. Texto publicado por el Fondo Mixto del Distrito, 1997, Bogotá.

Losonczy, Anne-Marie. “Memorias e identidad: Los negro-colombianos del Chocó”. En: *De montes, ríos y ciudades. Territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Juana Camacho y Eduardo Restrepo (Editores). 1999. Gino Editores, Bogotá.

Manzi, Germán. *Ponencia sobre la inversión pública y privada en la costa Pacífica nariñense*. 1988. Corponariño, Pasto.

Mena, Ursula y Herrera, Ana Rosa. *Políticas culturales en Colombia. Discursos estatales y prácticas institucionales*. 1994. Ed. M & H. Bogotá.

Ministerio de Cultura, Dirección de Fomento y Desarrollo Regional, área de formación en gestión cultural. *Módulo 1. Ley General de Cultura 397/97 y Sistema Nacional de Cultura –SNCu-*. Junio de 1999, fotocopias, Bogotá.

- Monsivais, Carlos. « Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano ». En *Cultura y creación intelectual en América Latina* (Pablo González Casanova, coord.). Siglo XXI, 1984, México, pgs. 25-50
- Montaño, Julio César (Coordinador). *Plan de desarrollo cultural del municipio de Tumaco*. 1998, sin editar, Tumaco.
- *VI Festival internacional del currulao. Encuentro cultural afrocolombiano*. 1992, sin editar, Tumaco.
- Moyano Ortiz, Juan Carlos. *Una fiesta con ambiente de ceremonia popular*. Rev. Magazine Dominical, El Espectador, febrero de 1988, Bogotá.
- Ocampo López, Javier. *Música y folclor de Colombia*, Ed. Plaza & Janes, 1988, Bogotá.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. 1987, Fondo de Cultura Económica, México.
- Ortiz, Renato. “Otro territorio”. En Revista Nueva Antropología No. 12. Octubre de 1996, Madrid.
- Oslender, Ulrich. “La lógica del río: estructuras espaciales del proceso organizativo de los movimientos sociales de comunidades negras en el Pacífico colombiano”. En: *Acción colectiva, estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*. (Mauricio Pardo Ed.). 2001. ICANH – COLCIENCIAS, Bogotá.
- Oviedo, Ricardo. “Historia de gente entintada”. Informe de investigación. 1994. PNR-ICAN, Bogotá.
- Pardo, Mauricio. “Movimientos sociales y relaciones interétnicas”. En *Pacífico: ¿Desarrollo o biodiversidad?. Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa, investigadores). Ed. Cerec, 1996, Bogotá. Pgs. 209-315.
- Pérez Arbeláez, Enrique. « El Currulao ». *Revista Colombiana de Folklor* (3). Instituto Colombiano de Antropología, 1959, Bogotá.
- Plan Internacional. *Evaluación de la situación y establecimiento de metas*. Tumaco, 1991.
- Pedrosa, Alvaro. “Paisaje y cultura”. En: *Pacífico: Desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa, investigadores). Ed. Cerec, 1996, Bogotá. Pgs. 29-40..
- Presidencia de la República, Plan de desarrollo general para Colombia, 1998-2002. Acápite: “Los compromisos fundamentales de la sociedad: reconstitución del tejido social”. Bogotá.
- Quintero, Berta. “Políticas culturales en Colombia”. En: *Aluna, imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular* (Gloria Triana, Compiladora). 1990, Grupo Editorial 87, Bogotá.
- Quintín Quilez, Pedro. « Ilustraciones de la Costa Pacífica ». En *Imágenes de las « culturas negras » del Pacífico colombiano*. Proyecto CIDSE-IRD. Documentos de Trabajo No. 40, CIDSE, 1999, Universidad del Valle, Cali.
- Restrepo, Eduardo. “Cultura y biodiversidad”. En *Pacífico: ¿Desarrollo o biodiversidad?. Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa, investigadores). Ed. Cerec, 1996, Bogotá. Pgs.220-241.
- , “Hacia la periodización de la historia de Tumaco”. En: *Tumaco. Haciendo ciudad* (Michel Agier et al). 1999. ICAN, IRD, U. del Valle. Bogotá. Pgs. 54-86.
- , “La construcción de la etnicidad: comunidades negras en Colombia”. En *Modernidad, identidad y desarrollo*. Instituto Colombiano de Antropología, 1988, Bogotá, Pgs. 447-474.
- Romero, José Luis. « Las ciudades masificadas ». En *Latinoamérica : las ciudades y las ideas*. Ed. Siglo XXI, 1984, Bogotá. Pgs. 319-389.

Rubio Torgler, Heidi y Mónica, Ulloa, Astrid. *Tras las huellas de los animales*. 1998. Giro Editores Ltda., Bogotá.

Sánchez Arnau, Juan Carlos. *La cultura y las estrategias de desarrollo*. 1985. UNESCO, París. Francia.

Siegmester, Elie. *Música y sociedad*. Ed. Siglo XXI, 1980, México. Primera edición en inglés 1938.

Simarra Torres, Julia. “Los ritos fúnebres en Palenque”. En: *Aluna, imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular* (Gloria Triana, compiladora). 1990, Grupo Editorial 87, Bogotá.

Stavenhagen, Rodolfo. “Notas sobre la cuestión étnica”. En: *Rev. Estudios Sociológicos*. Vol. 12, No. 4, 1984, Colegio de México.

Vanín, Alfredo. “Expresión Pacífico”. En *Aluna, imagen y memoria de las jornadas regionales de cultura popular* (Gloria Triana, compiladora). 1990, Grupo Editorial 87, Bogotá.

------. *Las culturas fluviales del encantamiento*. El Espectador, Rev. Magazine Dominical, Febrero de 1988, Bogotá.

------. “Alianzas y simbolismos en la ruta de los ausentes”. En: *Imágenes de las “culturas negras” del Pacífico colombiano*. Documentos de Trabajo 40. Proyecto CIDSE (U. del Valle)-IRD, 1999. Cali, Colombia.

Wade, Peter. « Entre la homogeneidad y la diversidad : la identidad nacional y la música costeña en Colombia ». En *Antropología en la modernidad*. ICAN, 1997, Bogotá, pgs. 61-92.

------. “Identidad y etnicidad”. En *Pacífico: ¿Desarrollo o biodiversidad?. Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano* (Arturo Escobar y Alvaro Pedrosa, investigadores). Ed. Cerec, 1996, Bogotá. Pgs. 283-298.

------. “Población negra y la cuestión identitaria en América Latina”. Ponencia presentada en el seminario internacional “Identidades y movibilidades en el Pacífico colombiano” del 9 al 11 de diciembre de 1988, Cali.

------. *Race and ethnicity in Latin America*. Ed. Pluto Press, 1997, London.

Whitten, Norman E. (Jr.). *Pioneros negros. La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*. 1992, Ed. Centro cultural Afroecuatoriano, Ecuador.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Primera edición 1980, Ed. Península, Barcelona.

NOTAS

¹ Ojo revisar esta cita. El texto corresponde a la versión preliminar a la publicación. Muy probablemente el número de página no coincide con la versión publicada.

² Para mayor información véase Bouchard (1983: 312-313, 1988), Bernal (1993: 8), Errázuriz (1980: 156).

⁴ Los autores se apoyan en el estudio de Robert West (1957) para establecer éstas corrientes migratorias.

² Comunicación personal, 1996.

³ Llama la atención que el autor considere las fundaciones oficiales (seguramente españolas) como el comienzo, cuando probablemente hubo ocupaciones anteriores dignas de tenerse en cuenta porque pudieron haber dejado huellas que trascendieron el tiempo y el espacio.

⁴ Planteamiento recogido de entrevistas con Francisco Quiñonez, Germán Manzi, Jairo Castillo, Telmo Leusson, Julio César Montaña, 1995.

⁵ Este incendio es muy importante en la memoria de los habitantes de Tumaco, pues la imagen de la ciudad cambió al reacomodarse los espacios que poseían cierta simbología. Es decir, las zonas de residencia de la élite cambiaron, igualmente las zonas destinadas al comercio ; lo mismo sucedió con las construcciones, pues en su mayoría fueron arrasadas por el fuego y hubo que construirlas nuevamente.

⁶ Almario (1996 : 94) considera que el énfasis en las comunicaciones se debió, además, a la reacción de las provincias del sur frente a la hegemonía ecuatoriana, reacción que buscaba dos objetivos : de un lado, el establecimiento de una red de comunicaciones interiores en los Andes y, del otro, la búsqueda de acceso al Pacífico, sobre todo de Pasto que pretendía resolver su aislamiento ; de ahí la construcción de los caminos entre Túquerres y Barbacoas y luego al mar.

9. Emir Caicedo, responsable para la zona del Pacífico nariñense del proyecto de etnoeducación que se adelanta actualmente en coordinación con el Ministerio de Educación Nacional.
6. «Plan de Desarrollo de Tumaco», administración municipal, 1995.
- ⁷ Acerca de los planteamientos sobre la relación que siempre ha existido entre los avances tecnológicos, el capitalismo y la velocidad véase Paul Virilio, *El arte de motor*: 1996. Ed. Manantial, Buenos Aires.
- ⁸ En el siguiente capítulo haremos referencia con mayor detalle al concepto de modernidad.
- ⁹ Benedict Anderson (1993 : 23) define la nación como « una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión ». Así sean disímiles se concibe como un compañerismo profundo horizontal.
- ¹⁰ Ley General de Cultura, Ley 397 de agosto 7 de 1997. Texto publicado por el Fondo Mixto del Distrito, 1997, Bogotá.
- ¹¹ Tomado de el Plan de Desarrollo para Colombia 1998-2002, acápite: “Los compromisos fundamentales de la sociedad: reconstitución del tejido social”, II. Cultura.
- ¹² Arturo Escobar en su libro *La invención del desarrollo: construcción y deconstrucción del Tercer Mundo*, expone ampliamente el complejo proceso mediante el cual se « inventan » tanto los países del tercer mundo como los países subdesarrollados a partir de la segunda guerra mundial y como consecuencia de la situación económica en que quedan los países comprometidos en la guerra. Tal invento sirve para justificar el intercambio desigual que se establece entre el « norte » y el « sur ». ‘Desarrollo’ es « una metáfora adoptada de la biología para referirse al proceso mediante el cual se ejercían las potencialidades genéticas del organismo para alcanzar su fin [...] su forma ‘natural’. Dicha concepción fue introducida por Schumpeter en la Economía [...], en el sentido de la necesidad de hacer del crecimiento una empresa propia o un programa intencional... » (Herrera y Mena 1994 : 19). Sánchez Arnau (1985 : 15) define « desarrollo » como un paradigma, en el sentido de conjunto de imágenes y representaciones sobre el proyecto de sociedad que se aspira alcanzar o crear a partir de la existente.
- ¹³ Crisis que se evidencia en el cambio en las relaciones países del Norte – países del Sur, pues éstas ya no se conciben en términos del desarrollo del sur ; en la crisis de la deuda externa a partir de 1982, en los programas de ajuste estructural, en la recesión del Norte, en el fin de la guerra fría y en los nuevos patrones de acumulación basados en la informática y otras tecnologías de punta (Escobar, 1996 : 17).
- ¹⁴ « La idea de la modernidad está íntimamente ligada al desarrollo del arte europeo », nos dice Habermas (1944 : 23). De acuerdo con el autor, el proyecto de la modernidad, diferente a la modernización, no se concentra sólo en el arte ; formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración, separó en esferas autónomas la ciencia, la moralidad y el arte, antes dependientes de la religión y la metafísica. Ello permitió institucionalizar y desarrollar el conocimiento de acuerdo con la lógica interna de cada área ; de allí aparece el discurso propiamente científico, distinto a las teorías de la moralidad y la jurisprudencia, diferentes de la producción y crítica de arte ; y a su vez aparecen los expertos para cada área. Aunque la pretensión de los filósofos de la Ilustración era liberar los potenciales cognitivos de cada uno de estos dominios y emanciparlos de sus formas esotéricas para poner al servicio de la organización social esta acumulación de conocimiento, lo que se ha presentado es un distanciamiento cada vez mayor entre la cultura de los expertos y la de la gente del común. La modernidad como proyecto cultural coherente, con objetivos claros hacia el beneficio social no ha sido puesta en práctica en los países de América Latina. Aquí sólo llegan fragmentos y esos fragmentos, generalmente copiados de un medio tan diferente como Europa, son los que se desarrollan y toman cuerpo en estos países.
- ¹⁵ El autor distingue dos tipos de oralidad: primaria y secundaria; la primera hace referencia a aquella situación en que los grupos humanos no han tenido contacto con la escritura; la segunda a la oralidad resultante de las tecnologías de comunicación como el teléfono, la radio, la televisión, en las cuales se mantiene una nueva oralidad pero su existencia depende de la escritura y la impresión.
- ¹⁶ ONG internacional con arraigo local.
- ¹⁷ El autor define un contexto como secular si los participantes de la cultura consideran que ni los santos, ni los espíritus, ni los seres del otro mundo son parte de la interacción social (1990 : 111).
- ¹⁸ « Un especialista en el terror, que busca a los niños malos para espantarlos hasta la muerte o hasta la debilitación total. Está en acecho cerca de los niños muertos, tratando de robarles el cuerpo, pero se asusta con el bombo. También aparece ante los adultos que trabajan en el sol sin sombrero, o que están débiles por el hambre o por la fatiga. Son pocos los que se recuperan de la visión de la Tunda » (Whitten, 1990 : 115).
- ¹⁹ Aunque esta es una organización internacional que tiene sedes en muchos países latinoamericanos y en bastantes poblaciones colombianas, la considero local por cuanto el manejo que hacen de proyectos, de recursos y de administración es estrictamente local.
- ²⁰ Este plan fue elaborado por Hernán Cortés Arboleda, José S. Caicedo y Julio César Montaña, con la colaboración del « sector cultural ».
- ²¹ Análisis sobre este proceso se pueden consultar en : Mauricio Pardo, *Construcción reciente de elementos de liderazgo*

en el Pacífico colombiano. Eduardo Restrepo, *La construcción de la etnicidad. Comunidades Negras en Colombia*. Ambos textos publicados en *Modernidad, identidad y desarrollo*. Instituto Colombiano de Antropología, 1998, Bogotá. Odile Hoffmann, *La política vs. « lo político » ? La estructuración del campo político contemporáneo en el Pacífico sur colombiano*. Ponencia presentada en el seminario internacional « Identidades y movibilidades en el Pacífico colombiano », Cali, diciembre 9-11 de 1998.

²² Entrevista, 1999.

²³ De acuerdo con Terry Eagleton (1994 : 132) el significado es construido; es decir, no es ni experiencia privada ni un hecho de origen divino sino el producto de ciertos sistemas comparativos de significación; ello implica que la forma de interpretar el mundo es función del lenguaje y depende tanto del tipo de lenguaje como la forma de escritura que se comparte.

²⁴ Entrevista en Tumaco 1999.

²⁵ Declaraciones de Julio César Montaña, Francisco Tenorio y Jairo Castillo en entrevistas realizadas, Tumaco 1999.

²⁶ La información sobre la Corporación fue publicada por la misma organización en Tumaco en el folleto « CADEP, perfil histórico, proyectos y servicios », sin fecha y sin datos de editorial .

²⁷ Nombre en homenaje a quien es considerado el “marimbero mayor” de Tumaco por los « trabajadores de la cultura », el último gran tocador de marimba de Tumaco, fallecido en 1994.

²⁸ La descripción de la primera y tercera versión del Festival se hizo con base a entrevistas con los organizadores y algunos documentos escritos. La que corresponde a la sexta versión es fruto de mi observación.

²⁹ Así escribe Julio César Montaña al referirse a lo que fue esa primera cita del Festival en un documento enviado a Colcultura que contenía la propuesta de la sexta versión (1992).

³⁰ Entrevista en Tumaco, 1995.

³¹ Alfredo Vanín, entrevista en Tumaco , 1999.

³² Entrevista en Tumaco, 1999.

³³ Así eran definidos los grupos culturales por las élites blancas, según lo manifestó Vilma Ramírez, una de las pioneras en la organización del Festival, en entrevista (1999).

³⁴ Datos aportados por Francisco Tenorio en entrevista, 1995

³⁵ Al comienzo esta expresión hacía referencia clara a la raza y en oposición a la raza blanca; pero poco a poco fue variando su significación, como lo veremos a lo largo del presente capítulo.

³⁶ Según palabras de Julio César Montaña en entrevista, 1999.

³⁷ Entrevista, 1999.

³⁸ Entrevista, 1995

³⁹ Desafortunadamente no fue posible obtener otros datos más concretos, como por ejemplo, el contenido de las ponencias o la temática específica de cada una, pues la mayoría de los archivos se habían extraviado. Lo poco que se logró reconstruir se hizo apelando a la memoria de los entrevistados.

⁴⁰ Depositario destacado de uno de los géneros literarios de la tradición oral más cultivados en Tumaco, la décima. La Corporación Música del Pacífico se dio a la tarea de sacar del anonimato a Benildo Castillo y publicó una selección de sus décimas más populares en un texto titulado « Décimas del Pacífico », selección hecha por Oscar Mora.

⁴¹ Esta nota aparece en el programa que anuncia el desfile.

⁴² Parte de la décima elaborada por Benildo Castillo , « El autor de las tres letras », para inaugurar el Festival.

⁴³ Organización local que hace parte de la organización Proceso de Comunidades Negras (PCN), conformada dentro del proceso ya mencionado de elaboración y posterior reglamentación de la Ley 70 de 1993.

⁴⁴ Entrevista realizada en Tumaco, 1995.

⁴⁵ Monsivais, citando a W. H. Auden, define el público : « no es ni una nación ni una generación ni una comunidad ni una sociedad, ni estos hombres particulares... ; ninguna persona que pertenezca al público se compromete verdaderamente... Compuesto de individuos en sus momentos de inexistencia, un público es una suerte de Algo gigantesco, un vacío abstracto y desierto que lo es todo y no es nada ».

⁴⁶ Las siguientes referencias han sido publicadas en Aristizábal (1998)

⁴⁷ Entrevista, 1995.

⁴⁸ Ya vimos en el capítulo anterior la influencia de las corrientes folcloristas en las concepciones de estos líderes culturales.

⁴⁹ Aquí podría insertarse un grafiquito como el de Whitten sobre los instrumentos.

⁵⁰ Entrevista, 1995.

⁵¹ Personaje que, dice la leyenda, vivió en el río Chagüí y se hizo famoso por haberle ganado al diablo un duelo de toque de marimba donde se pretendía establecer quién era el mejor.

⁵² Fragmentos de la obra de teatro « Francisco Zaya », creación del grupo Calipso. Esta fue la obra ganadora de la segunda beca de Colcultura en 1996.

⁵³ « Esta noción obtiene de su origen griego un doble sentido : el de actuar, y el de representar lo que se encuentra en movimiento, con el fin de propiciar el desvelamiento de las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano » (Balandier, 1994 : 15).

⁵⁴ Queda por indagar con mayor profundidad los imaginarios que existen en Tumaco acerca del negro y lo negro desde las diferentes posiciones sociales.

⁵⁵ Entrevista con Jairo Castillo, 1995.

