

**Representación Afrocolombiana en Disputa al Interior del Festival de Música del
Pacífico Petronio Álvarez en el Ensayo Documental *El Silencio de las Olas***

Mauricio Vergara Hurtado

Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle

Maestría en Culturas Audiovisuales

Dr. Manuel Enrique Silva Rodríguez

13 de octubre de 2025

Agradecimientos

Después de más de quince años, el presente trabajo concluye una nueva etapa; y, al mirar el camino andado, reconozco las huellas de aquellas personas que me han acompañado durante este viaje.

Agradezco a la Maestría en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle; a los profesores Oscar Campo, Luis Hernández y Antonio Dorado; a las y los docentes invitados por toda la generosidad y dedicación en el proceso formativo. Y, con especial aprecio, a Manuel Silva, por sus nutridas conversaciones y oportunas observaciones al documento.

A Gerylee Polanco, Juan David Velásquez y Luis Miguel Varela, compañeros de rodaje en 2007, quienes depositaron toda su confianza en mí, ayudándome a sembrar la semilla del proyecto que hoy da sus primeros frutos. Gracias por la dedicación y el entusiasmo en cada jornada.

A Liliana Hurtado, gracias por inspirarme con tus reflexiones en torno al cuerpo, por ser mi punto de apoyo emocional y ceder parte de nuestro tiempo para que yo lograra concluir este trabajo.

A mi madre, Yadira Hurtado, por haberme brindado todo el cariño y afecto que necesitaba para crecer; y a mi padre, Héctor Fabio Vergara, por haber sido mi primer maestro de comunicación y por continuar siendo uno de mis interlocutores favoritos.

Finalmente, quiero dedicar este trabajo a todos ellos, y muy especialmente a los músicos y asistentes al remate de Los Reyes, por habernos permitido a mí y a mi cámara ser parte del acontecimiento que transformó de manera sensible mi manera de apreciar la vida.

Tabla de contenido

Resumen	4
Introducción	6
Descripción del proyecto	11
Premisa argumentativa	11
Motivación.....	11
Sinopsis.....	14
Propuesta de tratamiento audiovisual.....	15
Guion	18
Informe de investigación	24
Antecedentes	24
Contexto de la propuesta	24
Estado del Arte	54
Referencias	73
Conceptos fundamentales	82
Identificando un acontecimiento	82
El espectáculo como marco del acontecimiento	84
La textura del remate de los Reyes	87
Pensamiento ensayístico y documental.....	93
Pieza audiovisual	103
Referencias bibliográficas	104
Anexos.....	108
Figura 1	108
Figura 2	109
Figura 3.....	110
Figura 4.....	111
Figura 5	112

Resumen

Este trabajo de investigación/producción analiza las tensiones políticas presentes en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez a partir del cortometraje documental *El silencio de las olas*. El objetivo es examinar cómo un evento concebido para la visibilización de la cultura afrocolombiana se configura simultáneamente como un espacio de disputas simbólicas en torno a la representación de la identidad negra, especialmente en manifestaciones festivas no oficiales que se desarrollan al margen de la programación institucional.

El cortometraje adopta la forma de un ensayo documental que articula material de archivo registrado entre 2007 y 2008, recreaciones dramatizadas inspiradas en *María* de Jorge Isaacs y *La fiesta del Mulato* de Luisa Josefina Hernández, entrevistas tipo vox pop realizadas en la ciudad de Cali y registros de la transmisión oficial del festival. A través de estrategias de montaje basadas en el extrañamiento, la obra confronta la representación espectacularizada de la cultura afro con expresiones festivas espontáneas, evidenciando tensiones entre celebración, memoria histórica y exclusión.

Desde referentes teóricos y estéticos como Aby Warburg, Bertolt Brecht, Harun Farocki y Alexander Kluge, el documental problematiza las narrativas hegemónicas de la diversidad cultural mediante recursos performativos y mediáticos, como el *whitefacing*, que cuestionan críticamente la representación racial en el espacio público y en los relatos históricos. Los resultados apuntan a desnaturalizar formas institucionalizadas de celebración que, bajo discursos inclusivos, reproducen lógicas coloniales. En conclusión, *El silencio de las olas* se plantea como una herramienta estética y política para activar una memoria crítica y resistir la homogeneización cultural en Colombia.

Palabras clave: espectáculo, festival de música del Pacífico Petronio Álvarez, acontecimiento, remate de Los Reyes, mestizaje, representación racial, reparto de lo sensible, memoria crítica, ensayo documental.

Introducción

En el décimo aniversario de su fundación, me propuse realizar un documental en homenaje al festival de música del Pacífico Petronio Álvarez. Corría el año 2006 y el evento ya había logrado resonancia a nivel nacional, gracias a la transmisión en directo realizada, año tras año, por el canal Telepacífico, la red de canales regionales y el sistema de televisión pública de Colombia. Después de siglos de sometimiento en condición de esclavos, opresión y racismo estructural, finalmente se había abierto durante diez años una ventana a través de la cual la tradición musical afrocolombiana se hacía visible para todo el país.

Inspirado por esta idea y con una cámara en la mano visité la concha acústica Los Cristales, lugar donde se llevó a cabo el evento desde su fundación hasta 2007. En ese entonces, mi propósito era registrar cada detalle del festival y entrevistar a sus protagonistas. Pero, una vez apunté la cámara al escenario, mis expectativas se vieron truncadas. Sin importar el emplazamiento de cámara o valor de plano que elegía, mis imágenes no se diferenciaban de las que realizaba el canal de televisión Telepacífico; no había nada nuevo en ellas. Acompañado de un sentimiento de frustración, pero convencido de que allí estaba ocurriendo algo más, seguí buscando a través del visor de la cámara, sin lograr encontrar algo que capturara mi mirada. Y, de repente, cuando las voces de los asistentes empezaron a corear a todo pulmón una canción tradicional del Pacífico, giré la cámara hacia el público y me encontré con una multitud de rostros y cuerpos negros que cantaban y bailaban en éxtasis al compás de los tambores y la marimba: una comunidad que se reconocía a sí misma a través de la música. Solté el control de mi proyecto, y dejé que el público me guiara.

Una vez finalizada la presentación, seguí a un nutrido grupo de asistentes que, aun cantando y bailando, salió al encuentro de una de las agrupaciones en el parqueadero de la

concha acústica. En ese instante no entendía si eran amigos, compadres o familiares, pero se saludaron efusivamente y, en medio del jolgorio, abordaron uno de los buses que la organización disponía para trasladar a los artistas a *Los Reyes*: un viejo hotel ubicado en el centro de Cali en medio de panaderías, casinos, talleres de autos, prostíbulos, garajes públicos, licoreras y bares, donde eran hospedados los participantes del festival.

Al llegar, descubrí que decenas de personas arribaban al hotel y se tomaban la calle para bailar y cantar alrededor de músicos de distintas agrupaciones que se mezclaban de manera espontánea para improvisar canciones de la tradición cultural afrocolombiana: cununos, marimbas, bombos, clarinetes, trombones, bombardinos y saxos se mezclaban con los cuerpos y las voces de los asistentes, en una experiencia dionisiaca que había sido bautizada por la gente como *el remate de Los Reyes*. A pesar de que la organización del festival y la administración pública de la ciudad habían tomado medidas para restringir este acontecimiento, la fiesta se llevaba a cabo durante todas las noches que duraba el festival. Fue así como me tropecé con el acontecimiento que inspiraría mi proyecto documental.

Afortunadamente, al año siguiente delimité mi búsqueda en el hotel *Los Reyes*; y junto a un equipo de trabajo conformado por Liliana Hurtado Scarpetta, Gerylee Polanco, Juan David Velásquez y Luis Miguel Varela registramos el festival desde los eventos que allí acontecían; porque, para 2008, la organización reestructuró la logística, trasladando el escenario del festival a la plaza de toros y alojando a los músicos en distintos hoteles dispersos por la ciudad, acabando así con la experiencia del remate.

En ese mismo año inicié la digitalización de los casetes y la visualización del material grabado; pero una avalancha de infortunios detuvo el proceso de postproducción: el disco duro de trabajo empezó a presentar fallas; y, después, mi compañera cayó gravemente enferma y

pasaron algunos años antes de su total recuperación. Así fue como el destino quiso que los 58 casetes Mini DV, de una hora de duración cada uno, quedaran guardados en una maleta, esperando a ser rescatados algún día.

Pasados 15 años desde la producción del documental, el edificio donde antes estaba ubicado el hotel *Los Reyes* es un cascarón mudo esperando ser arrendado. El festival de música del Pacífico se ha convertido en un espectáculo de talla internacional que, después de haber pasado por diferentes escenarios de la ciudad, se estableció en la Unidad Deportiva Alberto Galindo, donde anualmente se construye la *Ciudadela Petronio Álvarez*; lugar que aloja, junto al escenario musical, infinidad de espacios que ofrecen al público experiencias gastronómicas, artesanales y de moda inspiradas en las tradiciones afrocolombianas. Y en medio de todo ello, los casetes MiniDV salen a la luz como un archivo personal que guarda la memoria de otra época. ¿Sobre qué pueden hablar esas imágenes hoy en día? ¿Cómo hacerlas hablar?

Inspirado en Adorno, decidí crear una metodología ensayística que consistió en repasar el acontecimiento desde diversos puntos de vista, visualizando detalladamente las 58 horas de imágenes, confrontándolas entre sí y con múltiples textos provenientes tanto de las instituciones encargadas de administrar el festival, como de la historia, el periodismo y la literatura; dislocando la cronología con el objetivo de provocar asociaciones inesperadas; aplicando estrategias de montaje basadas en el extrañamiento, con el fin de hacer visibles las formas que normalmente quedan ocultas detrás de los conceptos.

El resultado: *El silencio de las olas*, un ensayo documental que yuxtapone imágenes extraídas del material de archivo con recreaciones basadas en la obra literaria *María* de Jorge Isaacs y en la pieza teatral *La fiesta del Mulato* de Luisa Josefina Hernández, junto con entrevistas realizadas a transeúntes en el centro de Cali, documentos históricos, datos estadísticos

e imágenes provenientes de la transmisión oficial del festival realizada por el canal Telepacífico. A pesar de que los textos literarios están situados en los siglos XVIII y XIX, para las puestas en escena se adoptó el estilo de la entrevista televisiva, rescatando el uso del *blackfacing*, usado en los inicios del cine norteamericano, pero tergiversando su procedimiento (*whitefacing*) para poner en cuestión la representación de lo racial. Inspirado en procedimientos estéticos explorados por artistas como Aby Warburg, Bertolt Brecht, Harun Farocki y Alexander Kluge, el cortometraje documental se organizó en secuencias que contrastan entre sí, revelando las contradicciones que habitan el festival, a pesar de los relatos oficiales y las buenas voluntades. Si el espectáculo televisivo permite a las comunidades hacerse visibles a través de la música dentro de las coordenadas de un escenario protocolizado, el remate de *Los Reyes* se constituía en una experiencia afirmativa, donde, en el espacio público, emergía una comunidad que a través de lo cómico y lo grotesco desdibujaba los estereotipos impuestos por la representación oficial. Estereotipos heredados de los imaginarios de la época de la colonia española, que ponen en evidencia la paradoja de un evento que exalta la cultura afro, al tiempo que oculta tras la fachada del espectáculo las regulaciones que desactivan la potencia política del acontecimiento y su capacidad de desborde.

Enmarcado en la modalidad de profundización de la línea de investigación *Escrituras, poéticas y estéticas audiovisuales*, el presente trabajo de investigación es el resultado de un proceso de investigación/producción que, explorando una metodología ensayística en el uso de imágenes, palabras y sonidos, ha buscado proponer una reflexión estética y política en torno a las representaciones racializadas, activando una memoria crítica que interpela los discursos institucionalizados sobre la diversidad cultural en Colombia. Espero que esta propuesta abra el camino a futuras investigaciones que conduzcan a replantear la mirada que hemos normalizado

sobre la sociedad colombiana y sobre cada uno de nosotros mismos dentro de ella. Porque los discursos raciales que organizan la experiencia simbólica y a los que estamos tan acostumbrados no logran contener el acontecimiento del remate de *Los Reyes*, en donde las fronteras entre los cuerpos se borran para dar paso a una comunidad sensible que, a partir de una experiencia estética, toma voz y cuerpo en la plaza pública. Comunidad que Martin Breugh ha definido como *la plebe*:

La plebe es el nombre de una experiencia, la del acceso a la dignidad política humana. Ni categoría social ni afirmación identitaria, la plebe designa un acontecimiento político de primerísimo orden, esto es, el paso de un estatus infrapolítico al de sujeto político por derecho propio. Ilustra el conflicto fundacional de lo político, que se basa en la existencia de una escena política común y recusa el orden de la dominación establecido por la distribución policial de los títulos y las funciones. Al revelar la sinrazón de esa distribución, la plebe instituye una escena común donde puede producirse la verificación de la igualdad de todos. (como se citó en Didi-Huberman, 2014, pág. 107)

Descripción del proyecto

Premisa argumentativa

Durante los primeros años del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez sucedieron no uno, sino dos acontecimientos de manera simultánea: el oficial, gobernado por la administración pública y que responde a las lógicas del espectáculo; y el contra-oficial, en el que participantes y espectadores (¿o sería mejor decir “ciudadanos”?) se tomaron de manera espontánea el espacio público en una fiesta “obscena”, que buscaba disputar un territorio de visibilidad. El remate de Los Reyes fue una experiencia afirmativa que desdibujaba los límites impuestos por la representación oficial del festival.

Motivación

Corría el año 2006 cuando, arrojado por el júbilo que se vivía por la celebración de los 10 años del festival de música del Pacífico Petronio Álvarez, decidí realizar un documental con el propósito de exaltar este espacio cultural. Este impulso obedecía, según como lo entendía en aquella época, a que el festival había permitido a los afrocolombianos hacerse visibles en el marco de una sociedad que se ha caracterizado por su racismo.

Después de encontrar algunos recursos con instituciones universitarias, y con el apoyo incondicional de mis buenos amigos Gerylee Polanco y Juan David Velásquez, y de mi compañera Liliana Hurtado, en 2007 nos dimos a la tarea de grabar a dos cámaras la mayor cantidad de detalles del festival (meternos hasta la cocina), incluyendo el lugar donde la organización hospedaba a los artistas: el hotel Los Reyes. En ese lugar cada noche acontecía una fiesta en la que músicos y asistentes se tomaban la calle que cubría toda la cuadra del hotel,

conocida como *la calle del pecado*. En aquella época interpretaba esa fiesta y algarabía como un solo acontecimiento que expresaba el mismo júbilo que yo sentía con respecto al festival.

Al poco tiempo de finalizada la grabación mi compañera enfermó gravemente. El diagnóstico: leucemia promielocítica aguda. Enfermedad que removi6 no solo la salud de Liliana, sino todo su sistema de creencias y valores. Y, por supuesto, eso nos incluía a todos los que la rodeábamos, arrastrándonos inevitablemente al v6rtice de sus angustias. Adi6s documental; bienvenido documental. Ese fue el inicio de *En Tránsito*: un documental en primera persona en el que Liliana y yo narramos cómo la experiencia con la enfermedad removi6 nuestras heridas infantiles en relación con nuestros respectivos entornos familiares. Dicho proyecto nos tom6 los siguientes 10 años de vida, durante los cuales luchamos intensamente por consolidar un largometraje que nos retaba tanto por su contenido como por su forma en medio de un torbellino de emociones oscilantes entre la tristeza, el miedo y la alegría. De manera un poco inesperada, el resultado fue un ensayo documental realizado con materialidades audiovisuales heterogéneas, que desbordaban la anécdota y tejían una urdimbre ret6rica. El estreno de *En Tránsito* se realiz6 en el marco de la versi6n 60 del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, FICCI, en el a6o 2020, el cual se vio interrumpido por la declaraci6n de la emergencia sanitaria causado por el virus SARS-CoV-2.

De regreso a Cali, mi ciudad natal y lugar de residencia, en medio de la tensa quietud de la cuarentena se me ocurri6 buscar en los casetes grabados 12 a6os atrás la extroversi6n, adjudicada tradicionalmente a la fuerte presencia de poblaci6n afrodescendiente, que había desaparecido momentáneamente de la cotidianidad de una ciudad silenciada por la pandemia. Y en aquella visualizaci6n de imágenes grabadas en formato MiniDV empecé a intuir nuevas lecturas de las que no me había percatado anteriormente. Los materiales no parecían brillar con

la alegría de antaño. Ahora, en medio del silencio de una pandemia global, esas imágenes se revelaban inquietantes; llenas de contrastes que oscilaban entre la alegría y la rabia. Era como si detrás de la máscara del jolgorio y el delirio emergiera otro gesto que pareciera contradecir tanta alegría. Y si no la contradecía, al menos convivía en permanente tensión con ella. Ese doble rostro me rememoraba a Talía y Melpómene: las máscaras de las musas que sirven de símbolo al teatro.

En ese momento surgió una pregunta: ¿Por qué no había visto antes esa paradoja en las imágenes? ¿Acaso era la pandemia la que había afectado mi mirada? ¿O acaso fueron los 12 años en los que estuve sumergido en el proceso de creación de *En Tránsito*, con el inevitable ejercicio de introspección al que me había arrastrado, auscultando mi pasado infantil? Quizás todo lo anterior me había transformado. Por un lado, los afrocolombianos que le daban rostro a la población más afectada económicamente durante el confinamiento sanitario en Cali. Por otro, los recuerdos archivados en el baúl de mi familia paterna, de donde emergía la voz de la mayor de mis tías advirtiéndole a sus sobrinos la importancia de casarse con parejas blancas para “mejorar la raza”. Así lo habían hecho todos sus hermanos y así lo había hecho mi abuelo: un hombre negro oriundo de Palmaseca. Y yo, que había crecido en medio de polacos, rusos, franceses e italianos en el conservatorio de música Antonio María Valencia, y de germanos en el Colegio Alemán, empecé a identificar que mi color de piel no había pasado desapercibido por esos lugares que hacían parte de una biografía escrita con gestos sutiles de discriminación, y que dejaban un sabor agri dulce en mi memoria.

Una vez concluido el confinamiento, Gustavo Petro y Francia Márquez fueron elegidos como presidente y vicepresidenta de Colombia. Por primera vez la izquierda llegaba al más alto cargo del país, apoyada por una base electoral constituida mayoritariamente por el pueblo. Pero,

a pesar de ello, no pasó mucho tiempo para que las burlas hacia Francia Márquez empezaran a circular por las redes sociales digitales: memes racistas en los que comparaban a la vicepresidenta de la República con un primate. Estos gestos confirmaron las intuiciones que habían emergido en mi cabeza.

¿Cómo dar imagen a esa paradoja que vive la población afrocolombiana en el marco de un escenario como es el Festival de Música Petronio Álvarez? ¿Cuántas significaciones puede tener el Festival para sus actores, tanto artistas como público asiduo?

Sinopsis

Dos obras literarias: *La Fiesta del Mulato* (2012), de Luisa Josefina Hernández, y *María* (2000), de Jorge Isaacs¹.

Cuatro actores: una mujer de rasgos indígenas y tres hombres negros.

Seis personajes: una periodista; Efraín, su padre y un esclavo; El Mulato y el Alcalde mayor.

Tres tiempos: la segunda mitad del siglo XIX de *María*; 2007 en el hotel Los Reyes; el Festival de Música del Pacífico de 2023.

Dos escenarios: la tarima del festival y la calle del pecado.

Un acontecimiento: la fiesta que se toma la calle del pecado, frente al hotel Los Reyes, donde músicos participantes del festival, acompañados de una multitud de espectadores, bloquean el flujo de la vía pública cantando y bailando música del folclore del Pacífico colombiano.

¹ Para mayor información sobre las obras literarias, remitirse al Estado del Arte del presente trabajo.

En torno a un hecho anecdótico registrado en la novela *María*, en la que un esclavo solicita permiso a su patrón para poder llevar a cabo su fiesta de matrimonio, se organizan una serie de imágenes y datos históricos sobre la colonia y la esclavitud en Colombia, con el objetivo de revelar las tensiones raciales que aún persisten, paradójicamente, en escenarios como el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, y que se expresan en la fiesta que emerge en el seno mismo del festival, liderada por los actores sociales históricamente oprimidos.

Propuesta de tratamiento audiovisual

Vencedor/oprimido; civilización/barbarie; espectáculo/carnaval; mercancía/cultura; alegría/rabia. Tomando como punto de partida conceptual estos binarismos, el cortometraje *El silencio de las olas* se organiza a partir de estrategias propias del ensayo-documental.

Inspirándose en los procedimientos estéticos de la obra *Atlas Mnemosyne* del historiador de arte Aby Warburg, del *Arbeitsjournal* del dramaturgo Bertolt Brecht, e interviniendo las imágenes a través de congelados, ralentías y el uso de caracteres, gestos utilizados por Harum Farocki y Alexander Kluge respectivamente, el documental busca crear encuentros inesperados entre imágenes, provenientes de distintos tipos de textualidades y regímenes estéticos, con el objetivo de crear un efecto de extrañamiento y revelar la memoria común que toma forma en la deriva de soportes ajenos entre sí.

Las imágenes del festival de música del Pacífico Petronio Álvarez están organizadas en secuencias, a manera de postales, agrupando situaciones ancladas a unidades espacio-temporales, que fueron registradas en directo (modo observacional) en el espacio del hotel durante la época del festival: la llegada de las agrupaciones con sus instrumentos; la instalación en los cuartos, donde se han dispuesto hasta ocho catres para que cada agrupación permanezca

unida; un grupo de músicos que mientras desayunan entonan una canción llevando el ritmo con los cubiertos; un grupo musical ensayando en la azotea del hotel; otros grupos ensayando dentro de los cuartos donde están hospedados; músicos de distintas agrupaciones y regiones que se unen espontáneamente en los pasillos para improvisar tonadas, mezclando distintos instrumentos; el personal logístico del festival tratando de organizar a los participantes; agrupaciones tomando por asalto la calle del pecado con su música, mientras en el comedor vacío del hotel se puede ver la transmisión en vivo del festival en la pantalla de un televisor solitario: objeto que permitirá crear un contraste entre el escenario oficial del festival y este otro que es el hotel.

Lo anterior entra en contraste con las imágenes oficiales del festival, realizadas por el canal de televisión regional Telepacífico, y transmitidas a nivel nacional por el canal público Señal Colombia: imágenes aéreas y acrobáticas, realizadas con drones y grúas, que responden a las demandas del espectáculo contemporáneo.

Las puestas en escena del material literario (*María* y *La fiesta del Mulato*) están inspiradas en el trabajo de Peter Watkins, especialmente en *La Commune (Paris, 1871)* en el que actores recrean los sucesos históricos a los que hace alusión el título, pero actualizando el hecho en el marco de una transmisión periodística en directo para la televisión. En el caso de *El silencio de las olas*, las puestas en escena también tienen un carácter mediático: los personajes brindan sus testimonios en el marco de un *talk show* en el que donde los personajes históricamente blancos son interpretados por actores negros a través del uso del *whitefacing*.

En el ámbito de lo Real, además de las imágenes del festival se cuenta con la realización de un Vox Pop en el centro de Cali, con el objetivo de explorar las reverberaciones históricas que resuenan con los textos anteriormente nombrados, en el imaginario actual de los ciudadanos.

Con respecto a la relación de la imagen y el sonido, la propuesta combina procedimientos sincrónicos y asincrónicos, en especial en lo concerniente a la música, haciendo especial énfasis en los momentos en los que se ven las interpretaciones en el escenario del festival. Dicho recurso busca llamar la atención sobre la naturaleza artificiosa del espectáculo. Otra estrategia es la repetición de ciertos sonidos en distintas secuencias del documental con el objetivo de construir simbolismos que aluden, por un lado, a la constante migración de la población negra y, por otro, a la presencia de una comunidad política que emerge entre los intersticios del festival.

Es así como a través de juegos de montaje disruptivos, en los que materialidades heterogéneas de lo real y lo imaginario se funden dentro de una estructura de progresión acumulativa que apela a formas de narración desdramatizadas, las imágenes del Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez logran revelar dos tiempos: el que transcurre en el espectáculo oficial, donde los cantos negros son vestidos con luces de colores; y el de la fiesta espontánea que acontece en la calle del pecado, donde las canciones tradicionales aún reclaman justicia en medio de la noche ebria.

Guion

	CARACTERES	IMAGEN	NARRACIÓN/DIÁLOGOS	SONIDO
1	“Cununos y marimbas hablan el lenguaje mágico de los viejos rituales, tan solo conocidos por aquellos iniciados que en el éxtasis de la música y el baile se sienten poseídos por el espíritu de los dioses.” Manuel Zapata Olivella			
2	Calle del Pecado	MiniDV: (<i>slow motion</i>) una multitud agolpada en la <u>calle del pecado</u>, bailando frenéticamente.	MULATO (VO) Amo la música y organicé una fiesta porque esa fiesta era el remedo del orden infinito que jamás he vivido.	
3		Entrevista a BRUNO (EL MULATO)	Hice una fiesta para vivir las cosas que deben ser y no las que son. Hice una fiesta para que el mundo fuera cronometrado una sola vez; con precisión y bien medido.	Tren sobre rieles
4	Mapa Buenaventura-Cali	TRAVEL: FERROCARRIL Escudo de Buenaventura PERIODISTA en estudio Escudo de Cali	PERIODISTA (VO.) <i>PETRONIO ÁLVAREZ nació en Buenaventura. Desde muy joven aprendió a tocar guitarra, improvisando currulaos, abzoas y jugas, todos ellos aires propios del folclore del Pacífico colombiano. Petronio también compuso bambucos, merengues, huapangos y sones, y por su destacada interpretación de tangos y milongas fue conocido como “el Gardel del Puerto”. Por su trabajo en los Ferrocarriles Nacionales de Colombia como maquinista de locomotora, se ganó el sobrenombre de “El Cuco”. Y dicha labor lo mantuvo en constante relación con la ciudad de Cali, donde deleitó con su música a propios y extraños.</i>	Silbato de locomotora Silbato de locomotora
5		MiniDV: Frente al hotel Los Reyes se parquean busetas de donde descienden los músicos negros con sus instrumentos. Algunos son atendidos por una mujer mestiza en la recepción.		Directo intervenido a manera de Paisaje Sonoro.
6		Diseños de barcos esclavistas MiniDV: Hombres jóvenes mestizos arman catres dentro de diversas habitaciones. Una mujer blanca, identificada con una camiseta de la organización, da indicaciones de manera apresurada. Algunos huéspedes esperan en el comedor mientras tararean canciones tradicionales del litoral Pacífico, percutiendo los platos con los cubiertos.		Directo intervenido a manera de Paisaje Sonoro.

	CARACTERES	IMAGEN	NARRACIÓN/DIÁLOGOS	SONIDO
7		VOX POP EXT. Plazoleta Bolívar, estatua de María. DÍA	PERIODISTA Aquí, en la ciudad de Cali, junto a Efraín y María, los eternos enamorados de la novela <i>María</i> de Jorge Isaacs, queremos preguntar a los ciudadanos: ¿Cuál ha sido el principal aporte de la población afrodescendiente a la cultura de esta región?	Toques de marimba (a manera de cortinilla)
8		El MULATO interpreta los toques de marimba y se detiene.		
9	Efraín, personaje de la novela <i>María</i> de Jorge Isaacs	Marca claqueta. Entrevista a EFRAÍN , personaje de la novela <i>María</i> de Jorge Isaacs. Presencia de la PERIODISTA .	En mi ausencia, mi padre había mejorado sus propiedades notablemente: una costosa y bella fábrica de azúcar, muchas fanegadas de caña para abastecerla, extensas dehesas con ganado vacuno y caballar, buenos cebaderos y una lujosa casa de habitación, constituían lo más notable de sus haciendas de tierra caliente. Los esclavos, bien vestidos y contentos hasta donde es posible estarlo en la servidumbre, eran sumisos y afectuosos para con su amo.	
10	VENTAS DE CUADRILLAS EN POPAYÁN Años / No. de esclavos / Precio 1801-1810 / 203 / 43.794 1811-1820 / 171 / 24.495 1821-1830 / 42 / 7.000 1831-1840 / 22 / 3.478 1841-1850 / 120 / 11.840	EXT. CAMINO CAÑADUZAL. DÍA Puesta en escena en cañaduzal donde se ven a Efraín, su padre, Higinio (el mayordomo) y Bruno.	EFRAÍN (VO.) Una tarde, ya a puestas del Sol, regresábamos de las labranzas a la fábrica mi padre, Higinio (el mayordomo) y yo. Al encontrarnos con un grupo de esclavos, dijo mi padre a un joven negro de notable apostura: - Conque, Bruno, ¿todo lo de tu matrimonio está arreglado para pasado mañana? - Sí, mi amo -le respondió quitándose el sombrero de junco y apoyándose en el mango de su pala. - ¿Quiénes son los padrinos? - Ña Dolores y ñor Anselmo, si su merced quiere. - Bueno. Remigia y tú estaréis bien confesados. ¿Compraste todo lo que necesitas para ella y para ti con el dinero que mandé darte? - Todo está ya, mi amo. - ¿Y nada más deseas? - Su merced verá. - El cuarto que te ha señalado Higinio, ¿es bueno? - Sí, mi amo. - ¡Ah! ya sé. Lo que quieres es baile.	
11		Presencia de la PERIODISTA . Entrevista a EFRAÍN , personaje de la novela <i>María</i> de Jorge Isaacs.	EFRAÍN (VO.) Rióse entonces Bruno, mostrando sus dientes de blancura deslumbrante, volviendo a mirar a sus compañeros.	
12		PM. Bruno serio.	-Justo es; te portas muy bien. Ya sabes: arregla eso, y que queden contentos. - ¿Y sus mercedes se van antes? -No, nos damos por convidados.	

	CARACTERES	IMAGEN	NARRACIÓN/DIÁLOGOS	SONIDO
13		Imágenes de distintas versiones del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, en las que los presentadores anuncian a los ganadores: “Y el ganador es...”.		Toque de marimba
		El MULATO interpreta toques de marimba. Entra el ALCALDE MAYOR . El MULATO interrumpe la interpretación. El ALCALDE MAYOR lo mira extrañado. El MULATO lo intenta de nuevo.	ALCALDE MAYOR Con el objetivo de reestablecer la relación con el litoral Pacífico, y considerando que Cali es la segunda ciudad en toda Latinoamérica con mayor densidad poblacional afro, la Alcaldía de Santiago de Cali declara la creación del Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez como un reconocimiento a la importancia de la población afrodescendiente en la conformación de la cultura del Valle del Cauca.	
	Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez 44 agrupaciones 1.200 artistas 40.000 turistas 325.000 asistentes RECAUDO: \$ 38 MIL MILLONES SANTIAGO DE CALI	Escudo de Buenaventura Escudo de Cali <i>Spot</i> publicitario del Festival Petronio Álvarez a manera de <i>flashback</i> , iniciando con los festivales más recientes en formato 16:9, hasta las imágenes de los espectáculos que fueron transmitidos en 4:3.		Silbato de locomotora Tren sobre rieles
14		TRAVEL: FERROCARRIL		Tren sobre rieles
15	El <i>Mulato</i> , personaje de <i>La fiesta del mulato</i> , obra teatral de Josefina Hernández	Entrevista a MULATO	PERIODISTA. — ¿Estás cansado? MULATO. — ¿Qué es el cansancio? (...) ¿Crees que el cansancio es parte de la vida animal? Mentira, cansancio es el mío cuando bailo toda la noche sin cansarme, cansancio sentía cuando apagué el sol y le di luz a las noches. PERIODISTA. — ¿De qué estabas cansado? MULATO. — De esta Nueva España. Indios agotados, mestizos serviles y mentirosos, enamorados del oro que se les escapa de las manos. Gente sin sentido práctico... PERIODISTA. — Señor, tú tampoco tienes ese sentido. MULATO. — ¿Quién podría exigirme que fuera cuerdo? Ni los mestizos, ni los indios, ni los mulatos tenemos derecho a la cordura. Ese es el privilegio de los conquistadores.	

	CARACTERES	IMAGEN	NARRACIÓN/DIÁLOGOS	SONIDO
16		MiniDV: distintos quehaceres durante la prueba de sonido del Festival en 2008.		
	Música en off prohibida por derechos de autor	Entrevista a EFRAÍN	EFRAÍN En la madrugada del sábado próximo se casaron Bruno y Remigia. Esa noche, a las siete, montamos mi padre y yo para ir al baile, cuya música empezábamos a oír.	
17		MiniDV: Se observa a los técnicos instalando las luces y el equipo de sonido en el escenario del teatro al aire libre Los Cristales. Diseños de barcos esclavistas	EFRAÍN (VO) Una sala de nuestra antigua casa de habitación había sido desocupada de los enseres de labor que contenía, para hacer el baile en ella. Habíanla rodeado de tarimas; en una araña de madera suspendida en una de las vigas, daba vueltas media docena de luces; los músicos y cantores, mezcla de agregados, esclavos y manumisos, ocupaban una de las puertas. No había sino dos flautas de caña, un tambor improvisado, dos alfandoques y una pandereta;	Música de Marimba
18		Entrevista a EFRAÍN	EFRAÍN (...) pero las finas voces de los negritos entonaban los bambucos con maestría tal; había en sus cantos tan sentida combinación de melancólicos, alegres y ligeros acordes; los versos que cantaban eran tan tiernamente sencillos, que el más culto diletante hubiera escuchado en éxtasis aquella música semisalvaje.	
19		ALCALDE MAYOR con MULATO interpretando la marimba.	ALCALDE MAYOR RESOLUCIÓN: 4148.010.21.1.914.000037 DE 2022 "POR LA CUAL SE REGLAMENTA EL FESTIVAL DE MÚSICA DEL PACÍFICO PETRONIO ÁLVAREZ" ARTÍCULO 73.- CAUSALES DE DESCALIFICACIÓN O REDUCCIÓN DE PUNTAJE: • NUMERAL PRIMERO: Presentarse a la competencia o a las pruebas de sonido en estado de embriaguez o de alteración del normal comportamiento.	
20		MiniDV: Dentro de la unidad móvil de televisión, el director artístico imparte órdenes al director de piso vía <i>intercom</i> , para que este, a su vez, organice a los artistas y les informe sobre la manera como deben entrar a escena. Los músicos guardan una postura rígida, como si fueran estatuas vivientes, mientras una plataforma, diseñada para agilizar el cambio de agrupaciones, realiza un giro de 180 grados.	ALCALDE MAYOR (VO) • NUMERAL SEGUNDO: Lucir en el escenario prendas de vestir o cualquier tipo de objeto con mensajes comerciales, religiosos, raciales o políticos, o de cualquier otro tipo. • NUMERAL TERCERO: Exceder el límite de doce minutos en la participación. • NUMERAL CUARTO: Tomarse la vocería para hacer la presentación de los temas que va a interpretar la agrupación o para emitir comentarios, hacer arengas o animaciones durante la presentación en tarima. • Los integrantes de las agrupaciones en concurso deben limitarse a presentar su trabajo musical.	Directo intervenido a manera de Paisaje Sonoro.

	CARACTERES	IMAGEN	NARRACIÓN/DIÁLOGOS	SONIDO
20		Diseños de barcos esclavistas	- NUMERAL QUINTO: Mostrar mal comportamiento en los lugares de hospedaje y en los diferentes espacios donde se presenten en calidad de concursantes. - NUMERAL SEXTO: Ensayar en los sitios no autorizados por el Festival.	
21		ALCALDE MAYOR con MULATO interpretando la marimba. MULATO deja de tocar y sale.	ALCALDE MAYOR (CONT'D) NUMERAL SÉPTIMO: Incumplir con las normas mínimas de convivencia dentro del perímetro de Santiago de Cali, es causal para amonestación verbal o escrita, dependiendo de la gravedad de la falta.	
22		MiniDV: se ve a algunos huéspedes del hotel Los Reyes viendo la transmisión en vivo del festival Petronio Álvarez. Algunos músicos salen para congregarse en la oscuridad de la calle del pecado, en medio de la algarabía.		Directo intervenido a manera de Paisaje Sonoro.
23	Germán Patiño Ossa, secretario de cultura, director de Telepacífico, fundador del festival.	MiniDV: Entrevista a Germán Patiño Ossa		
24		MiniDV: pasillos del hotel Los Reyes al caer la noche. Algunos músicos se congregan con sus instrumentos y empiezan a improvisar tonadas con aires de música tradicional del Pacífico. El administrador del hotel habla con un policía, alertando sobre posibles desordenes en la noche.		Directo intervenido a manera de Paisaje Sonoro.
25		Entrevista a BRUNO (EL MULATO)	PERIODISTA. – <i>¿Nunca reflexionas en lo que haces?</i> MULATO. – <i>Estoy vivo de una manera diferente, en medio de los elementos de mi imaginación convertidos en cosas y en personas. Estoy vivo de una manera única; no soy como otros hombres que tienen dispersos sus deseos, sus pensamientos y sus sensaciones, en mí todo se reúne; pienso al tiempo que siento y me emociono. ¿Cuántos quisieran disponer de una noche mía?</i> PERIODISTA. – <i>¿Eres dichoso entonces?</i>	
26		Pinturas de castas 01 Pinturas de castas 02 Pinturas de castas 03 Pinturas de castas 04 El MULATO toca el cununo con frenesí.		Toques de cununo

	CARACTERES	IMAGEN	NARRACIÓN/DIÁLOGOS	SONIDO
27		MiniDV: una multitud agolpada en la calle del pecado, bailando y coreando las canciones que entona un grupo de músicos negros.	MULATO <i>Que la abundancia se extienda por el mundo como si fuera lluvia, como si fuera destrucción y muerte. Que el oro de las minas nos bañe, nos pula, nos deje relucientes, nuevos, recién nacidos. (...) Que el oro caiga sobre nuestras cabezas y tengamos, por fin, un bautizo de metal y no de sangre y no de fuego. Es necesario mezclarnos con la piedra, con la tierra, con las semillas, con el aire de la noche lodosa.</i>	
28	El Mulato, personaje de <i>La fiesta del mulato</i> , obra teatral de Josefina Hernández	Entrevista a BRUNO (EL MULATO)	Amo la música y organicé una fiesta porque esa fiesta era el remedo del orden infinito que jamás he vivido. El hombre es creador solo cuando logra imponer su orden propio sobre las cosas caóticas y dispares. Y yo soy un artista.	
29		El MULATO interpreta unos toques de cununo.		Toques de cununo
30		MiniDV: un grupo de músicos interpretando frenéticamente una canción del Pacífico en medio de la algarabía de distintos transeúntes que han arribado a la calle del pecado. La melodía repetitiva empieza a crear un ambiente místico.		
31		<i>Frente al antiguo Hotel Los Reyes, en la calle del pecado en el centro de Cali, la periodista habla a cámara, mientras los transeúntes caminan apresurados, en medio de la congestión vehicular propia de un día laboral.</i> <i>La cámara hace un tilt up..</i>	PERIODISTA (entrando a cuadro) <i>Aquí, en la Calle del Pecado, es donde acontecieron los remates del Petronio hasta el año 2008. A mis espaldas, la edificación que albergó durante una década a los participantes del Festival Petronio Álvarez: el Hotel Los Reyes.</i>	
32	Alcalde Mayor, personaje de <i>La fiesta del mulato</i> , obra teatral de Josefina Hernández		ALCALDE MAYOR. – <i>En mi experiencia, todo suceso que se sale de lo cotidiano es un ataque al gobierno del señor virrey. En el fondo de todos los delitos está la inconformidad, y la inconformidad de los que no son españoles, en este país, está dirigida a los que lo somos.</i>	
33		MiniDV: en cámara lenta, una multitud agolpada en <u>la calle del pecado</u> , bailando frenéticamente.		"Hoy comamos y bebamos" de Juan del Enzina.

Informe de investigación

Antecedentes

Contexto de la propuesta

“Fraile. – Todos los hombres somos iguales a los ojos de Dios.

Indio. – Pero no a los ojos del hombre.” (Hernández, 2012, pág. 490)

El Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez.

El 9 de agosto de 1997 la Alcaldía de Cali lanzó la primera versión del Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez: plataforma que reúne durante 5 días a diversos exponentes de las músicas tradicionales de las distintas comunidades afrodescendientes ubicadas a lo largo de la costa Pacífica colombiana. En su página oficial, la administración pública de la ciudad ha declarado que el objetivo del festival es “reestablecer la relación de Cali con el litoral Pacífico, reconociendo la importancia de la población afrodescendiente en la conformación de la cultura vallecaucana” (Alcaldía de Santiago de Cali, 2004).

Según la misma página, Cali es catalogada como la segunda ciudad con mayor densidad poblacional negra en Latinoamérica (26,2% de la población caleña), después de Salvador Bahía en Brasil (Alcaldía de Santiago de Cali, 2013). Dicha densidad responde, en gran medida, a las oleadas migratorias de los raizales del Litoral Pacífico, quienes históricamente han buscado en Cali seguridad y oportunidades de crecimiento económico, huyendo, en muchos casos, de los desastres naturales y los actores armados que han protagonizado el conflicto interno del país en los últimos 60 años. A lo anterior se suman nuevos movimientos migratorios que responden a las relaciones comunitarias que se tejen entre los residentes en la ciudad con los familiares y paisanos del lugar de proveniencia. A su llegada, esta población ha encontrado refugio principalmente en los barrios periféricos y en los cordones de miseria de la ciudad; y su inserción

en la cadena económica se ha visto constreñida a la base de la pirámide productiva, quedando por fuera del escenario de toma de decisiones, dominado por las oligarquías blanco-mestizas de la ciudad. Con base en la lectura de los resultados del censo de 1993 en Cali, el Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica de la Universidad del Valle, CIDSE, publica el informe *Afrocolombianos en el área metropolitana de Cali: estudios sociodemográficos*, según el cual:

[...] la segmentación socioespacial del espacio urbano en Cali coincide con un notorio nivel de segregación racial, en particular para la población caracterizada externamente como negra. Este fenómeno se nota tanto a nivel residencial, por la concentración de la población afrocolombiana en las zonas más pobres de la ciudad y, a escala local, por el fenómeno de ‘ghettoización’ de ciertos barrios considerados como ‘negros’, como en cuanto a condiciones de vida, a través de peores indicadores de hacinamiento, acceso a servicios y posesión de bienes. (Bruyneel, Urréa Giraldo, Barbary, & Ramírez, 1999, pág. iii)

En sus inicios, el festival congregó principalmente a un nutrido público afro, conformado por inmigrantes históricos, que originalmente provenían de las mismas regiones que los músicos invitados al festival. Al ser concebido con un carácter competitivo, las distintas colonias se organizaban de manera espontánea para apoyar a la agrupación de su región, en un gesto de reconocimiento mutuo, en medio de cantos, bailes y expresiones colectivas propias de las distintas identidades afrocolombianas que atraviesan el litoral Pacífico. Con los años, las migraciones basadas en los lazos de familiaridad y paisanaje han terminado por consolidar un tejido territorial alrededor de las músicas, la gastronomía, las bebidas tradicionales, las artesanías y la moda afro (Urrea-Giraldo & Botero, 2020). Gracias al festival, las distintas regiones del

litoral y el norte del Cauca mantienen una relación estrecha con la ciudad, lo que explica la nueva designación de Cali como ‘capital del Pacífico’ (Bruyneel, Urréa Giraldo, Barbary, & Ramírez, 1999).

Los antecedentes sobre los que se soporta la iniciativa del Festival Petronio Álvarez se pueden rastrear en la ley 70 de 1993, también conocida como *Ley de Negritudes*, según la cual se reconoce el principio fundamental de la cultura negra a la propiedad colectiva de la tierra. Esta ley, a su vez, emerge como consecuencia de la Constitución de 1991: reforma en la que, por primera vez en la historia colombiana, el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación (Constitución Política de Colombia, 1991, Artículo 7), contrario a su antecesora, la Constitución de 1886, que, paradójicamente, había sido concebida por criollos (españoles nacidos en suelo americano durante la época de la colonia) desde una visión eurocéntrica, pero apelando a la construcción de una sólida identidad nacional mestiza, impulsada por la ruptura simbólica con la corona española.

La cuestión racial en la construcción de la identidad colombiana.

La cuestión de las negritudes en América Latina responde a un reparto de lo sensible, cuyos flujos y recortes se pueden rastrear en las dinámicas históricas que determinaron unos regímenes de lo visible y lo decible, tal y como lo señala el informe presentado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y el Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA), titulado “Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social en América Latina” (2020):

Junto con diversos otros argumentos de orden cultural y, fundamentalmente, religioso, el sistema jerárquico basado en la idea de raza otorgó legitimidad a la conquista y fue crucial en el proceso de sometimiento de los pueblos para beneficio de las metrópolis. La idea de raza fue una de las dimensiones centrales de la fundación del eurocentrismo capitalista, la organización de la distribución del trabajo y del intercambio, y el trazado de la configuración del poder mundial en esa etapa, lo que repercutió en la conformación de los Estados nación modernos. Las diferencias sociales generadas a partir de las estructuras coloniales fueron codificadas como diferencias raciales, étnicas y nacionales, siendo el racismo la más visible manifestación de la “colonialidad del poder”. (pág. 18)

En los albores de la República de Colombia, la intelectualidad criolla había encontrado en el mestizaje un discurso que pretendía lograr la cohesión de la identidad nacional: discurso ecléctico que hacía eco de diversas teorías científicas que estaban de moda en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Las ideas de Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, Linneo y Camper, Jean-Baptiste Lamarck y Herbert Spencer, entre otros, alimentaron el ideario de criollos ilustres como los hermanos Miguel y José María Samper, Salvador Camacho Roldán, el expresidente Rafael Núñez, Manuel María Madieto, José Rufino Cuervo, José Ignacio de Pombo y Francisco José de Caldas, mejor conocido como “el sabio Caldas”. Este último, en su ensayo de 1808 titulado *Del influjo del clima sobre los seres organizados*, afirmaba que:

El ángulo facial, el ángulo de Camper tan célebre entre los naturalistas, reúne casi todas las cualidades morales e intelectuales del individuo. Cuando este ángulo crece, crecen todos los órganos destinados a poner en ejercicio la inteligencia y la razón; cuando disminuye, disminuyen también estas facultades. El europeo tiene 85° y el africano 70°.

¡Qué diferencia entre estas dos razas del género humano! Las artes, las ciencias, la humanidad, el imperio de la tierra son el patrimonio de la primera; la estolidez, la barbarie y la ignorancia son las dotes de la segunda. El clima que ha formado este ángulo importante, el clima que ha dilatado o comprimido el cráneo, ha también dilatado y comprimido las facultades del alma y la moral. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 98)

Victor Riquetti, conocido como Mirabeau padre, publicó en 1757 la obra *L'ami des hommes ou Traité sur la population*, que tuvo gran influencia dentro de los círculos intelectuales de la Nueva Granada, y en el que definió el concepto de civilización como la suavización de sus costumbres, la urbanidad, la educación, el amplio conocimiento de los buenos modales y el respeto generalizado de las reglas de convivencia. Partiendo de la dualidad *civilización-barbarie* instaurada por Mirabeau padre y tomando como base el paradigma darwinista de las Ciencias Naturales, los criollos trataron de encontrar respuesta al problema fundamental con el que se enfrentaba el nuevo proyecto de Nación: el encuentro inequitativo de grupos poblacionales diferenciados, tanto por su lugar de proveniencia (América, España y África) como por su raza; condición que, durante la colonia, había sido utilizada como un sistema de estratificación social por castas. Pero en el naciente mundo republicano, inspirado en las teorías naturalistas, la cuestión de la “raza” empezó a tomar un carisma diferente en el discurso de los criollos. Así lo identifica Múnera (2019) al citar las *Notas de viaje* de Salvador Camacho Roldán, un prestigioso sociólogo colombiano del siglo XIX:

Pero quizás lo que se llaman las razas humanas no es más que el resultado de influencias específicas del clima, conformado a través de períodos indefinidos de tiempo por la acumulación de herencias fisiológicas, resultado susceptible de

modificación en el curso de los siglos por influencias distintas. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 51)

Las teorías de los climas, los pisos térmicos y la geografía humana se hicieron muy populares entre pensadores como José María Samper, Ignacio de Pombo y Francisco José de Caldas, quienes defendían la tesis de que las razas estaban asociadas a entornos geográficos específicos, lo que explicaba las características propias de las cualidades tanto físicas como morales de cada raza. Esta idea también está presente en el ensayo ya citado de Caldas; allí, el autor plasma sus ideas sobre las condiciones propias del territorio de la Nueva Granada, afirmando:

Esta asombrosa variedad de producciones, de temperaturas y de presión, en lugares tan poco distantes, es preciso que haya influido sobre el carácter y las costumbres de los pueblos que habitan la base de la cordillera, o sobre ella. En efecto, ¿que rasgos tan diferentes y decisivos no se advierten entre el hombre de la costa y el de la cima de los Andes! El ojo menos penetrante y observador distingue al mompoxino del pamplonés, al que respira el aire abrazador de Guayaquil del que vive en la dulce temperatura de Cuenca; y el salvaje del Orinoco en nada se parece al rústico de Quito. Hay pocos puntos sobre la superficie del globo más ventajoso para observar, y se puede decir para tocar, el influjo del clima y de los alimentos sobre la constitución física del hombre, sobre su carácter, sus virtudes y sus vicios. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 94)

El pensamiento que pretendía dar una explicación científica a la cuestión racial, entendida no como un ejercicio de poder sino como el resultado de una contingencia geográfica, introducía a su vez asuntos de carácter moral que justificaban la ya consolidada jerarquización de

la población desde la colonia. Lo anterior se hace más patente en el siguiente apartado del mismo texto de Caldas:

El africano de la vecindad del ecuador vive desnudo bajo de chozas miserables...

Simple, sin talentos... Lascivo hasta la brutalidad, se entrega sin reservas al comercio de las mujeres. Éstas, tal vez más licenciosas, hacen de ramera sin rubor y sin remordimientos. Ocioso, apenas conoce las comodidades de la vida, a pesar de poseer un país fértil... Pasa sus días en el seno de la pereza y de la ignorancia. Vengativo, cruel, celoso con sus compatriotas. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 98)

Tal como señala Enrique Dussel (como se citó en Castro-Gómez, 2011), en su condición de colonos, los criollos no pudieron abandonar el pensamiento europeo que habían heredado: un pensamiento autorreferencial, incapaz de “abrirse a la interpelación de otros pensamientos y de otros referentes culturales ajenos a los propios”. Un pensamiento que objetualiza al otro, al diferente, invisibilizando así las realidades del indio, el negro y el campesino. El discurso de otro ilustre criollo, José María Samper, revela cómo la clasificación de las castas, heredada de la colonia, continuaba siendo un eje rector en el pensamiento de la élite colombiana de la época:

Es evidente que el cruzamiento de la raza española con las indígenas y la africana negra ha producido en Nueva Granada castas mestizas muy apreciables, a pesar de sus actuales defectos de educación. Los tipos enérgicos del *guache* y el *orejón*, de la altiplanicie de Bogotá, procedentes del español y el indio, son excelentes ejemplos de nuestra aserción, lo mismo que la *ñapanga* de Popayán, el *guantero* de Medellín, etc. Pero es en el *mulato* y el *cuarterón* donde aparece con más energía el resultado de las fusiones que se han operado. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 55)

Explicaciones como esta fueron muy populares en su época, fiel reflejo del pensamiento moderno europeo, incapaz de tomar distancia de la “mismidad” que este representaba. Así lo señala Edward Said, pensador poscolonial palestino-estadounidense, quien en su libro *Orientalismo* afirma que el “otro” es “representado como una esencia unitaria, como una entidad a disposición de los expertos y susceptible de ser conocida, clasificada y controlada. De este modo, al subalterno le es arrebatado su lugar de enunciación y no puede hablar” (Castro-Gómez, *Crítica de la razón latinoamericana*, 2011, pág. 151). Una vez instaurada la cosificación del otro, emergen simbólicamente las oposiciones radicales entre centro y periferia, cultura alta y cultura popular, desarrollo y subdesarrollo, civilización y barbarie. Y en medio de esta configuración emerge el discurso del mestizaje, que tenía como propósito fundar los cimientos para la construcción de un único proyecto: la consolidación de una identidad nacional a partir de la homogenización étnica. Así lo podemos deducir del siguiente texto de Camacho Roldán:

Sea de esto lo que fuere, lo que sí parece indudable es que el cruzamiento modifica las razas, ya sea produciendo un tipo distinto de ambas, bien absorbiendo, por medio de selecciones -que la naturaleza dirige de un modo inconsciente-, los rasgos de la fisonomía inferior entre los de la raza superior. (como se citó en Múnica, 2019, pág. 52)

En correspondencia con esa misma línea de pensamiento, el proyecto mexicano de José Vasconcelos abogaba por la emergencia de una *raza cósmica*, en la que se pudieran sintetizar las cualidades intelectuales europeas, la espiritualidad indígena y la fuerza de lo negro. Una idealización romántica que estaba enmarcada en una visión eurocéntrica que, en el caso de Vasconcelos, se expresaba a través de lo que él dio a llamar la “ley del gusto”:

La conciencia misma de la especie irá desarrollando un mendelenismo astuto y en muy pocas generaciones desaparecerán las monstruosidades [...] Los tipos bajos de la

especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas [...] En unas cuantas décadas de *eugenesia estética* podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos, por lo mismo, de perpetuación. (como se citó en Castro-Gómez, 2011, pág. 146)

A pesar de coincidir en esta especie de darwinismo social en clave estética, los pensadores criollos de la naciente República de Colombia no lograban del todo llegar a un consenso: algunos se inclinaban por la mezcla de blancos e indígenas, como es el caso de Caldas; mientras que otros, como José María Samper, privilegiaban el entrecruce de blancos y negros. Así se puede leer en su texto *Ensayos sobre las revoluciones políticas*:

Así pues, todo el porvenir de la civilización en Nueva Granada se funda en este doble hecho providencial: la mezcla de las razas y sus variedades, que sin dejar de hacer predominar el elemento europeo, ha hecho surgir y hacer crecer día por día todo un pueblo esencialmente democrático, tanto por derecho de nacimiento como por virtud de los climas; y la absorción progresiva, más y más evidente y necesaria, por las fuertes razas blanca y negra, de las razas indígenas puras, las únicas que oponen seria resistencia a la conquista de la civilización, a causa de su indolencia y debilidad y de la degeneración a que las redujo el régimen colonial. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 58)

Sin importar la predilección por indígenas o negros, el proyecto de mestizaje de Colombia nacía no solo como una estrategia para la construcción de una identidad nacional homogénea, sino que respondía al fracaso del proyecto de la colonia, que no había logrado

conformar una sociedad unificada, regida por la ley, la religión y las costumbres de España. Así lo dejó registrado Antonio de la Torre en su texto *Noticia individual de las poblaciones nuevamente fundadas por el teniente coronel de la infantería Antonio de la Torre y Miranda, 1778*:

Descendientes de desertores de tropas y marinería, de los muchos polizones... de los negros esclavos y esclavas cimarronas que habiendo hecho algunas muertes o cometido otros delitos, buscaron el abrigo de sus excesos en las dispersiones... y muchos indios e indias que, mezclados con mestizas, negras y mulatas, propagaron una infinidad de castas difíciles de averiguar... que vivían con el mayor abandono, desidia y poltronería, entregados a la embriaguez y otros vicios propios de una vida libre. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 103)

Por otro lado, en algunas regiones de la Nueva Granada, el miedo se apoderaba de los criollos ante la cada vez más frecuente insubordinación de los esclavos. En el siguiente informe, registrado en el Cabildo de Cali de la época y conservado en el archivo histórico municipal de Cali (capitular 1, folio 44r), se asegura que:

[...] se an seguido grandes robos en de servicio nuestro, y muertes, y robos de gentes, y más teniendo tantos aparejos como dizque tienen en esa dicha gobernación por ser tierra tan larga y de tan pocos españoles pa los resistir si se alzasen y juntasen muchos, y los naturales muy pocos y gente muy miserable pa se saber defender de las fuerzas que se le hiciesen. Y porque a nos toca el remedio antes que el mal sucediese, y a su parte se le había huido y ausentado algunos esclavos que le habían costado mucha cantidad de pesos de oro tiene otros que se levantarán como los demás viendo que no tienen castigo [...] (como se citó en Valencia Llano, 2016, pág. 12)

La incertidumbre frente a las constantes rebeliones condujo a la élite a buscar estrategias que permitieran integrar a la población esclava dentro del proyecto de emancipación. En la *Proclama del comisionado del gobierno general, Juan Marimón, a los habitantes de Barú* se puede identificar cómo los criollos independentistas alentaban a los cimarrones² a alistarse en las filas del ejército, bajo la promesa de recompensarlos con una ciudadanía plena:

No debéis olvidaros que sois negros, zambos y mulatos, y que todas estas castas, como ellos las llaman, han sido, y serán siempre, miradas como una especie de hombres muy inferiores a los blancos, destinados por la naturaleza para servirles y para ser gobernados como caballos o como burros. La Constitución española hecha por las Cortes... os priva del derecho de ciudadanos, esto es, de elegir y ser elegidos para gobernar, y aun de entrar en el número de la población como si fuerais bestias... Por el contrario, la Constitución de Cartagena os declara a todos iguales delante de la ley, tenéis los mismos derechos, las mismas cargas, los mismos deberes que los blancos [...]

(como se citó en Múnera, 2019, pág. 193)

Como se puede notar, Juan Marimón es plenamente consciente de la estrategia de dominación que subyace a la cuestión de las castas; y, haciendo explícita esa idea a sus interlocutores, buscó diferenciarse de los realistas para lograr la adhesión voluntaria de la población palenquera en torno a un propósito “común”. Pero si el discurso público en la costa norte buscaba apelar a una pseudo-identificación entre criollos y negros, en Popayán se urdían en privado estrategias disciplinares con el propósito de insertar a la población negra dentro de un

² Denominación española al esclavo fugitivo que decidía vivir de manera *salvaje*.

orden social cerrado. Así lo dejó registrado Diego Antonio Nieto, capitán de la “compañía fija” de la provincia de Popayán:

Domina por lo común en estas gentes la ignorancia y la repugnancia al trabajo... unos vagos viciosos que no ofrecen otra cosa a los lugares que el desorden; y siendo arreglados milicianos, y celada su conducta por los oficiales podrán en lo sucesivo convertirse en utilísimos miembros de su república; y a más de que limpiarán los lugares de ociosos, por un término que no perjudique a la población, se verá florecer la agricultura, comercio, sociedad y policía bien ordenada con que deben gobernarse los lugares. (como se citó en Valencia Llano, 2016, pág. 21)

Sin importar qué tan informados estaban los criollos de todos los discursos que atravesaban el territorio nacional, lo cierto es que en el proyecto de *mestizaje* se puede identificar una clara estrategia de consolidación de una identidad nacional, donde las fronteras sociales quedarían eliminadas a través del consenso y/o de la fuerza, pero cumpliendo un papel central en la inmovilización de los sectores étnicos condenados a la marginalidad y la pobreza (Múnera, 2019). Dicha estrategia negó las singularidades del conjunto de la población, conduciendo a Colombia hacia una modernidad paradójica que, desde el discurso eurocéntrico de la élite criolla, proyectaba una nación con una identidad homogénea; pero que a su vez negaba las particularidades históricas de los distintos grupos subordinados. Dicha *invisibilidad* se hace patente en el primer texto oficial de enseñanza de la *Historia de Colombia*, publicado en 1910 con motivo de la celebración del primer centenario de la Independencia y que, durante medio siglo, se convertiría en la fuente de consulta obligada de las nuevas generaciones. Sus autores, los historiadores Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, abarcaron desde los orígenes de la conquista hasta los inicios de la modernidad, incluyendo un capítulo completo dedicado a la

sociedad y las costumbres de los antepasados chibchas. Pero, de las cuatrocientas páginas del libro, tan solo dedicaron unos cuantos renglones a la población negra:

Parece, pues, que la lepra fue introducida al Nuevo Reino de Granada por los conquistadores europeos, particularmente por los andaluces, y el mal tomó incremento cuando vinieron los esclavos negros africanos, raza muy infectada, procedente por lo general de Guineo, Congo, Berbería, etc. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 222)

Según el historiador Alfonso Múnera (2019), solo hasta 1952, con la publicación del ensayo *Nuevas investigaciones afrocolombianas* del jesuita José Rafael Arboleda, se empezaron a producir estudios rigurosos alrededor de la institución de la esclavitud en Colombia, destacando su vital importancia para la economía de la colonia y parte de la era republicana. En el texto *Esclavos y señores en la sociedad colombiana del siglo XVIII* publicado en el *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura (Aclisc)* en 1963, Jaime Jaramillo Uribe afirmaba que:

La economía neogranadina del siglo XVIII reposaba sobre seis actividades: minería, agricultura, ganadería, artesanía, comercio y trabajo doméstico. Ahora bien, de éstas, las de mayor importancia por su volumen y representación en la riqueza privada estaban basadas en el trabajo de la población esclava. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 228)

Más recientemente, Pablo Rodríguez (2020) constata cómo la esclavitud permeó todos los niveles de la estructura socioeconómica, inclusive décadas después de la Independencia. Según datos del censo realizado en 1859, en la provincia de Popayán fueron registrados 2162 esclavos, que representaban el 20% del total nacional. Entre 1780 y 1850 la importación de nuevos bozales había cesado, y el comercio de esclavos se basaba en la desintegración de las cuadrillas

existentes. Dicho fenómeno respondió a tres factores fundamentales: por un lado, la “libertad de vientres” declarada en 1814 y reforzada en 1821; en segundo lugar, la decadencia económica de varias familias aristocráticas que se veían obligadas a vender sus propiedades; y, por último, la conservación del “estatus” de aquellas que podían mantener el gasto que la manutención de la mano de obra esclava exigía:

Uno de los aspectos rutinarios, pero incisivos, en las instrucciones de propietarios a mayordomos de haciendas lo constituía el *"...dar personalmente la ración a toda la jente a todos los que van al trabajo ración entera... i a la jente pueril que aun no ba al trabajo media ración desde que empieza a comer"*. Este que podría ser considerado como el salario que el esclavo recibía por su trabajo, era entendido por el propietario como un gasto, y así aparece consignado en los libros de contabilidad de minas y haciendas. (Rodríguez, 2020, pág. 17)

Los estudios sobre la esclavitud que inauguraron este enfoque, lograron su mayor esplendor a mediados de la segunda mitad del siglo XX, con autores norteamericanos como William F. Sharp, Robert W. Fogel y Stanley L. Engerman; el británico David Chandler; y los colombianos Margarita González, Jorge Palacios Preciado, María del Carmen Borrego Pla, Roberto Arrázola, Orlando Fals Borda, Germán Colmeneras, Nina S. de Friedmann, Adolfo Meisel y Hermes Tovar, entre otros. Todos ellos realizaron grandes aportes historiográficos que hicieron visible el papel activo que jugó la población esclava en la configuración social de la colonia y de la naciente República de Colombia. Pero fueron los hermanos Delia y Manuel Zapata Olivella quienes introdujeron un giro a las investigaciones en torno a la población negra colombiana, al destacar las expresiones musicales y dancísticas, poniéndolas en diálogo con las condiciones histórico-materiales del pasado colonial y del presente de los autores:

En la casona del amo, el conjunto de marimba y cununos fue el único grupo musical permitido por los curas, después de exorcizarlos para expulsar sus demonios. Pero su tolerancia no fue gratuita. En las haciendas agrícolas, en los caseríos mineros, y aún en las mansiones citadinas, la orquesta de marimba, hábil para la ejecución de cualquier partitura, captada al oído de sus ejecutantes, sustituyó al piano y la pianola. En las fiestas patronales, en los matrimonios y bautizos, los esclavos músicos eran llamados de sus ranchos, para amenizar los bailes de los señores. Dando y recibiendo, su espíritu africanizó la contradanza. Más tarde, cuando emigraron a las selvas en virtud de la emancipación, advertirían que sus cantos y bailes estaban marcados por siempre con la coreografía y la música de sus antiguos amos. (Zapata Olivella, *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo*, 2020, págs. 137, 138)

Librándose de los límites impuestos por los registros testimoniales de la clase dominante y los datos estadísticos, y con el firme propósito de *ceder la voz* a la población afrocolombiana, los hermanos Zapata realizaron registros magnetofónicos y fotográficos de las músicas, danzas y relatos orales a lo largo y ancho de las costas sur y norte de Colombia, para escribir una historia *viva*, inscrita en los cuerpos de las gentes negras, con el firme propósito de hacer justicia a su condición humana:

Esa danza donde el parejo quebraba la cintura; esa picardía de la muchacha o de la anciana levantándose la falda más arriba de la rodilla, para mostrar y no mostrar, nunca se bailó en la contradanza de las Cortes; ese arrojarse del varón a mirar desde el piso el pájaro volandero de las entrepiernas de su pareja tampoco lo vieron los bailadores de la jota aragonesa. (Zapata Olivella, *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo*, 2020, pág. 118)

Con un mayor o menor impacto dentro de la población colombiana, todos estos aportes investigativos fueron forjando, con el pasar de los años, una masa crítica que sirvió de antesala a la formulación de la Constitución de 1991, en la que por fin se reconocería la naturaleza multiétnica y pluricultural de la nación. Y con dicha declaración se derrumbaría, de una vez por todas, el *proyecto de mestizaje* formulado en los albores de la República de Colombia.

Imaginarios racistas en la actualidad.

Quince años después de la fundación del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez y veinte años después de promulgada la Constitución de 1991, bajo el título *Las mujeres más poderosas del Valle del Cauca (Colombia), en la formidable mansión hollywoodiense de Sonia Zarzur, en el Beverly Hills de Cali*, la revista *Hola* de España publicó una fotografía en la que se pueden ver, en primer término y de cuerpo entero, cuatro mujeres, que representan cuatro generaciones de una familia blanca de la oligarquía caleña, sentadas en la sala del jardín interior de una mansión, frente a una piscina; al fondo, a orillas de la piscina, de perfil, mirando al centro del encuadre y ubicadas simétricamente como estatuas, dos mujeres negras uniformadas como empleadas domésticas posan, sosteniendo, cada una, una bandeja de plata con pocillos y jarras de cerámica (Figura 1).

El artículo *Trasmisión histórica de estereotipos en el sensacionalismo de élite. Estudio de caso: 'Las Mujeres más poderosas del Valle del Cauca, Colombia'* (Tusa Jumbo, Briceño Castillo, & Tusa Jumbo, 2016), analiza cómo la *violencia simbólica* ejercida por esta publicación actualiza los estereotipos raciales forjados a lo largo de la historia:

Pierre Bourdieu (1997: 24) considera que los medios de comunicación ejercen una forma de violencia simbólica denominada *ocultar mostrando*, que significa “mostrar algo distinto de lo que tendría que mostrar si hiciera lo que se supone que se ha de hacer, es decir, informar, y también cuando muestra lo que debe, de tal forma que hace que pase inadvertido o que parezca insignificante, o lo elabora de tal modo que toma un sentido que no corresponde en absoluto con la realidad”. La imagen objeto de estudio oculta mostrando. Está naturalizando hechos ocultos, historia, tradición, dominación y el uso de la violencia simbólica (racismo y clasismo). No hay ingenuidad en la concepción editorial de la imagen pues estos hechos ocultos generan representaciones diferenciadas de clase social, género y raza, reproduciendo discursos de los roles y estatus que la sociedad ha transmitido y que ciertos grupos sociales simbolizan dentro de la estructura social. (págs. 684, 685)

Mientras que esta publicación académica española se esforzaba por revelar el racismo implícito en la fotografía de la revista, la prensa colombiana trataba de excusar a la matriarca de la familia, Rosa Haluf de Castro, resaltando su importancia como “empresaria gestora de la feria de moda Cali Exposhow” y dándole voz para que pudiera explicar que “no le pareció extraño que las personas que le ayudan con las labores domésticas de su casa aparecieran en la fotografía y que todo había sido iniciativa de los editores de la revista” (Cromos, 2011). Por su parte, y en respuesta al artículo de *Hola, SoHo*, la segunda revista con mayor tiraje en Colombia, perteneciente a la casa editorial Semana, publicó en su portada una parodia bajo el título «Elogio de la mujer negra», justificando que “SoHo no quiso darle la espalda al desafío de continuar el legado de la revista ¡Hola! y por ello invitó a Belky Arizala, Yésica Paola Montoya, Diana Mina y Vanessa Parra, cuatro espectaculares modelos colombianas, para que posaran de punta en

negro en una poderosa mansión hollywoodense” (SoHo, 2012). Como se puede apreciar en la Figura 2, la fotografía de *SoHo* conserva a grandes rasgos la composición original; pero, esta vez, las protagonistas eran cuatro modelos desnudas de raza negra y dos mujeres mestizas posando como empleadas domésticas.

Reafirmando el gesto “contestario” de la publicación, el entonces director de la revista, el periodista Daniel Samper, promocionó el lanzamiento del número en su cuenta de la red social X (antiguo Twitter), con el mensaje: «En tu cara, @holacom: <http://soho.com.co/web/articulo/elogia-mujer-negra/26041>». Pero, a pesar de su declarada intención, es evidente que el “elogio” está inscrito en las mismas coordenadas de la publicación original de *Hola*: en oposición a las mujeres mestizo-indígenas adultas que posan como ayudantes domésticas, “la mujer negra” (en singular) es reducida al estatus de *mercancía sexualizada joven*. Teniendo en cuenta que el público objetivo de la revista son hombres entre 18 y 45 años, con un nivel socioeconómico medio y alto, interesados en temas como la moda, la tecnología, los deportes, las mujeres, el sexo y el entretenimiento, se puede derivar que la parodia de *SoHo* no solo comparte el mismo *reparto de lo sensible* del artículo original, confirmando el régimen racista, sino que, además, ayuda a redondear la fantasía patriarcal de las élites blancas: “la mujer negra” debe atender no solo las necesidades domésticas, sino, también, las sexuales de sus patronos.

A pesar de la vigencia de dichas fantasías en los *estratos* de la cultura³ colombiana, el 19 de junio de 2022 la fórmula presidencial Gustavo Petro/Francia Márquez resultó elegida con el 50,44% de los votos. Por primera vez en la historia del país, un proyecto político popular

³ Para Foucault (Deleuze, 1987), los *estratos* son formaciones históricas constituidas por maneras de decir y maneras de ver; por discursividades y evidencias que circulan en los distintos espacios sociales.

conquistaba la Casa de Nariño, con una mujer afrocolombiana ocupando el cargo de vicepresidente de la República. Pero no pasó mucho tiempo para que Francia Márquez se convirtiera en el blanco de comentarios racistas que empezaron a circular en las redes sociales digitales y que encontraron en varios medios de comunicación una caja de resonancia. El 26 de septiembre de 2022, el sector de oposición al gobierno llevó a cabo la “Gran movilización por Colombia” para elevar la voz en contra de los proyectos de reforma laboral, tributaria y del sistema de salud. Entre todas las imágenes que realizaron los medios de comunicación cubriendo la concentración en la Plaza de Bolívar de Bogotá, se destacó una que originalmente fue difundida a través de una cuenta digital, pero que todos los canales nacionales decidieron retransmitir con celeridad: en este video se puede ver a una mujer madura, de tez blanca y rasgos indígenas, vociferando en contra de Francia Márquez, y refiriéndose a ella como “simio”. Al día siguiente, el medio digital *Infobae* publicó un artículo titulado *Científicos destacan la ignorancia de la mujer que comparó a Francia Márquez con un simio*, cuyo encabezado señala que:

A la afirmación de que Francia Márquez es un simio, Infobae Colombia habló con expertos en la evolución humana y destacaron la ignorancia de las palabras de la señora que fue identificada como Esperanza Castro, además hablaron del proceso evolutivo de nuestra especie y los mecanismos de poder a través del lenguaje (Santamaría León, 2022)

Como se puede observar en la Figura 3, el título está acompañado de una imagen en la que, sobre un fondo rojizo, aparecen, dispuestos de izquierda a derecha, el rostro de dos primates, dos homínidos y el de Francia Márquez, en una composición que hace recordar la imagen popular que sirve de ilustración a la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin.

Aunque la intención declarada del artículo aparenta defender a Francia Márquez, el diseño del mismo desmiente dicha intención: en el título se destacan las palabras “ignorancia”, “Francia Márquez” y “simio” que, al entrar en relación con la imagen, plantean no una evolución sino una analogía entre la vicepresidente y los homínidos, como si se tratara de una misma “especie”, lo que reafirma la comparación establecida originalmente por la ciudadana. La imagen está unificada por un fondo de color rojizo, lo que introduce un comentario político, al hacer alusión a un símbolo de la izquierda, adjetivándolo con calificativos negativos al presentarlo arrugado y desteñido. Y, en lo que respecta a la consulta a “científicos” para invalidar la afirmación racista, no puede tomarse más que como una burla o como un discurso que *oculta mostrando*, según el cual siempre hay que poner en duda los señalamientos racistas. Durante los siguientes días, los medios de comunicación hegemónicos de Colombia amplificaron de manera reiterativa la arenga de Esperanza Castro y, bajo un supuesto halo de objetividad periodística, siguieron el mismo camino que ya había trazado *Infobae*: reafirmar la intención original de la ciudadana a partir de una estrategia de *ocultar mostrando*.

Afrocolombianidad en el marco de la sociedad del espectáculo.

Cali entra al siglo XXI cabalgando sobre los hombros de la constitución de 1991, lo que abre paso a una modernidad humanista, pero, como se ha señalado anteriormente, todavía se conservan actitudes heredadas del pasado colonial, que se expresan de manera tanto simbólica como material. En el escenario de *la cultura*, los afrodescendientes son reconocidos oficialmente en el marco del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, certamen bautizado en homenaje a Patricio Romano Petronio Álvarez Quintero: poeta y músico autodidacta nacido en 1914, que interpretaba la guitarra para deleitar a sus compañeros de trabajo mientras ejercía sus

labores como primer maquinista de locomotora en la empresa Ferrocarriles nacionales de Colombia. Su canción más reconocida, *Mi Buenaventura*, la escribió en homenaje a su tierra natal y se hizo popular en medio de sus travesías transportando pasajeros y mercancías entre dicha ciudad y Cali. Se cuenta que en sus estadias en Cali se adentraba a las tabernas del centro de la ciudad, donde entonaba sus melodías, que alternaba con sones, milongas, bambucos y currulaos.

En las primeras 10 versiones del festival, el hotel Los Reyes acogió en sus tres pisos a músicos provenientes de comunidades mayoritariamente rurales, que eran hospedados en cuartos donde se disponían de cuatro a ocho catres, de dos pisos cada uno. Ubicado en el centro de Cali, en medio de casas de apuestas, estancos⁴ y prostíbulos hetero y homosexuales (motivo por el cual la zona ha sido popularmente conocida como la Calle del Pecado), el hotel hacía honor a su nombre luciendo en las paredes de sus pasillos reproducciones de retratos de figuras de la aristocracia europea del siglo XVII y XVIII.

Hasta 2009, la administración pública eligió el teatro al aire libre Los Cristales como escenario oficial del festival: la primera concha acústica del país, construida en 1986 con motivo de la celebración de los 450 años de fundación de Cali. Según la página oficial de la Alcaldía de Cali, el teatro Los Cristales:

(...) promueve y divulga las diferentes manifestaciones artísticas tanto nacionales como extranjeras, forma públicos, contribuye a la conservación y difusión del patrimonio cultural intangible, genera procesos para el desarrollo urbano y fortalecimiento de espacios para el sano esparcimiento, la convivencia y construcción de relaciones sociales basadas en el respeto por la diversidad y el pluralismo, sin distingos de razas,

⁴ Establecimientos de venta de licor.

religión, credo o cultural, mediante la realización de eventos artísticos, culturales y recreativos. El Teatro al Aire Libre los Cristales es el mejor y más completo escenario al aire libre existente en el municipio de Cali, dotado de la infraestructura requerida para la presentación de espectáculos masivos (...). (2022)

Con la elección del teatro Los Cristales, el aparato del Estado “clausuraba” una narrativa en torno a la configuración del festival, reconociendo a la cultura afrodescendiente como parte constitutiva de la ciudad y la región, a través de la representación espectacular de una competencia musical transmitida en directo por el canal regional del suroccidente colombiano, Telepacífico, y por la red de canales públicos del país. Dicho “reconocimiento” plantea un recorte en el *reparto de lo sensible* (Rancière, 2014), creando un régimen de hiper-visibilidad que, a su vez, revela un ocultamiento. La amplificación del sonido de las marimbas, los cununos y las voces, bajo la luz centellante de los reflectores de colores, termina ocultando, por sobreexposición, las tensiones históricas de una etnia, que una vez despojada de su condición de mercancía como cuerpo-trabajo en el marco de la esclavitud, pasa a convertirse en otra mercancía, como cuerpo-imagen en la sociedad del espectáculo (Debord, 1999/2009).

En el informe *Diagnóstico del Festival Petronio Álvarez sobre la actividad musical de sus participantes*, presentado en el marco de la publicación *Proyecto de Industrias Culturales de Cali, memorias y publicaciones, investigaciones*, el antropólogo Juan Felipe Castaño (2013) propone una mirada al festival, entendido como mediador en el proceso de significación de la música del Pacífico. Basándose en entrevistas realizadas a distintos participantes del certamen, y cruzando dicha información con el marco institucional que configura al festival, el investigador logra identificar dos tendencias en lo que a la concepción de la música respecta: por un lado, una vertiente folclorista, defendida por aquellos músicos tradicionales para quienes la música

comporta una carga simbólica que hace referencia a la identidad cultural de sus comunidades; por otro, una vertiente profesionalizante, encarnada por aquellos músicos para quienes el festival es una vitrina comercial que les permite promover su producción musical en el marco de los consumos populares. Aunque el autor señala que estas dos vertientes no son necesariamente excluyentes y que en el marco del Festival convergen tanto en sus usos como en su circuito, la realidad es que entre los músicos existen divergencias con respecto a los criterios de calificación por parte de los jurados, ya que las demandas profesionalizantes de unos difieren de la mirada tradicionalista de los otros. La emergencia de estas dos posturas responde a la declaración que el festival ha hecho a partir de su reglamento: por ejemplo, la duración de cada una de las intervenciones musicales se ha ajustado a 3 minutos, aproximadamente (Alcaldía de Santiago de Cali, 2022), un formato que responde a las lógicas comerciales de la radio y que alteran las estructuras originales a partir de la afectación temporal, creando así un *recorte* en el *reparto de lo sensible*.

A las observaciones de Castaño habría que sumar otra dimensión, asociada a la *performance* del espectáculo: el festival no solo es un evento en vivo, concebido dentro de las coordenadas de los conciertos masivos de la música popular, sino que además es una transmisión en vivo de televisión. Para Comolli (2010), la televisión, como todo aparato tecnológico de base, comprende un programa ideológico que se realiza a través de los procedimientos técnicos que le son propios. Para Debord (1999/2009), los dispositivos tecnológicos de la comunicación que emergen en el seno del siglo XX se extienden de manera global configurando una nueva cultura que él denomina *la sociedad del espectáculo*, generando un cambio de estatuto de la realidad, en cuanto que “Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (Debord, 1999/2009, pág. 8). Las representaciones televisivas responden al criterio del

entretenimiento, entendido como un flujo ininterrumpido de imágenes y sonidos que debe apelar a emocionalidades “fuertes”. Para lograr dicho cometido, se debe garantizar un espectáculo fluido, carente de baches y cuya velocidad y dinámica visual y sonora garantizan la atención de los televidentes. Es así como las cámaras, al servicio del espectáculo televisivo, devienen ya no en sistema de vigilancia, sino de manipulación y control del cuerpo (y, por lo tanto, del deseo) de los músicos, en una evidente disparidad cultural en la que, nuevamente, los negros deben verse sometidos a códigos ajenos a su cultura, tal y como les ha pasado a lo largo de su historia en suelo latinoamericano. Una ilustración de la asimetría en las relaciones entre músicos y personal administrativo y técnico del festival se puede encontrar en el Diario de Campo que escribí durante las jornadas de grabación del documental *El Silencio de las Olas*. Allí se puede encontrar una anécdota de 2007, en la que se relata el trato que el director artístico daba a los músicos durante los ensayos en los que se estaba probando una plataforma giratoria de dos caras que se había diseñado con el objetivo de agilizar los cambios entre agrupaciones. Durante las jornadas de prueba de sonido, el director ensayaba la puesta en escena, demandando a los músicos guardar una postura rígida, como si fueran estatuas vivientes, mientras la plataforma realizaba el giro de 180 grados. Ante la inconformidad y el reclamo por parte de los músicos, quienes no entendían los motivos por los cuales debían realizar dicha puesta en escena, el director no dudaba en hacer evidente y de manera enérgica su autoridad, con el respaldo de las miradas burlonas de gran parte del equipo de producción que, junto al director escénico, compartían un mismo código, el del espectáculo televisivo: un régimen sensible particular que excluía a los músicos y sus saberes del discurso que planteaba la puesta en escena. Frente a dicha disparidad, el director solo logró encontrar en la imposición por la fuerza la vía para lograr su cometido.

En su diagnóstico sobre la patología de la modernidad, Habermas afirma que esta se debe a un fenómeno de “colonización del universo social”, en cuanto “(...) la racionalización del universo vital posibilita un incremento de la complejidad de los sistemas, que se hipertrofia hasta tal punto que los imperativos sistemáticos desencadenados exceden la capacidad de asimilación del universo vital, que es instrumentalizado por ellos” (como se citó en Honneth, 2001, pág. 479). Las músicas tradicionales del Litoral Pacífico son el resultado de formas de sociabilidad pre-modernas, y por ello cumplen con “funciones” muy específicas. Dentro de sus contextos originarios, las performances musicales se llevan a cabo dentro de escenarios-ritual, donde las fronteras que dividen a los músicos de los demás asistentes se desdibujan tanto corporal como auditivamente. En el momento de la interpretación, la música emerge de manera espontánea, en una lógica semejante a la del jazz, en donde la improvisación juega un papel central, y por lo tanto la duración de cada tema está sujeta a la “conexión” que logran los músicos en cada interpretación. En muchos casos, cuando dicha “conexión” se logra, los temas musicales pueden alcanzar duraciones de hasta 15 minutos, antes de que la experiencia se “deshaga” (a manera de disolución) en medio de juegos de palabras y conversaciones indistintas: es decir que la concepción de final no está concebida dentro de la estructura originaria de la música tradicional, sino que la música se percibe como un *continuum*, característica que aproxima la música del Pacífico a los rituales religiosos. En palabras del maestro Zapata Olivella (2020): “Cununos y marimbas hablan el lenguaje mágico de los viejos rituales, tan solo conocidos por aquellos iniciados que en el éxtasis de la música y el baile se sienten poseídos por el espíritu de los dioses” (p.136).

El Carnaval como forma “litúrgica” de concepción democrática.

En las páginas del Diario de Campo de 2006 encuentro un relato que me permite dilucidar la naturaleza del proyecto actual. Se trata del momento en el que decidí abandonar el escenario oficial del festival para arrojarme a explorar sus márgenes. Una vez finalizada una de las presentaciones, opté por seguir a un grupo de artistas y subirme a uno de los buses que los conducían al hotel donde la organización les brindaba hospedaje. Algunos encargados de la logística, blancos-mestizos en su mayoría, hacían llamados desesperados con un megáfono, para acelerar la evacuación de los músicos, y poder así cerrar la jornada. Una vez dentro del bus, los músicos seguían cantando ante la mirada cansada y desconcertada de los organizadores. Minutos más tarde entrábamos al centro de Cali; más precisamente, a la calle del pecado: espacio de la ciudad que merece su epíteto por la significativa oferta de servicios sexuales, tiendas de licores y salones de juegos de azar. Sobre dicha calle yacía el hotel Los Reyes: un antiguo edificio de 4 pisos, cuyas habitaciones habían sido acondicionadas con tal número de camarotes, que apenas si era posible caminar entre ellos. El ambiente en el hotel era festivo: al compás de los sonidos musicales que iban y venían entre habitaciones, los cuerpos semidesnudos se tropezaban alegres por los corredores formando múltiples “corrinchos”⁵, lo que me hacía sentir como si estuviera habitando las entrañas de un organismo gigante. De repente, algunos instrumentos empezaban a acompañarse, para recrear los aires musicales del Litoral Pacífico, en una improvisación acompañada de viche⁶, aguardiente y cerveza. Los oyentes entraban dentro de la dinámica con sus palmas, coreando y bailando las canciones tradicionales que hacen parte de la memoria colectiva. Horas más tarde, la calle sobre la que se erige el hotel reunía a propios y ajenos, familiares y coterráneos de los músicos, turistas y caleños mestizos, en una gran bacanal que se

⁵ Expresión propia del Litoral Pacífico que da cuenta de una reunión de personas que conversan con entusiasmo.

⁶ Bebida fermentada tradicional del Pacífico, producto de la destilación artesanal de una variedad de caña endémica.

extendía hasta el amanecer. El remate de Los Reyes, el remate de la calle del pecado, o el remate del Petronio eran los distintos nombres con los que la gente identificaba este espacio que había emergido de manera espontánea. Para las directivas de la organización, el remate se había convertido en un dolor de cabeza, y lo habían tratado de restringir con todo tipo de medidas coercitivas, que anunciaban en comunicados escritos que disponían en una cartelera ubicada en el primer piso. Pero entre más tercicos eran los mecanismos de regulación, con mayor fuerza emergía el gesto de desobediencia de los músicos. Un acto de resistencia contra la mirada despectiva del equipo logístico del festival, que regularmente desaprobaba la falta de puntualidad de los músicos, su “desorden” o su “escándalo”. En el hotel, los músicos imponían sus propias reglas de juego: el festival quedaba en paréntesis para abrir paso al carnaval.

El relato concluye oponiendo las nociones *festival/carnaval*; diferenciando dos escenarios que, aunque emergen dentro de las mismas coordenadas temporales y, en apariencia, responden a la misma consigna cultural, difieren en sus espacios, prácticas y, por lo tanto, significaciones. Si la noción de *festival*, ya descrita anteriormente de manera general, puede ser entendida desde el marco trazado por Debord en *La sociedad del espectáculo* (1999/2009), el *carnaval* puede ser entendido, desde la perspectiva de Bajtin (1933/2005), como el lugar del enmascaramiento:

La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. (pág. 34)

A través de la máscara, que en este caso se representa en la risa, el baile, el juego y la música, emerge un nuevo flujo como respuesta a los recortes impuestos por las lógicas del espectáculo. En términos de Deleuze y Guattari (2004), el remate se puede entender como

máquina de guerra: un espacio extraoficial, que se desliza por fuera de los márgenes instaurados por el *aparato* del festival. Una *máquina* que aparece como compensación, con las reglas de juego invertidas, y que abre un espacio de negociación que permite equilibrar las cargas que el festival demanda como *aparato*.

Si se realiza una lectura de esta experiencia a la luz de la teoría crítica, la experiencia del remate puede ser concebida como una esfera política: un espacio cotidiano donde los músicos construyen un sistema simbólico espontáneo y autónomo, que les permite reconstituir su identidad por fuera de los recortes producidos por la normatividad del festival. Para Honneth (2001), en la praxis cotidiana:

(...) los sujetos socializados generan y desarrollan creativamente y de forma comunicativa orientaciones de acción comunes. Sólo considerando esta esfera comunicativa de la praxis social cotidiana hubiera podido descubrir Horkheimer que la reproducción de la sociedad nunca tiene lugar bajo la forma ciega del cumplimiento de imperativos funcionales, sino solo por medio de la integración de normas de acción específicas de los grupos. (pág. 458)

En su estudio sobre la cultura política latinoamericana, Elórtegui Gómez (2014) rescata el concepto de *democracias litúrgicas*, introducido por Álvarez Junco (1994), definiéndolo como:

[...] la tradición política que se refiere a la incorporación de los sectores marginados no como ciudadanos, sino más bien como un pueblo que ha tenido que construir sus propias redes por las que circulan lealtades, recursos económicos e identidades políticas. (2014, pág. 81)

Es así como las *democracias litúrgicas* resuenan con el concepto *máquina de guerra*, introducido por Deleuze y Guattari (2004), pero desde una perspectiva que suprime cualquier

idea teleológica: es decir que, dada una contingencia histórica, emerge un sentimiento colectivo que configura una identidad afectiva en un grupo humano específico. Según Walter Benjamin:

(...) los grupos y clases sociales tienen una capacidad de desarrollar una imaginación colectiva que se manifiesta en experiencias perceptivas y en contenidos de experiencia comunes; estos mundos perceptivos colectivos siempre están salpicados de imágenes cargadas de fantasías que contienen súbitas visiones del contexto de culpa y redención de la historia humana. (como se citó en Honneth, 2001, pág. 469)

De lo anterior, nace la hipótesis que configura el ensayo-documental resultante del presente trabajo de investigación: dentro de las coordenadas de una misma cultura política, los músicos se valen de los espacios oficiales del *festival*, dominados por las élites blancas, para autoafirmarse a través de sus expresiones musicales y, a su vez, generan un espacio periférico, *carnavalesco*, donde liberan lo grotesco y lo cómico como expresiones de resistencia contra el poder hegemónico, haciendo del remate de Los Reyes la contracara del Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez.

En la actualidad, la edificación de Los Reyes se encuentra abandonada y desde hace 16 años los participantes del festival son hospedados en distintos hoteles, dispersados por la ciudad. El festival abandonó el teatro al aire libre Los Cristales y encontró en la Unidad Deportiva Alberto Galindo un nuevo escenario, después de haber transitado por distintos espacios de la ciudad. Los vecinos del barrio Los Cristales interpusieron una tutela, argumentando sentirse vulnerados por el volumen del sonido: el teatro queda ubicado en una de las zonas residenciales más exclusivas de Cali, ocupada mayoritariamente por población blanca-mestiza. A pesar de este desplazamiento, el festival ha continuado vigente, dejando su huella con cada nueva versión. Huella que se actualiza, borrando las huellas del pasado. Huella-espectáculo que acalla la

memoria que constituye un acontecimiento. Regreso a los 58 casetes MiniDV que guardan la memoria de lo que grabé en los años 2006 y 2007; con el pasar del tiempo se han convertido en un testimonio potencial del acontecimiento subordinado por el espectáculo. La distancia temporal del acontecimiento y su actualización a través de la evocación permiten una escenificación de dichas memorias. Más allá del carácter *indicial* de las imágenes grabadas, éstas cumplen la función de huella, de vestigio de algo que ya no está allí a-la-vista, pero que permanece como un eco que evoca prácticas grupales que aún luchan por hacer valer la identidad de un grupo social.

Estado del Arte

En consonancia con el pensamiento de Giorgio Agamben, para quien la contemporaneidad “[...] se inscribe, de hecho, en el presente marcándolo sobre todo como arcaico y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede serle contemporáneo” (2011), el presente trabajo busca identificar imágenes históricas conexas al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez que permitan dar cuenta de los estratos que constituyen el acontecimiento propuesto. El recorrido que se propone a continuación ha sido concebido como un tejido de asociaciones, que parte de la singularidad del presente y culmina en la revisión de textos en los que resuenan ecos del pasado.

El Festival y las brechas en el reparto de lo sensible.

Viaje de Tambores (2003) es un cortometraje documental que aborda la experiencia de tres agrupaciones de Timbiquí, un pueblo del litoral Pacífico sur, que se preparan para participar en la octava versión del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez:

Dos de los grupos están en Timbiquí y se alistan para el viaje. El tercero, conformado por jóvenes, decide abandonar su pueblo para radicarse en la ciudad y vivir de la música. Para los tres grupos este evento es la oportunidad, no sólo de proyectar el folclor de su tierra, heredado de sus antepasados, sino de cumplir sus anhelos. (Proimágenes Colombia, 2016)

Realizado en clave de observación (Nichols, 2013), el documental alterna la historia de los tres grupos, acompañándolos en la travesía que finalmente los conducirá al escenario del festival, empujados por el deseo de hacerse merecedores de alguno de los premios. Como bien lo

señala la reseña de la página de *Proimágenes Colombia* (2016), existe una clara diferenciación entre las agrupaciones: por un lado, están aquellas cuyos integrantes todavía residen en la ruralidad y que son conformadas por personas mayores y, por otro lado, aparece una agrupación constituida por jóvenes de la región que han decidido radicarse en Cali. Pero dicha diferencia no solo se ve representada en la edad y el lugar de residencia, sino también en las características sonoras y en la manera como es concebida la música por cada una de las agrupaciones: para los más jóvenes, la interpretación musical se inscribe dentro de un contexto mercantil y, por lo tanto, competitivo, que les exige adoptar una postura profesionalizante; para los mayores, la cuestión pasa más por el reconocimiento como sujetos políticos a partir de sus tradiciones. De lo anterior se desprende que el *Petronio Álvarez* no responda a una, sino, por lo menos, a dos significaciones distintas: la vitrina comercial y el escenario de visibilización política.

El informe *Diagnóstico del impacto del festival Petronio Álvarez sobre la actividad musical de sus participantes* (Castaño, 2013) aborda la misma cuestión desde una perspectiva antropológica, dando cuenta de la manera como el festival actúa como mediador en el proceso de significación de la música del Pacífico, tanto en los usos como en los circuitos que dichos usos permiten. A partir de un conjunto de entrevistas realizadas a diversos participantes del festival en 2012, Castaño identifica dos vertientes diferenciadas, aunque no del todo excluyentes entre sí, de la manera como los músicos significan su actividad musical: el autor las denomina *profesionalizante* y *folclorista*. La profesionalización del festival es demandada por aquellos músicos cuya expectativa está centrada en la conquista del mercado musical. En oposición, los folcloristas reclaman “la pérdida de autenticidad de las músicas del Pacífico, enfatizando que existe un detrimento de la calidad musical en cuanto la música se aleja de las raíces autóctonas de la región” (pág. 5). Siendo así, para cada vertiente la concepción de *calidad* es entendida

desde un paradigma distinto, lo que conlleva a la concreción de experiencias estéticas completamente disímiles: por un lado, el resultado podría enmarcarse dentro de las coordenadas de la “música popular”, lo que conlleva a adoptar el lenguaje formalizado dentro de la modernidad occidental; por el otro, se trata de la validación de las experiencias más tradicionales, que remiten a la idealización de un pasado autóctono. A pesar de ello, el autor advierte que dicha defensa del folclorismo también suele estar teñida de intereses comerciales, cuando el valor cultural de la autenticidad es “usado como valor agregado que tiene como traducción un valor de uso específico que puede ser cambiado en una relación comercial, quedando atrapado fácilmente (pero no necesariamente) en las dinámicas del mercado” (pág. 12).

Aunque el equipo administrativo del festival ha tenido en cuenta esa frontera entre lo tradicional y lo moderno (entre lo rural y lo urbano) dentro de su normativa, creando categorías diferenciadas dentro del concurso, los músicos comparan entre sí sus propuestas musicales y, a partir de la respuesta del público y del sistema de valores propio, juzgan el desempeño de los demás concursantes. En todo caso, y más allá de las diferencias entre estas dos vertientes musicales, la normativa del festival crea en sí mismo un recorte en las maneras de concebir la música. Así lo confirma el informe *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba* (2008), en el que se señalan algunas transformaciones del material musical, resultado de los cambios que introduce el festival en los modos como se produce, circula y consume la música del sur del Pacífico. Entre dichas transformaciones, algunas de las más relevantes son: la definición de ciertos géneros a partir de los reglamentos del concurso; la delimitación del formato de los conjuntos de marimba, chirimía y violines caucanos; la imposición de un estándar para la duración de las canciones debido a las transmisiones en vivo por televisión; el uso generalizado de marimbas temperadas e instrumentos ajenos a la tradición como bajo, batería y

vientos; la presencia generalizada de improvisaciones de carácter ‘virtuosista’ en la marimba, para acceder al premio a mejor intérprete; la composición de canciones originales (por exigencia del concurso), con líricas que hacen alusión al lugar de origen, al anhelo sincero de paz de la comunidad “pacífica” y a los problemas sociales más directamente sentidos por el público, expuestos a manera de denuncia; la adopción de ciertos usos en los arreglos, como cortes y cambios de tiempo o de métrica que han probado ser efectivos para “prender” al público; el uso de coreografías masivas (con pañuelo) que se adaptan a las posibilidades de movimiento de la gente en una gradería.

El desarraigo de las expresiones culturales de sus contextos originarios y su inserción en circuitos comerciales masivos han conducido a una paulatina transformación de la música, entendida como materialidad auditiva y como acontecimiento cultural. Tanto la música como sus intérpretes han cambiado su estatus dentro de las comunidades, diferenciándose cada vez más del resto del cuerpo social y abandonando algunos espacios donde solían cumplir una función significativa dentro de la cotidianidad. Al no hallarse ya anclados a las dinámicas rurales en sus territorios, y al verse arrastrados a adaptar la música a sonoridades fácilmente digeribles para públicos de toda índole con el fin de aportarle una inteligibilidad cosmopolita que facilite su acceso al mercado, a nuevos usos y formas de entretenimiento, los músicos realizan una traducción que vacía la música de su significación original. Tal como lo señala Sevilla (2008):

Esta escisión entre la música y sus condiciones de surgimiento produce lo que Steven Feld llama “esquizofonía”, es decir, un rompimiento en la cadena de significaciones que le aportan sentido al hecho musical. (pág. 100)

Si bien la música se vacía de sus significaciones originales, el festival resignifica el conjunto de manifestaciones culturales, unificándolas en una comunidad imaginada: la

“identidad del Pacífico” (Sevilla, 2008). Una identidad cuya imagen toma forma a partir de las representaciones que el mismo festival construye. Ese es el tema que aborda María Camila Chávez Mosquera en su trabajo de grado *"¡Sabor, color y alegría en Cali!": Representaciones raciales de la gente negra en el Festival de Música del Pacífico* Petronio Álvarez (2022), partiendo de la premisa de que en el festival:

[...] prevalece una constante tensión y paradoja, debido a que, por un lado, se busca reconocer y celebrar la diferencia cultural del país, y por el otro, se apela y reproducen estereotipos raciales que circulan dentro de la sociedad colombiana, homogenizando y naturalizando a la gente negra. (pág. 18)

En consonancia con las investigaciones anteriormente citadas, Chávez (2022) señala que las políticas que abogan por la multiculturalidad, el reconocimiento de las diferencias y la apropiación de la diversidad, suelen implementar mecanismos inscritos en el macroyecto económico-político neoliberal, cuya condición es que la cultura debe ser "puesta a funcionar" con el fin de producir réditos para la nación. La cultura es simplificada a un conjunto de rasgos que tienen que ver con expresiones y costumbres de las poblaciones minoritarias, como son la música, el baile, el vestido y la gastronomía, invisibilizando las tensiones raciales que subyacen dentro de la cultura nacional. Con el objetivo de corroborar su hipótesis, Chávez analiza un conjunto de videos alojados en la plataforma *YouTube*, logrando identificar múltiples maneras como se reproducen los estereotipos de lo ‘negro’. Las imágenes de cada video, que hacen un especial énfasis en la danza, la interpretación musical y la participación del público afro, los testimonios y las líricas de la música usada para las distintas piezas, resaltan una y otra vez el carácter fiestero y sexual (con una connotación excesiva) de los afrocolombianos. En la última parte de su trabajo, la autora rememora el momento cuando, durante la transmisión en vivo de la

versión virtual del *Petronio 2021*, Alexis Play se lanza a explicar la problemática de los líderes sociales en el Chocó. En ese instante, uno de los moderadores del conversatorio lo interrumpió con voz jocosa, diciendo “volvamos a la alegría”. Esta anécdota respalda una de sus consideraciones finales: las representaciones mediáticas de lo negro se construyen a partir de universos simbólicos concretos, anclados a la Historia, que demarcan un horizonte de posibilidades.

Estereotipos en el marco del multiculturalismo.

En el artículo *Encarnac(c)iones del multiculturalismo en dos festivales afromusicales de Colombia y México* (2018), Mateo Pazos Cárdenas realiza un análisis comparativo entre el Petronio Álvarez y el Festival Internacional Afrocaribeño que se realiza, también anualmente, en Veracruz, México. El autor confirma las ideas generales anteriormente planteadas; pero, en esta ocasión, se introduce el concepto de “encarnación/encarnación”, según el cual el discurso del proyecto multicultural toma carne y se (re)produce en prácticas y representaciones corporales concretas de los sujetos que asisten a estos dos eventos: “es decir, una performatización de los cuerpos de las personas que se ven interpeladas en el tipo de contextos de los festivales afromusicales por los preceptos multiculturales” (Pazos Cárdenas, pág. 95). En el marco de los dos festivales, el autor recoge los testimonios de asistentes mestizos, en los que encuentra las huellas que lo conducen a formular su hipótesis:

Por una parte, los mestizos (...) reconocen que las personas afrodescendientes tienen “el sabor en la sangre”, lo que les permite tener una expresión corporal más libre y relajada que ellos, razón por la cual son mejores en el baile y en otras actividades que implican

el uso del cuerpo —desde el desempeño sexual hasta las actividades de fuerza bruta—. (pág. 97)

Por su lado, los afrodescendientes reconocen los estereotipos con los que su imagen corporal e identitaria es construida por los asistentes mestizos: las posibles maneras de ser-negro quedan restringidas a una simplificación (lo “caliente”, la fogosidad, la fiesta, el exceso, el derroche, el buen desempeño sexual y un talento innato para el baile) que, en muchos casos, es percibida como demanda violenta. Un estereotipo instaurado bajo la hegemonía del Estado-nación blanco-mestizo, similar a la época de la colonia, pero que ya no se expresa en términos despectivos, porque en el contexto de las sociedades capitalistas contemporáneas, el deseo es construido y mediado por las dinámicas de mercantilización y constante fabricación —y consumo—, lo que conlleva a la “hiperexotización” de la cultura “afro”:

Entonces, en la “forma del deseo” del multiculturalismo contemporáneo en Latinoamérica, los sujetos se constituyen de manera diferenciada según su adscripción étnico-racial, determinada por el orden social, productivo y corporal instaurado en nuestras naciones bajo la hegemonía del Estado-nación blanco-mestizo. (pág. 95)

En el recorrido realizado hasta ahora, se puede notar cómo los distintos textos entretejen una relación entre representación, estereotipo y racismo dentro de las coordenadas del régimen sensible contemporáneo; lo que devela un campo de tensiones en el encuentro de las subjetividades entre negros y mestizos. En esa misma dirección, la historiadora Catalina Zapata Cortés propone en su libro *Tejidos mediáticos de lo negro. Hacia una topografía racializada de la nación colombiana* (2018) un análisis de medios, tomando tres casos de estudio particulares, como son el programa de televisión infantil *El Profesor Súper O*, la caricatura *La Negra Nieves*

publicada en el periódico *El País* de Cali, y los artículos de las revistas *Hola!* y *Soho*, mencionados en el contexto del presente trabajo. En palabras de su autora, el libro:

[...] gravita en torno a un conjunto de representaciones que, a pesar de inscribirse dentro de una gramática colonial, eurocéntrica y racial, son asumidas y consumidas en la mayoría de los casos como representaciones “auténticas”, “autóctonas” o reivindicativas, no solo de lo negro, sino, como se observará más adelante, de “nuestra raza”, de “nuestra cultura popular”, de “nuestra hermandad nacional”, etc. (pág. 12)

Zapata Cortés dedica un capítulo a cada uno de los casos, revelando cómo estas producciones mediáticas codifican un conjunto de imágenes sobre lo negro, inscritas dentro de un orden sociorracial de herencia colonial. Para el abordaje de las publicaciones de las revistas *Hola!* y *SoHo*, la autora dedica un exhaustivo análisis de los distintos niveles textuales e incluye un conjunto de reacciones publicadas por usuarios de los foros de opinión digital de distintos medios colombianos. En ellos, la autora identifica un pensamiento racista implícito, tanto en las opiniones que defendían como en las que criticaban los dos artículos. La siguiente cita corresponde a uno de los comentarios elegidos por la autora, que, en su afán de criticar el artículo de la revista *Hola!*, termina evidenciando una postura racista:

A mí me parece que los lambones son los de la revista, qué titular tan rimbombante para la nota. Y sí, tienen razón no había caído en cuenta de las dos negritas al fondo, pero si eso pasa en todo el país, no nos la demos de nada que aquí hay más de uno que es racista. Yo por lo menos no tendría novia negrita pero una cosa es eso y otra humillar a las personas y desconocer su humanidad e igualdad. (pág. 107)

Junto con lo anterior, Zapata Cortés introduce un enfoque de género, que problematiza aún más las representaciones de cada una de las revistas. En su análisis, la autora encuentra en las figuras de *Jezabel* y *Mammy* los arquetipos que sustentan el imaginario que gravita en las dos publicaciones, donde *Jezabel* representa la agresividad sexual asignada a la mujer negra en tiempos de la esclavitud, mientras que *Mammy* encarna la idea de la nodriza amorosa, noble y obediente: dos imágenes que subrayan la estructura de poder eurocéntrico-patriarcal.

Identidades culturales en los márgenes de los estereotipos.

Los textos abordados hasta el momento arrojan pistas sobre las representaciones de la cultura afro en la actualidad colombiana, haciendo un especial énfasis en los imaginarios que emergen en el marco oficial del Petronio Álvarez. Pero, como se señaló desde un inicio, el objetivo del presente trabajo es significar ese otro *acontecimiento* que surgió de manera espontánea en el seno del festival: el remate de Los Reyes. En la búsqueda realizada, además de algunos pocos registros audiovisuales disponibles en YouTube y realizados con teléfonos celulares, no se encontraron antecedentes que aborden este acontecimiento dentro de las coordenadas espacio-temporales y desde la perspectiva aquí planteadas. En la actualidad, “el remate del Petronio” remite a un evento oficial llamado “Arrullo al barrio”, liderado por la cantora tradicional y líder cultural Nidia Góngora y que se lleva a cabo en el oriente de Cali, más específicamente en el barrio Ciudad Córdoba (Alcaldía de Santiago de Cali, 2023); o, también, hace alusión a una oferta de espectáculos, como el *Petronio Power*, que se realizan en establecimientos comerciales privados donde se cobra un valor para poder acceder al espectáculo. Estos eventos se alejan del espíritu que caracterizaba al remate de Los Reyes, puesto que aquellos responden a las lógicas del mercado y las políticas de la administración pública. Es

por ello que, para lograr una aproximación a las posibles significaciones de “la fiesta” en la historia de la cultura afrocolombiana, se ha adoptado una estrategia que permita rastrear las pistas del acontecimiento de manera indirecta.

El libro *Tambores de América para despertar al viejo mundo* (2020) es la compilación de un conjunto de textos escritos en distintos momentos, en los que Manuel Zapata Olivella da cuenta de las experiencias vividas en los viajes que realizó en compañía de su hermana Delia, en busca de músicos, bailarines y tradiciones afrocolombianas a lo largo de las costas Pacífico y Caribe. A manera de diario, el libro combina la descripción etnográfica, la historiografía y la narración literaria. En el capítulo titulado *La marimba africana en las selvas de América*, el autor realiza una descripción detallada de la experiencia estética vivida en una población del Pacífico sur en torno a un conjunto de marimba. Después de detenerse en cada uno de los instrumentos, destacando su genealogía africana a través de la remembranza de los rituales del vudú y el candomblé, Zapata Olivella también da cuenta de las transformaciones que estas prácticas han sufrido con el devenir de los procesos de aculturación. Por ejemplo, con respecto a los tambores, Zapata Olivella afirma que “Los ejecutantes, siempre varones, los manejan con el mismo respeto de los sacerdotes del culto religioso, aunque en Colombia se haya perdido el rito de bautizarlos y bendecirlos” (pág. 136). Y con respecto al baile, el autor recuerda que:

La coreografía de sus bailes parece haber sufrido el mayor influjo de la aculturación española. Se baila en cuadrillas y parejas, remedando la jota, la danza y la contradanza peninsulares. Son el producto de tres siglos y medio de imposición cultural que nunca doblegaron totalmente el espíritu y el ritmo de la raza negra. (pág. 137)

Estas breves líneas dejan entrever una evidente tensión cultural, constituida por dos fuerzas: una de *adhesión* que corresponde al proceso de adaptación de los negros, en este caso

los códigos de la danza, a ciertos cánones de la cultura dominante; y una segunda que se podría denominar de *resistencia*, porque, a pesar de su subordinación, los afros han mantenido prácticas propias de su identidad originaria a través de un saber inscrito en el cuerpo. Llegados a este punto, vale la pena recordar la descripción que hace el general Joaquín Posada de las fiestas religiosas en honor a la Virgen de la Candelaria, patrona de Cartagena, en su libro *Memorias histórico-políticas*, publicado en 1865, en el que se puede identificar una tensión similar, pero, esta vez, desde el punto de vista de los blancos:

Una gran sala de baile, construida para ese solo objeto, se llenaba todas las noches, alternativamente, sin invitación nominal. Era sabido y conocido lo siguiente: baile primero: de señoras, esto es, de blancas puras, llamadas blancas de Castilla. Baile segundo: de pardas, en las que se comprendían las mezclas acaneladas de las razas primitivas. Baile tercero: de negras libres. Pero se entiende que eran los hombres y las mujeres de las respectivas clases, que ocupaban cierta posición social relativa, y que podían vestirse bien, los que concurrían al baile... los blancos, que monopolizan el título de caballeros... tenían por costumbre el privilegio de bailar en los tres bailes; los pardos, en el de su clase y en el de las negras; los negros sólo en el de éstas. (como se citó en Múnera, 2019, pág. 188-190)

Este registro da cuenta de la manera como la sociedad cartagenera de mediados del siglo XIX había incluido a toda la población en la celebración de un culto propio de la cultura dominante, pero diferenciando la participación según la clase, la raza y el género, en donde el escalafón más restringido había sido asignado a los hombres negros. En este caso, la tensión estaría constituida por las fuerzas *inclusión-exclusión*, que hacen eco de la *adhesión-resistencia* de los afrocolombianos. La combinación de los dos pares de fuerzas constituye una compleja

relación dialéctica que servirá de norte para el análisis del siguiente texto: la novela *María* de Jorge Isaacs.

Imaginarios sociales en la ficción histórica del siglo XIX.

María es considerada como la novela fundacional de la tradición literaria colombiana. Escrita por el poeta y político caleño Jorge Ricardo Isaacs Ferrer durante la consolidación de la República colombiana, *María* es popularmente conocida por la historia de amor entre Efraín y María, dos jóvenes de ascendencia europea que viven en la hacienda El Paraíso. Antes de viajar a Bogotá y a Inglaterra para culminar sus estudios de medicina, Efraín formaliza su compromiso matrimonial con María; pero en su ausencia, María cae gravemente enferma, debido a una enfermedad que la aqueja desde temprana edad. Una vez enterado de la noticia, Efraín viaja de regreso a Colombia, descubriendo a su llegada que María ha fallecido. Por los temas que aborda y las características literarias que la componen (el idealismo, la exaltación de la naturaleza, de lo exótico y de la subjetividad emotiva), *María* es considerada como un claro exponente del Romanticismo. Pero, además, algunos teóricos literarios la han clasificado dentro del subgénero de la novela histórica, ya que en la novela se refleja el contexto social, político y cultural colombiano del siglo XIX, incluyendo las costumbres de una de las instituciones heredadas del período colonial, la hacienda, en donde se puede apreciar la comunión entre amos y subalternos.

Para Manuel Zapata Olivella, *María* es la primera novela con temática negra escrita en suelo americano (Herrera Ruiz, 2021, pág. 243). A pesar de la subjetividad blanca que la constituye, en el relato se integran personajes negros y mestizos, a los que se atribuye corporeidad, nombre y, ocasionalmente, voz, dentro de un contexto socioeconómico problemático. Según Herrera Ruiz (2021):

La representación de las prácticas sociales africanas en *María*, si vale decir así, están subordinadas a las relaciones de producción en un contexto en el que aún es moral y políticamente legítimo poseer esclavos, si bien en su elusiva historicidad se adivina que ese esclavismo, como institución social, está entrando en crisis. (pág. 243)

La novela es relatada desde la perspectiva de Efraín, hijo de un terrateniente atrapado entre dos visiones de mundo: el de la colonia y el de la república. Aunque en la hacienda todavía se conservan prácticas de producción esclavistas, el narrador no duda en resaltar las buenas relaciones que tanto él como su padre tienen con sus trabajadores. Estas relaciones, en algunos casos, están atravesadas por una subjetividad sentimental en clave paternalista, que confirma la relación de poder entre las partes. En el artículo *María de Jorge Isaacs como subversión del romanticismo en la Nueva Granada*, Juan Carlos Herrera Ruiz (2021) afirma que “junto a este encuentro de voluntades y deseos, gravita en *María* una advertencia velada en torno al abolicionismo, en el marco de la construcción de nación en la que negros y mulatos son incluidos, pero esta vez como relación dialéctica de amor y de odio” (págs. 243, 244). Esta afirmación respalda el postulado sobre la *inclusión-exclusión* ejercida por la cultura dominante, que es la voz que ostenta el derecho de la narrativa de la novela y de la Historia. Pero en los intersticios de *María* también se pueden rastrear ciertas discontinuidades que proporcionan pistas sobre la subjetividad de los dominados. Como bien señala el mismo Herrera Ruiz (2021):

[...] el trabajo y la subjetividad del esclavo en la visión del amo, junto al bosquejo de relaciones de producción que se ensaya en *María*, son una refracción de la autoconciencia que le es restituida al esclavo, en el marco dialéctico de las relaciones entre señorío y servidumbre, como las entendió Hegel; ello en tanto suponen el encuentro de dos

individualidades en una nueva etapa en la formación de la conciencia histórica del yo y en la búsqueda de la libertad de la autoconciencia. (págs. 244-245)

En el artículo «*Nos damos por convidados*», *la voz de los esclavos en la hacienda «El Paraíso»*, Fuentes Crispín (2006) identifica pasajes de la novela donde la voz narrativa atribuye no solo un nombre a los personajes afrodescendientes, sino también un deseo y una autoconciencia a partir de algunas estrategias subalternas. Como bien lo indica su título, el artículo se centra en el análisis del fragmento en el que el padre de Efraín decide asistir a la fiesta que él ha autorizado para celebrar el matrimonio entre dos esclavos de su hacienda: Bruno⁷ y Remigia. Aunque el matrimonio ya contaba con el beneplácito del amo, quien había ordenado de antemano la disposición de todo lo necesario para la ceremonia y la consumación de la unión en la noche de bodas, el esclavo aprovecha un encuentro, en apariencia casual, para solicitarle permiso para llevar a cabo una fiesta. Bruno hace la solicitud de manera tímida e indirecta, propiciando las condiciones para que la propuesta de la fiesta pareciera surgir de la voz del patriarca. El narrador, Efraín, no duda en describir la felicidad del esclavo cuando escucha la autorización promulgada por su padre. Durante la despedida, Bruno, pregunta a su amo: “¿Y sus mercedes se van antes?”; a lo que Efraín responde: “No, nos damos por convidados”, anunciando así su participación en la fiesta.

En esta primera parte se pueden destacar tres elementos significativos: uno relacionado con la institución matrimonial y dos con la celebración de festividades por parte de los esclavos. Con respecto al primero, cabe redundar en cómo la cultura dominante promueve la adopción de las costumbres propias por parte de los esclavos. En un gesto de *inclusión*, el padre de Efraín

7 El nombre Bruno, derivado del latín *Brunus*, significa "marrón", "oscuro" o "moreno".

realiza un chequeo pormenorizado de las necesidades básicas para la celebración del matrimonio (lo que incluye la noche de bodas). Pero, y aquí aparece el segundo elemento, en ningún caso se considera la celebración de una fiesta como parte del ritual. Es por ello que, como si se tratara de un niño solicitando permiso a su padre, Bruno, el esclavo, se siente obligado a insinuar tímidamente su requerimiento, temiendo de antemano el rechazo a su solicitud. Una vez obtenido el permiso, Bruno aprovecha el júbilo de la situación, y durante la despedida lanza una pregunta formulada de manera ingenua, cuyo objetivo es claro: cerciorarse que sus patrones asistirán al matrimonio, pero no a la fiesta. Ante esta situación, Efraín responde hábilmente, y es allí donde aparece el tercer elemento: la intrusión. No se podrían explicar con certeza las razones que mueven a Efraín para tomar dicha decisión: podría ser la simple curiosidad o un miedo tácito a la rebelión. O quizás las dos. En todo caso, una fiesta es un espacio donde se afianzan los lazos de solidaridad y se dibujan los contornos de una comunidad imaginada. Como bien lo explica Fuentes Crispín (2006), “Este acto marca un corte en el desarrollo de esta fiesta pues el espacio de la construcción de un discurso de los subalternos es roto en el instante en que el amo desea entrar” (pág. 230).

En la siguiente parte de la novela, Efraín narra lo sucedido a su llegada a la fiesta, junto con su padre. Después de describir la manera como se había dispuesto el espacio para la ocasión, junto con su apreciación con respecto a la ejecución de la música, Efraín relata el momento en el que su padre decide bailar con la novia:

Pasada aquella mano, que así llaman los campesinos a cada pieza de baile, tocaron los músicos su más hermoso bambuco, porque Julián les anunció que era para el amo. Remigia, animada por su marido y por el capitán, se resolvió al fin a bailar unos momentos con mi padre; pero entonces no se atrevía a levantar los ojos, y sus

movimientos en la danza eran menos espontáneos. Al cabo de una hora nos retiramos.

(Isaacs, 2000, pág. 16)

En tan breve fragmento saltan a la vista una diversidad de elementos que dan cuenta del encuentro intersubjetivo entre los representantes de la clase dominante y la clase subordinada. Lo primero que llama la atención es el conocimiento que tiene Efraín sobre las maneras de hablar de los que no pertenecen a su clase social. Pero el comentario no solo da cuenta de un saber, sino de un dominio del cual el narrador hace alarde; dominio que pasa de la palabra a la acción, con la solicitud (orden) realizada a través de la mediación de Julián, el capitán de la cuadrilla, de interpretar el “más hermoso bambuco” para el amo. Después, el narrador insinúa la *resistencia* de la novia a bailar con el padre de Efraín, puesto que tiene que ser animada no solo por su esposo, sino también por la autoridad encarnada en Julián. A regañadientes, Remigia baila con su amo, pero dejando entrever su malestar a través de sus gestos. Después de ello, la narración culmina con la partida de Efraín y su padre, de manera tajante; como si la situación anterior hubiera instaurado un corte abrupto en la subjetividad de los que se dieron por convidados a la fiesta. En el artículo de Fuentes Crispín (2006), la autora afirma que:

En palabras de Scott, estaríamos frente a una fiesta con un intruso, un espacio de la subcultura, de la infrapolítica que ha sido violentado. (...) Entonces, del hecho de que el espacio ha sido violentado, proviene la incomodidad de la bailarina y se pone en evidencia que, si el discurso oculto no puede manifestarse, seguramente surgirá el recurso retórico de la resistencia que es el gesto. (pág. 230)

Es así como la novela permite rastrear algunas huellas de la subjetividad de los dominados, quienes hacen del gesto, del cuerpo, el “recurso retórico de la resistencia”. Pero, una vez el narrador abandona la fiesta, para el lector queda vedada la posibilidad de conocer lo que

acontece en el lugar sin la presencia de Efraín y su padre: ¿Los músicos continúan interpretando bambucos o se introducen otros ritmos en la fiesta? ¿Remigia sigue danzando con la misma “gentileza y donaire” que describe Efraín o aparecen otros movimientos que los subordinados saben ocultar a los ojos de sus amos?

La mirada de los subordinados en el siglo XX.

Estrenada en 1966, *La fiesta del mulato* es una obra teatral escrita por la dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández y considerada por la crítica como su pieza mejor lograda. La historia gira en torno al proceso judicial iniciado por las autoridades coloniales de México contra el Mulato, quien decide despilfarrar las ganancias obtenidas del descubrimiento de un rico filón de oro en la realización de una fiesta pública que dura tres semanas y a la que asisten indios, mestizos y representantes de todas las clases oprimidas. En términos legales, la acusación contra el Mulato se centra en la apropiación del rendimiento del filón, ya que la ley de la colonia exigía el tributo de la mayor parte de las ganancias a unos señores anónimos en la ciudad de México. Pero el subtexto de la disputa es de carácter moral, ya que tanto las autoridades civiles como eclesiásticas encuentran en la fiesta un acto de insurrección contra la Madre Patria.

La fiesta del mulato está basada en el testimonio escrito de un monje que viajó a la Nueva España antes de la Independencia. Según su autora: “Yo solamente lo organicé tomando en cuenta el significado histórico y social” (Paso de gato, 36, 2009, pág. 9). Y es ese significado el que se busca develar en las siguientes líneas, con el objetivo de entender las relaciones de poder que atraviesan el evento de la fiesta.

Lo primero que llama la atención de la obra es el detonante del festejo: en su faena cotidiana, el Mulato descubre una veta de oro y, de manera deliberada, decide despilfarrar el tesoro realizando una fiesta pública, a la que asisten todos los desposeídos de la región. Este punto de partida permite, por lo menos, formular algunas preguntas con respecto a la subjetividad del Mulato: ¿Por qué decide despilfarrar su riqueza con otros en vez de quedársela para él? ¿Por qué hace una fiesta pública y no privada? ¿Por qué, en vez de la fiesta, no usa su fortuna para aliviar las necesidades materiales de las personas que asisten, a sabiendas que son pobres y desposeídos? Desde una mirada desprevenida, el personaje podría ser juzgado como un loco. Pero dentro del marco histórico y social que señala la autora, la decisión del protagonista aparece como una afrenta contra el aparato de poder instaurado por los criollos, y pone en crisis el sustrato que soporta el edificio de creencias de la cultura europea. Es por ello que las autoridades deciden entablar un juicio, con el fin de que el castigo sea ejemplarizante para el resto de la población, garantizando con ello el orden liderado por la clase dominante.

Con respecto a la naturaleza misma de la fiesta, la obra marca tres momentos claramente diferenciados, ligados a la transformación de la consciencia del protagonista: al principio se trata de una parodia, donde personajes indígenas, mestizos y mulatos emulan de manera burlesca las costumbres de las élites criollas en su vestuario, comida, música y danza. Una vez el delirio alcanza su cúspide, la fiesta se torna monótona. Los personajes se agrupan en cuatro núcleos: los músicos, que tocan sin parar; los mineros, vestidos como petimetres españoles; las mujeres indias, que muelen maíz y hacen tortillas incesantemente; y el mulato, que está parado solo, añorando la llegada de la Marquesa, una proyección fantasmática del ideal de mujer blanca. Al final de la obra, los personajes de la fiesta se mezclan con aquellos que representan a las autoridades civiles y eclesiásticas criollas, cobijados por la melodía de un ritmo tropical que los

agrupa de manera algo promiscua, mientras el Mulato comprende que su verdadero destino se halla en el amor de su mujer, mestiza y auténticamente americana.

Por último, vale la pena resaltar el diálogo que sostienen el Indio y el Fraile a lo largo de la obra, que es donde se centra el carácter didáctico de la pieza. El Fraile, quien encarna al monje que originalmente dejó registro de los acontecimientos narrados, ocupa un lugar privilegiado en la historia, al ser un personaje que está por fuera de la acción. Escucha el relato del Indio y, junto con él, evalúa los pormenores del evento, desde un punto de vista más amplio y menos comprometido que el de los otros personajes. Al final de la obra, el Fraile logra comprender el deseo del Mulato. En palabras de Nigro (1980), el Fraile:

Ve claramente que dentro del mulato vive todo un continente impaciente por liberarse y que este soñador representa al hombre nuevo, al futuro líder de su pueblo. Sólo él se diferencia de los otros oprimidos por ser alguien que piensa y siente a la misma vez. Vive enteramente, con el alma y el cuerpo, y en él confluyen los más puros deseos y los más nobles ideales de todo hombre. Pero el fraile también reconoce que todavía no es hora para que se realice el sueño del mulato. Habrá que esperarse el alba de un nuevo siglo, y entonces se forjará un mundo en que coexistan pacíficamente gente de todos colores y clases sociales. (pág. 85)

Igual que *María, La fiesta del mulato* permite identificar la subjetividad de los dominados, pero esta vez desde adentro de la fiesta. Al igual que en la novela, dicha subjetividad revela la dialéctica de *adhesión-resistencia*, según la cual los oprimidos adoptan códigos de la clase dominante, pero alterándolos a través del gesto. Y es justamente esa condición la que convierte al cuerpo de los dominados en un territorio simbólico en disputa.

Referencias

Una vez trazadas las coordenadas del acontecimiento (el *remate de los Reyes*), el siguiente reto era encontrar la forma audiovisual que pudiera expresar el conjunto de reflexiones que emergen en torno a este. Como se ha podido observar en las páginas anteriores, los límites del acontecimiento son difusos, tanto en sus coordenadas espacio-temporales específicas, como por los imaginarios que convergen en él y que remiten a sucesos que se remontan a la época de la esclavitud en América, atravesando el largo recorrido histórico de Colombia. ¿Cómo entretejer tiempos tan diversos y hacerlos confluir en el presente del Petronio Álvarez? ¿Cómo comunicar el sentimiento que se expresa en los cuerpos de los músicos y dar imagen a las fuerzas que subyacen en los sonidos y el baile de los participantes al remate? ¿Cómo dar forma a un inconsciente colectivo que se expresa en la fiesta, sin caer de nuevo en la insípida celebración de la multiculturalidad global y los estereotipos raciales?

Santiago: retomando una película inconclusa.

El documental *Santiago* (2006) del director brasileiro João Moreira Salles es un doble retrato: el de Santiago, mayordomo de la casa donde creció el director; y el de su director, quien reflexiona sobre su lugar como sujeto histórico en el marco de este proyecto. Esa segunda línea, la del director, emerge trece años después de rodado el documental, cuando Moreira Salles vuelve a revisar el material original que, hasta entonces, había archivado. En una entrevista para el *Jornal O Globo* (Fonseca, 2007), Moreira Salles afirma:

Este filme necesitó trece años para nacer, para surgir... El tiempo de un filme. Muchas veces uno no sabe bien lo que filmó. Es decir, uno cree que tiene una película, y cuando mira el material de cámara, ese filme es imposible con el registro que uno tiene.

Entonces, la primera responsabilidad de un documentalista es entender la naturaleza del material filmado, y ahí estarán todas las preocupaciones que una película debe tener.

(pág. 2)

Inicialmente, el documental había sido rodado con la intención de dejar testimonio de los últimos vestigios de la mansión donde había nacido y crecido el autor. A raíz de la venta de la propiedad y su desalojo, Moreira Salles intuye la necesidad de rendir un homenaje, en clave nostálgica, a la memoria de una belle époque, que había llegado a su ocaso. Para lograr su objetivo, el director incluye a quien él considera uno de los más valiosos testigos de aquella espléndida vida: Santiago, el mayordomo de su familia. Durante el rodaje, inconforme con la participación poco “auténtica” de Santiago que no lograba llenar sus expectativas, Moreira Salles decide abandonar el proyecto. Pasados trece años, Moreira Salles decide confrontarse de nuevo con el material original, con la frustración de tener archivada una película inconclusa, y descubre, con nuevos ojos, que el problema nunca había sido el personaje, Santiago, sino el lugar que él mismo, como director, había ocupado inocentemente en el registro. Moreira Salles había pasado por alto que la relación entre él y su personaje había estado siempre atravesada por una subordinación implícita, puesto que Moreira Salles era el hijo de los patronos de Santiago. Es así como surge un nuevo vínculo entre autor y personaje, ya no en las coordenadas del mundo histórico, puesto que Santiago ya ha fallecido, sino dentro del nivel filmico. La subjetividad en el documental aparece como el regreso del autor a la película, ocupando un lugar reflexivo que se convierte en parte fundamental del argumento. La voz del autor crea un puente entre dos tiempos: el del rodaje y el del montaje, separados por trece años durante los cuales el director pudo tomar distancia de su objeto y, con ello, deconstruir sus preconociones, revelándose a sí mismo como sujeto histórico en la construcción de un discurso.

Al igual que en *Santiago*, el material de cámara de *El Silencio de las Olas* es asumido como un material de archivo que, mediante el visionado de las imágenes del pasado y su organización en el tiempo presente, posibilita la identificación de marcas que expresan la transformación de la consciencia del documentalista. *El Silencio de las Olas* fue originalmente rodado con el firme propósito de rendir homenaje al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Quince años después, en la sala de edición, las imágenes detonan significaciones que, hasta entonces, habían estado ocultas para el director. El montaje incrementa la sensación de conciencia a través de yuxtaposiciones inesperadas, procedimientos estéticos como el *ostranenie* (extrañamiento de lo familiar y familiarización de lo extraño): lo interdicto, es decir, el proceso de la reflexión del autor al confrontarse con el material filmado es lo que está siendo documentado. Pero, a diferencia de *Santiago*, donde la *meta-subjetividad* del autor, y por lo tanto el ejercicio dialéctico, emerge del encuentro de dos subjetividades previas, siendo una de ellas la del mismo autor en relación con su personaje, el mayordomo de su familia, *El Silencio de las Olas* parte del encuentro del realizador con un acontecimiento, cuya naturaleza desborda las coordenadas espacio-temporales del encuentro mismo.

Obreros saliendo de la fábrica: el eterno retorno de un acontecimiento.

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon es el título del primer filme proyectado en público, en 1895. En una sola secuencia, de aproximadamente 45 segundos, se puede apreciar la salida de las trabajadoras y los trabajadores de la fábrica de productos fotográficos de Lyon, propiedad de los hermanos Louis y Auguste Lumière: una vez se abren las puertas de la fábrica, la muchedumbre emerge de la penumbra y se abalanza apresurada hacia el sol de la calle para luego desaparecer por los bordes del encuadre. Dos espacios y dos tiempos quedan claramente

dibujados: el del trabajo y el del espacio público, entendido en este caso como espacio de tránsito. Pero hay un tercer lugar (un tercer tiempo) que apenas queda sugerido en el *fuera de campo*: ¿adónde se dirigen los trabajadores después de abandonar la fábrica? A partir de esta pregunta, el realizador checo-alemán Harun Farocki construye el ensayo documental *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), película que yuxtapone la película de los hermanos Lumière con múltiples escenas de obreros saliendo de fábricas a lo largo de la historia del cine: desde *Modern Times* de Charles Chaplin hasta *Metrópolis* de Fritz Lang o *Accattone* de Pier Paolo Pasolini, junto con el registro periodístico en video de huelgas obreras, Farocki realiza un ensamblaje que le permite pensar la evolución del trabajo industrial a lo largo del siglo XX.

Al igual que *Arbeiter verlassen die Fabrik*, *El Silencio de las Olas* centra su atención en un acontecimiento que toma cuerpo a través de la confrontación de imágenes organizadas en intervalos; pero a diferencia de la película de Farocki, donde la reflexividad está principalmente mediada por la palabra del director, *El Silencio de las Olas* renuncia al uso de la voz en *off*, con el objetivo de construir un campo interpretativo abierto, en donde la audiencia logre confrontar sus imaginarios con las provocaciones planteadas a través de las yuxtaposiciones de la película. Pero, dada la naturaleza del proyecto, la simple representación de los distintos sucesos que acontecían en el remate de los reyes no bastaba para lograr el objetivo trazado. Para delinear claramente las fronteras del acontecimiento, se hacía necesario introducir un abanico de recursos textuales provenientes de la literatura y la historia, que permitieran crear las resonancias históricas pertinentes para la construcción de sentido del documental. El siguiente referente da cuenta de la introducción de estos elementos.

Re-actualizar la Historia: Kluge, Brecht y Warburg.

En *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* (2008), Alexander Kluge, uno de los más importantes representantes del nuevo cine alemán, reconstruye a lo largo de casi nueve horas de duración el proyecto cinematográfico inacabado de Eisenstein, *El capital* de Karl Marx. Tomando como punto de partida el encuentro que el director soviético sostuvo en 1927 con James Joyce, Kluge construye una máquina de pensamiento (racional y sensorial), inspirada en la teoría del montaje de Eisenstein, donde convergen textualidades musicales, históricas y literarias que se asocian a partir de un montaje de ideas. Alejado de cualquier actitud nostálgica o apocalíptica, Kluge construye un monumental relato alegórico que permite al espectador confrontarse con el espectro contemporáneo de *El Capital*.

En aras del presente trabajo de investigación, se destaca la manera como Kluge se apropia de la teoría del montaje de Eisenstein, en especial aquella que alude al *montaje intelectual*, para dar forma a un ensayo documental, constituido por un amplio archivo filmico y fotográfico del siglo XX, fragmentos de ópera, entrevistas a distintos pensadores (Peter Sloterdijk, Oskar Negt, Hans Magnus Enzensberger, entre otros), ficciones interpretadas y fragmentos de discursos proyectados entre las imágenes. El ensamblaje *desfamiliarizado* de esta polifonía de textos logra no solo informar sobre unos hechos históricos que convergen en el proyecto cinematográfico irrealizado de Eisenstein, sino que también permite actualizar una reflexión político-filosófica que surge de una ardua excavación del pasado.

El proyecto pedagógico de Kluge, que se revela a partir de los dispositivos usados en la película, trae a la memoria el espíritu artístico de Bertolt Brecht quien, a través de juegos de confrontación entre imagen y palabra, dio forma a su *Kriegsfibel* (1977): una colección de fotografías periodísticas de la segunda guerra mundial, acompañadas de breves cuartetos

poéticos de Brecht, que buscan distanciar al espectador de la identificación instintiva para promover la crítica social. Tanto en *Kriegsfibel* como en la película de Kluge, las asociaciones entre imágenes y textos crean un extrañamiento que invitan al espectador a repensar lo ya visto, resignificar lo ya aprehendido, creando rupturas en la continuidad lógica preestablecida. Otro magnífico ejemplo de ello es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg: un libro de imágenes que, a través de setenta y nueve paneles con fotografías de distintas expresiones artísticas dispuestas a manera de *collage*, busca hacer un tipo particular de historia del arte. Para Warburg, el punto de partida de dicho proyecto era enfrentarse al reto de transmitir la iconografía antigua a la cultura europea moderna, «la vuelta a la vida de lo antiguo», como él mismo decía. Y en vez de considerar la clásica metodología de “traducción” de la imagen, a partir de la cual una voz de autoridad explica las pinturas, situándolas en un contexto específico y descifrando los códigos que permiten “descifrarlas”, Warburg se lanzó a explorar un camino ensayístico, pero sirviéndose esta vez exclusivamente de la imagen. El trabajo de Warburg consistió en seleccionar obras de arte de tiempos y culturas heterogéneas, y agrupar sus reproducciones fotográficas a partir de criterios de unidad que, en escasas ocasiones, el autor explicitaba con paratextos muy cortos. El resultado, un viaje discontinuo por la Historia del arte, que permitía poner en diálogo la producción artística de contextos distantes en el espacio y el tiempo, con el propósito de rastrear *Pathosformel*, que, según Agamben (2010), son formaciones o formulaciones de *pathos* inscritas en distintas obras, como “fantasmas” de memoria histórica:

Tómese la *Pathosformel* Ninfa, a la que está dedicada la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne*. La plancha contiene veintiséis fotografías, desde un longobardo del siglo VII hasta el fresco de Ghirlandaio en Santa Maria Novella (...), desde la portadora de agua de Rafael hasta la campesina toscana fotografiada por Warburg en Settignano.

¿Dónde está la ninfa? ¿En cuáles de sus 26 epifanías reside? Se malentiende la lectura del Atlas si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarán. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia.
(pág. 19)

Para Didi-Huberman (2011), el Atlas *Mnemosyne* debe ser entendido como “una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte” (pág. 27), y que haya una fuerte resonancia con el pensamiento del filósofo Ludwig Wittgenstein, contemporáneo de Warburg, para quien lo que no se puede explicar debe ser abordado desde una ‘vista de conjunto’ («*übersicht*»); frente a la sobre determinación de lo real, lo más prudente es poner frente a los ojos varias cosas a la vez, como lo propuso Warburg en su Atlas, dejando que la interpretación surja en la asociación entre imágenes que, más que narrar o explicar, interpelan al espectador. Semejante al proceder del ensayista, Warburg “(...) engrana distintas imágenes de modo que saquen a la luz un pensamiento” (Didi-Huberman, 2011), para dotar de legibilidad a la realidad. Pero dicha legibilidad no es producto de una acción encaminada a un resultado específico, de manera unidireccional. Para Didi-Huberman (2011) la legibilidad emerge de un proceso, a manera de deriva, sin pretender alcanzar un fin determinado. Un deambular en el pensamiento, sin prisa y sin cálculo, que se basa en el montaje: proceso inagotable, siempre perfectible, como la forma del ensayo literario descrita por Adorno (Notas de literatura, 1962).

Las fronteras entre historia y ficción.

En el año 2000 Peter Watkins estrena *La Commune (Paris, 1871)*, un docudrama que recrea la toma transitoria del poder por parte del grupo revolucionario la Comuna de París entre el 18 de marzo y el 28 de mayo de 1871. Lo singular de la película es que, a diferencia de una

ficción convencional, Watkins enmarca el suceso dentro de una transmisión periodística en directo para la televisión. Dicha estrategia de extrañamiento crea una discontinuidad en el relato que permite romper la brecha temporal, actualizando el suceso histórico y resignificándolo dentro las coordenadas sensibles contemporáneas. Inspirado en dicho procedimiento, las puestas en escena de *El silencio de las olas* fueron reinterpretadas a manera de *talk show*, evidenciando la plataforma mediática, cuya naturaleza es sustancial en la construcción de sentido del documental. Al insertar los textos literarios dentro de las coordenadas de un programa de televisión se instaura una discontinuidad que, además de actualizar el evento histórico, desanuda la brecha entre literatura e historia, creando un efecto retroactivo entre ellas y de ellas con los medios masivos de comunicación.

A lo anterior se suma la estrategia del *whitefacing*, una inversión y reapropiación del *blackfacing*, procedimiento que fue utilizado en los inicios del cine norteamericano y que consistía en el uso de maquillaje para oscurecer la piel de los actores blancos y simular una apariencia negra, exagerando los estereotipos raciales (ver Figura 4). Esta intertextualidad permite no solo actualizar un dato histórico que da cuenta de la hegemonía cultural blanca-europea en suelo americano, sino que, además, establece una nueva discontinuidad al reapropiar el gesto del cine americano dentro del marco de la literatura latinoamericana.

Por otro lado, la intención inicial también fue la de crear un vínculo sutil con la película *The Jazz Singer* (ver Figura 5), primer largometraje sonoro que aborda la historia de un joven cantante judío que, en contra de la voluntad de su padre, decide abandonar la tradición familiar para buscar nuevos horizontes en la experiencia cultural moderna. Y la manera que idea para hacerse invisible a los ojos de los propios y abrirse un lugar en el espacio de los otros es disfrazándose de negro. Aunque, en la película, este gesto pretende mostrar la apropiación

cultural como un acto de liberación personal que busca representar simbólicamente la liberación de una cultura entera, Balzer (2024) advierte que:

[...] para hacer este acto emancipatorio, se recurre a un procedimiento que tiene hondas raíces en la historia de la dominación y la esclavitud. El *blackfacing* que Al Jolson practica en *El cantante de Jazz* tiene como antecedentes los *minstrel shows* del siglo XIX. En aquellos espectáculos, salían al escenario cantantes blancos con las caras maquilladas de negro y con los labios pintados reciamente de rojo, representando a unos esclavos joviales y agradecidos, y también un poco estóolidos, pero que en cualquier caso nunca dejaban de cantar. O sea, para complacer a la mayoría social blanca, a la que le gustaba imaginarse así a sus conciudadanos y súbditos negros. (pág. 24)

La pista para crear la relación entre *El Silencio de las Olas* y *The Jazz Singer* es el uso del *whitefacing* en el contexto de una película donde la música cumple un papel primordial para el protagonista. Pero, a diferencia de *The Jazz Singer*, donde la música busca cumplir una función emancipadora, en *El Silencio de las Olas* la música es abordada como una pugna entre el sonido de la marimba, que simboliza la cultura “domesticada” por el poder hegemónico (Zapata Olivella, 2020, págs. 137, 138), y el tambor, que representa la rebelión del grupo dominado culturalmente. En la lucha por restablecer su lugar en la cosmovisión cultural negra, tanto marimba como tambor quedan silenciados en el régimen del espectáculo televisivo, pero encuentran de nuevo su sonoridad compartida en el *acontecimiento* del remate de Los Reyes.

Conceptos fundamentales

“Más difícil es honrar la memoria de los sin nombre que la de los famosos (...). La construcción histórica está consagrada a la memoria de los sin nombre.” (Benjamin, 2008, págs. 91, 92)

Identificando un acontecimiento

El filósofo, sociólogo y crítico cultural esloveno Slavoj Žižek (2018) define un *acontecimiento* como una discontinuidad en el flujo cotidiano del tiempo: un exceso, más que un hecho o suceso empírico, que interrumpe la lógica de lo dado; y que, al no poder reducirse a las coordenadas simbólicas o sociales existentes, no encaja en el marco habitual de comprensión de la realidad. Por lo tanto, el *acontecimiento* no existe plenamente por sí mismo, sino que requiere un acto subjetivo de reconocimiento; necesita que alguien lo asuma como tal, reorganizando la manera de percibir el mundo del observador. De ahí que Žižek afirme que el *acontecimiento* es, en cierto sentido, retroactivo: solo se constituye plenamente después de que se lo nombra e interpreta. En dicho sentido, el *acontecimiento* se presenta como una irrupción que abre la posibilidad de una nueva verdad, entendida no como revelación absoluta, sino como fisura que permite pensar y actuar más allá del orden simbólico dominante: un exceso traumático e impredecible que resiste ser integrado completamente en el orden del sentido, y cuya potencia depende de cómo los sujetos lo asuman y lo sostengan.

Ahora bien, el *acontecimiento*, para ser percibido como tal, debe plantear su propia continuidad: debe configurarse como un sistema cerrado, con su coherencia interna. Pero dicha coherencia responde a un registro temporal fugaz, inasible; similar a los momentos de felicidad que identifica Marc Augé (1998) en los personajes de Stendhal:

La felicidad, para Stendhal, se halla en el instante, pero en el instante compartido, en la compenetración con el ser amado para no pensar en el antes ni en el después (...). Pero en sus aspiraciones de amor y de amistad, [sus personajes] tienen siempre la tentación de arrancar algunos instantes de gracia al tiempo social de la intriga y el cálculo (...) (pág. 92)

El *instante* del amor se presenta aquí como una discontinuidad que se opone al tiempo social del cálculo; una irrupción, una fisura cuya textura, por contraste, hace evidente el orden simbólico dominante mismo. Pero dicha condición instantánea, arrancada del continuo que conecta pasado y futuro desde una perspectiva lógica, la del cálculo, revela la naturaleza fugaz del acontecimiento, que Žižek define como *inestabilidad ontológica*: un carácter “impuro”, en cuanto se haya atravesado por interpretaciones, luchas ideológicas y narrativas que intentan domesticarlo o neutralizarlo.

En 2007, durante una de las jornadas de grabación que realizaba en el remate de los Reyes, un transeúnte se me acercó para preguntarme por qué estaba grabando. En ese momento solo acerté a señalar que mi intención era hacer un documental sobre el festival de música del Pacífico Petronio Álvarez y que quería incluir imágenes de la fiesta que emergía espontáneamente frente al hotel Los Reyes. Ante mi respuesta, mi interlocutor sacó de uno de los bolsillos de su pantalón su celular y con un gesto desafiante, de sutil suficiencia, me explicó que a esas alturas de la noche él ya había publicado en su canal de YouTube varios videos de lo que estaba aconteciendo en ese preciso momento; para cuando yo tuviera el documental listo los videos de su canal habrían alcanzado cientos de vistas. Quedé mudo; no supe qué decirle en ese instante. Ahora entiendo que los dos estábamos parados en el mismo lugar, pero de manera distinta: el pensamiento de mi interlocutor se movía dentro de las coordenadas de la lógica

noticiosa; la “chiva” periodística. Yo, por otro lado, estaba tratando de aprehender un *acontecimiento* que aún no podía nombrar, pero cuya textura lograba intuir.

El espectáculo como marco del acontecimiento

Antes de toparme con el *acontecimiento* al que apunta el presente trabajo de investigación, mi objetivo era el de exaltar el festival de música del Pacífico Petronio Álvarez, plataforma oficial que ha permitido a la colectividad afrodescendiente colombiana hacerse visible en la ciudad de Cali. Cámara en mano, salí tras la búsqueda de la riqueza cultural del Pacífico colombiano, pero, una vez en el escenario, me sentí frustrado al notar que las imágenes que yo hacía no se diferenciaban de aquellas que producía Telepacífico, el canal de televisión regional encargado de la transmisión oficial del certamen. Mi cámara no lograba escapar del protocolo que imponía el espectáculo televisivo: imágenes grabadas a distancia, con teleobjetivos, en donde se podía sentir el disciplinamiento de los cuerpos, aferrados a un escenario pensado para la transmisión en vivo de un espectáculo. Mientras más intentaba resistirme a esos encuadres, estos se hacían más evidentes; a tal punto que cuando, abatido por el fracaso, desistí de mi propósito, las composiciones solo pudieron dar cuenta del andamiaje que sostenía al evento, tomando un carácter aún más rígido; como si la estructura del espectáculo se revelara de manera palpable, haciendo evidente el *simulacro*:

What else does the media dream of if not raising up events by its very presence?

Everyone deplores it, but everyone is secretly fascinated by this eventuality. Such is the logic of simulacra: no longer divine predestination, but the precession of models, which is no less inexorable. And it is for this reason that events no longer have any meaning: not

because they are insignificant in themselves, but because they have been preceded by models with which their own process can only coincide. (Baudrillard, 1984, pág. 21)

La televisión, como cualquier otro medio de comunicación, contiene sus propias reglas de juego. Comolli (2010) lo denominó el lugar ideológico del “aparato base”; lo que significa que todo aparato tecnológico comprende un programa ideológico que se realiza a través de los procedimientos técnicos que le son propios. Las cámaras, al servicio del espectáculo televisivo, devienen ya no en sistema de vigilancia, sino en una forma de manipulación y control del cuerpo y el deseo de los músicos. Debord (1999/2009) bautizó a dicha ideología como la *sociedad del espectáculo*: configuración cultural que toma forma a lo largo del siglo XX, y que consiste en el cambio de estatuto de la realidad, en cuanto que “Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (pág. 8). Las representaciones televisivas responden al criterio del entretenimiento, entendido como un flujo ininterrumpido de imágenes y sonidos que debe apelar a emocionalidades “fuertes”. La amplificación del sonido de las marimbas, los cununos y las voces, bajo la luz centellante de los reflectores de colores, ocultan, por *sobreexposición*, las tensiones históricas de una etnia, que una vez despojada de su condición de mercancía como cuerpo-trabajo en el marco de la esclavitud, pasa a convertirse en otra mercancía como cuerpo-imagen en la sociedad del espectáculo.

For some time now, in the dialectical relation between reality and images (that is, the relation that we wish to believe dialectical, readable from the real to the image and vice versa), the image has taken over and imposed its own immanent, ephemeral logic; an immoral logic without depth, beyond good and evil, beyond truth and falsity; a logic of the extermination of its own referent, a logic of the implosion of meaning in which the message disappears on the horizon of the medium. (Baudrillard, 1984, págs. 21, 22)

Dentro de sus contextos originarios, las performances de la tradición musical del Pacífico colombiano se llevan a cabo dentro de escenarios comunitarios, donde las fronteras que dividen a los músicos de los demás asistentes se desdibujan tanto corporal como auditivamente. La música emerge de manera espontánea y, en una lógica semejante a la del jazz, la improvisación juega un papel central, haciendo que la duración de cada tema esté sujeta a la “conexión” que logran los músicos en cada interpretación. En muchos casos, cuando dicha “conexión” se logra, los temas musicales pueden alcanzar duraciones de hasta 15 minutos, antes de que la experiencia se “deshaga”, a manera de disolvencia, en medio de juegos de palabras y conversaciones indistintas: es decir que la concepción de final no está dibujada dentro de la estructura originaria de la música tradicional, porque ella responde al “[...] lenguaje mágico de los viejos rituales, tan solo conocidos por aquellos iniciados que en el éxtasis de la música y el baile se sienten poseídos por el espíritu de los dioses” (Zapata Olivella, 2020, pág. 136).

Para efectos del festival, un grupo de expertos definió las reglas que permitieran ajustar las características de la música tradicional para un espectáculo televisivo: es así como se especificaron unos parámetros musicales que hicieran justicia a la tradición, como son la métrica y la tímbrica de las distintas expresiones musicales (grupo de marimba, chirimía, violín caucano, etc.), pero adaptados en su duración, estructura y forma de escenificación. La concreción del festival, al sacar las prácticas de sus ámbitos originales, trastoca la naturaleza misma de la tradición musical, disociándola del ritual para convertirla en mercancía. En palabras de Habermas, la patología de la modernidad se debe a un fenómeno de “colonización del universo social”, en cuanto “(...) la racionalización del universo vital posibilita un incremento de la complejidad de los sistemas, que se hipertrofia hasta tal punto que los imperativos sistemáticos desencadenados exceden la capacidad de asimilación del universo vital, que es instrumentalizado

por ellos” (Honneth, 2001, pág. 479). Al convertirse en mercancía, las expresiones culturales se vacían de su sentido original, poniendo en crisis el edificio social que se erigía sobre sus cimientos. Si en el pasado las tradiciones afrocolombianas eran invisibles para el resto de la nación, en la actualidad su difusión mediática las condena a un vaciamiento de sentido que pone en riesgo a las mismas comunidades. Como señala Didi-Huberman (2014):

Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están –fenómeno hoy muy flagrante, intolerablemente triunfante en su equivocidad misma– subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo. (pág. 14)

La textura del remate de los Reyes

Para explicar la relación entre poder, visibilidad y discurso, Rancière (2014) desarrolló el concepto del *reparto de lo sensible*, entendido como “[...] ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas”, en el que “se fija al mismo tiempo un común repartido y ciertas partes exclusivas” (p. 19). Dicho planteamiento resuena con el concepto foucaultiano de *estratos* (Deleuze, 1987), que se refiere a las formaciones históricas que están constituidas por maneras de decir y maneras de ver, por discursividades y evidencias que circulan en los distintos espacios sociales. Por su parte, Rancière concibe dichos *estratos* como sistemas de flujos y recortes de sentido, en el que distintas maneras de decir y de ver conviven, entran en choque y se superponen jerárquicamente dentro de las mismas coordenadas espacio-temporales; un espacio estético y político de encuentros, intercambios y negaciones.

A partir de dicha teoría, se plantean aquí una serie de preguntas cuyo propósito es trazar los bordes del *acontecimiento* cuya textura se había intuido. ¿Por qué a los músicos no les bastaba con su participación en el escenario oficial del festival? ¿De dónde emergía la necesidad de conquistar la calle a pesar de las restricciones impuestas por la organización? ¿Qué era lo singular que acontecía en la precariedad del remate de Los Reyes, que no en el espectáculo del festival? Identificando los rasgos más característicos del remate, se lograron encontrar los siguientes tópicos: en el remate no había propiamente un escenario; el público y los músicos se mezclaban en la calle, sin tarimas o marcadores que separaran a los unos de los otros. Las agrupaciones que se conformaban en el remate resultaban de la combinación espontánea de músicos que, en muchas ocasiones, no se conocían, ya que provenían de distintas regiones del Pacífico colombiano. En la ejecución musical se restituía una característica fundamental de la experiencia tradicional como es la del tiempo de ejecución de cada tema, el cual no era dictado por un protocolo pensado desde la lógica del espectáculo sino a partir de la vivencia de los músicos en cada interpretación. Asimismo, se restituía la experiencia erótica del encuentro, lo que se podía evidenciar en el baile, la ingesta de alcohol, el humor y las líricas de las canciones, que ya no abordaban los temas institucionalizados en el escenario del festival, como son la paz y el conflicto armado en las comunidades negras.

En síntesis, las características del remate aluden a la integración, al encuentro estético y social, donde las jerarquías quedan suspendidas, en contraposición a la lógica espectacular y competitiva que plantea el festival, cuyo resultado es la segmentación en respuesta a un protocolo. Dos experiencias sensibles antagónicas, que conviven la una dentro de la otra.

Las características del remate de Los Reyes traen a la memoria la definición que hace Mijail Bajtín (2003) del *carnaval* en la Edad media y el Renacimiento: un espacio constituido

por un ambiente en el que todas las expresiones orales gozaban de absoluta libertad; un tiempo vivido en el espacio abierto de la plaza pública en el que convivían los participantes y en donde todo estaba permitido. En el carnaval, el humor y la risa cobran importancia y los conflictos de diferencias de clases pierden poder. Además, se violan los cánones impuestos por la sociedad y se satirizan las figuras públicas, la Iglesia y los representantes del poder. En el carnaval se subraya el escándalo y todo lo extravagante. Esta situación permite que se cuestionen las normas y principios que gobiernan en la sociedad y que se consideran respetables. El carnaval logra su cometido a través de la profanación desmitificadora de ese mundo, la destrucción de las normas que lo rigen y construye otro que corre paralelo al oficial. Se trata de un mundo creado que se contrapone al discurso oficial. El carnaval desacraliza la verdad oficial a través de la construcción de un mundo al revés y lo logra mediante la subversión de los valores vigentes en un determinado momento histórico. De esta manera, al equilibrarse las relaciones jerárquicas entre los individuos en la plaza pública, se produce una forma de comportamiento que no se consideraría aceptable en condiciones que se entienden como normales. De allí que, para Bajtín (2003), el carnaval sea el lugar del enmascaramiento:

La máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. (pág. 34)

A pesar de guardar cierta semejanza con el carnaval descrito por Bajtín, el remate de Los Reyes no era un evento que respondía a un acuerdo social oficial: por el contrario, este se llevaba a cabo en contra de la voluntad de la organización del festival, y a pesar de su declarada

prohibición. Es decir que, en este caso, el carnaval quedaba incompleto, puesto que las figuras de poder no se hacían presentes en el acontecimiento.

De lo anterior se puede deducir que detrás de los acuerdos sociales sobre los que se sustenta el festival y que garantizan su cohesión, se ocultan otras fuerzas que quedan proscritas en dicho acuerdo. O, expresado de otra manera, las fuerzas que emergen en el remate son aquellas que quedan a la sombra de las prohibiciones que garantizan la cohesión del festival. Para Bataille, la experiencia de la sociedad occidental está caracterizada por:

(...) una confrontación incesante y a la vez una unión indestructible entre el placer y el deber, entre el juego y el trabajo, entre la prohibición y la transgresión. En términos más amplios, entre la sensualidad y la racionalidad. (Silva Rodríguez, 2009, pág. 17)

Retomando dicha lógica, el festival puede entenderse como una apuesta cuya expectativa es alcanzar satisfacciones comunes; pero cuando dichas expectativas se reducen al campo de lo productivo, los ímpetus corporales quedan limitados. Las normas y valores racionales subordinan a los individuos para garantizar un orden y una presunta homogeneidad social a favor de la productividad: cálculo, planificación y control de la vida. Todo lo que rebasa dicho horizonte es señalado por la prohibición. Lo ocioso, lo improductivo y lo inútil es marginado.

Si el mundo que Bataille llama profano – el de la producción, la vida práctica y ordinaria – tomó históricamente ventaja sobre el mundo sagrado – el de la experiencia religiosa, estética, del arte, de la sensualidad y la comunión –, contra este ordenamiento de la experiencia se expone un pensamiento desligado de la productividad y de la preocupación por el futuro como ejes exclusivos de la vida. (Silva Rodríguez, 2009, pág. 20)

Si el bien es aquello que garantiza la conservación y el crecimiento de una estructura social, el mal, para Bataille, es la manifestación del exceso que tiene origen en el deseo y que se expresa en el impulso que excede los límites. Transgredir es desbordar transitoriamente las normas, es acceder momentáneamente a lo prohibido. O como bien lo señala Foucault (como se citó en Silva Rodríguez, 2009), “La transgresión franquea y no cesa de traspasar una línea que detrás de ella pronto se cierra en una ola de poca memoria retrocediendo así nuevamente hasta el horizonte de lo infranqueable”.

Estas ideas resuenan con el planteamiento del antropólogo y filósofo argentino Rodolfo Kusch, quien, desde una perspectiva poscolonial latinoamericana, opone la cultura de la modernidad europea, basada en el cálculo, a la cultura “telúrica” de las sociedades amerindias (y, por extensión, se podrían incluir las afroamericanas), para quienes el arraigo a la tierra constituye el núcleo de su cosmovisión. Y es en esta escisión, representada con los verbos *ser* y *estar*, que Kusch encuentra una explicación al permanente conflicto cultural que se vive entre los de arriba y los de abajo en el continente americano. “El mundo del *ser*, representado por las élites europeizadas, siempre ha querido negar la verdad telúrica [*estar*] de América, teniéndola por bárbara, hedionda e inauténtica” (Castro-Gómez, Crítica de la razón latinoamericana, 2011, pág. 74).

Esta escisión da cuenta de una configuración particular del *reparto de lo sensible* en el caso latinoamericano, en donde, desde la perspectiva de los *estratos*, se puede identificar una infantilización del grupo humano que responde a la cosmovisión telúrica. A la luz de la teoría crítica, la experiencia del remate de Los Reyes podría ser concebida como una esfera política en respuesta a dicho paternalismo eurocéntrico; un espacio donde el grupo de músicos y asistentes construye de manera autónoma un sistema simbólico que restituye su identidad por fuera de los

recortes producidos por la racionalidad instrumental del festival. Para Honneth (2001), en la praxis cotidiana:

(...) los sujetos socializados generan y desarrollan creativamente y de forma comunicativa orientaciones de acción comunes. Sólo considerando esta esfera comunicativa de la praxis social cotidiana hubiera podido descubrir Horkheimer que la reproducción de la sociedad nunca tiene lugar bajo la forma ciega del cumplimiento de imperativos funcionales, sino solo por medio de la integración de normas de acción específicas de los grupos. (pág. 458)

Para el caso latinoamericano, dichas “normas de acción específicas” podrían ser interpretadas desde la perspectiva propuesta por Álvarez Junco (1994) y que él ha denominado como *democracias litúrgicas*: una tradición política que se refiere a la incorporación de los sectores marginados no como ciudadanos, sino como un pueblo que ha tenido que construir sus propias redes por las que circulan lealtades, recursos económicos e identidades políticas, en respuesta al desigual reparto de derechos en la sociedad. Pero dichas redes no solo responden al imperativo de la subsistencia, sino que se constituyen como espacios de emancipación; de autodeterminación (Gómez, 2014).

Citando a Bataille, Didi-Huberman afirma que la verdadera tarea de un humanismo íntegro sería la de “escapar -aunque sea un momento- a la ternura que el Estado prodiga a “su” cultura, ternura paternalista en que justamente se requiere que las imágenes, en situación de libertad condicional o vigilada, sean calmas” (pág. 98). Para escapar a esa ternura, Bataille propone “una inversión de los valores[...], un movimiento violento traducido en la coherencia calma del lenguaje” (pág. 98). Según el mismo Bataille, una subversión. En términos de Deleuze y Guattari (2004), una *máquina de guerra*: un espacio extraoficial, que se desliza por fuera de los

márgenes instaurados por el *aparato*, representado en este caso por el festival. Una *máquina* que aparece como compensación, con las reglas de juego invertidas; y que abre un espacio de negociación que permite equilibrar las cargas que demanda el *aparato*.

Entre el devenir histórico y los fenómenos que emergen específicamente en el festival, se pueden rastrear flujos y contraflujos, recortes y reconfiguraciones que permiten hacer visibles las tensiones propias de una construcción identitaria. El festival de música del Pacífico Petronio Álvarez y el remate de Los Reyes representan las dos caras de una misma cultura política: una, que se vale de los espacios oficiales dominados por las élites blancas para enviar un mensaje a través de sus expresiones musicales y que, a su vez, crea otros espacios periféricos donde se liberan lo grotesco y lo cómico como expresiones de resistencia contra el poder hegemónico, contra el estereotipo impuesto por las dinámicas del mercado. Porque, como bien señala Didi-Huberman (2014), “Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (pág. 14).

Pensamiento ensayístico y documental

Bataille, Rancière, Bajtín, Foucault y Kusch, cada uno a su manera y partiendo de lugares distintos, han coincidido en señalar cómo el pensamiento moderno ha estado gobernado por el raciocinio instrumental, dejando por fuera las experiencias sensoriales y no productivas de lo humano. En esa misma dirección, pero apuntando al núcleo mismo de la episteme, Adorno (1962) desarrolla un método que pone en crisis la tradición científica misma, retando las maneras de mirar, apropiarse, entender y dar cuenta de las cosas, incluyendo la elección de los objetos que la tradición ha considerado dignos de ser estudiados.

En el marco de la dialéctica negativa, el programa que se propone Adorno con el ensayo es el de desestabilizar el estrecho marco que había servido de sustento a la ciencia en la era moderna: el método cartesiano. En el *Discurso del método*, Descartes funda los pilares del pensamiento científico a partir de cuatro reglas que resumen el proyecto del materialismo ilustrado: aceptar solo lo claro y distinto, sin admitir nada dudoso (evidencia); dividir los problemas complejos en sus partes más simples (análisis); reconstruir el conocimiento de lo simple a lo complejo de forma ordenada (síntesis); asegurar la completa validez del proceso a partir de revisiones exhaustivas (comprobación). Para Adorno, dicho método contiene el germen de la cosificación del mundo (lo *performatado*) a favor de las relaciones de producción; asunto que corre a la par con la desmitologización del universo humano (epifanía) y la pérdida de la trascendencia, cuyo fin último es la felicidad. Para Adorno, el método cartesiano incurre en un error fundamental que empaña todo el pensamiento: obliga a las cosas a responder a la lógica misma impuesta por el método:

Los ideales de limpieza y pureza comunes a una filosofía orientada a valores de eternidad, a una ciencia internamente organizada a prueba de corrosión y golpes y a un arte intuitivo desprovisto de conceptos, son ideales que llevan visible la huella de un orden represivo. (Adorno, *El ensayo como forma*, 1962, pág. 17)

En el campo social, dicho sesgo puede ser homologable a lo que Stuart Hall denomina ideología, entendida como “[...]las imágenes, conceptos y premisas que proporcionan el marco mediante el cual representamos, interpretamos, entendemos y “le damos sentido” a algún aspecto de la existencia social” (Hall, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 2010); es decir, su *representación oficial*. Frente a dichos marcos preestablecidos, Adorno aboga por ocuparse de lo opaco de sus objetos, sin reducirlos a otra cosa (Adorno, *El ensayo como*

forma, 1962, pág. 35), considerando al objeto como finito, incompleto, discontinuo y respetando la complejidad de la cosa sin obligarla a desagregarse en elementos simples que fuerzan a la cosa a negar sus contradicciones a favor de la consolidación de una idea coherente. Respetar la complejidad significa para Adorno contener las contradicciones que habitan las cosas, abandonando cualquier pretensión totalizadora:

El ensayo tiene en cuenta la conciencia de "no identidad", aun sin expresarla siquiera; es radical en el "no radicalismo", en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario. (Adorno, El ensayo como forma, 1962, pág. 19)

En contraposición a la idea de lo eterno, Adorno defiende la idea de lo singular, lo cambiante, lo efímero del objeto, a sabiendas que las distintas capas implícitas en él están anclados a nociones culturales, a una mirada situada en un momento histórico que resuena con la gran Historia. Disolviendo la oposición naturaleza-cultura dentro de la experiencia humana, Adorno sitúa el pensamiento dentro de coordenadas espacio-temporales específicas, dentro de las cuales emerge el sujeto pensante que penetra el espíritu de las cosas, haciendo emerger en ellas el sentido de la cultura misma y sus contradicciones, en contraposición a los discursos totalizantes que pretenden mantener un control basado en órdenes jerárquicos. En el campo social, dicha pretensión de orden deviene en la construcción de discursos que someten a las culturas a una valoración que jerarquiza las relaciones entre ellas. En palabras de Didi-Huberman (2014):

Si los pueblos están expuestos a desaparecer, es también porque se han constituido discursos para que, aunque ya no veamos nada, podamos aún creer que todo nos sigue siendo accesible, todo permanece visible y, como suele decirse, "bajo control". (pág. 16)

El control instaurado en el pensamiento científico moderno termina por encarnarse en la cultura con la revolución industrial; porque, como bien señala Simondon (2017), “[...] el gesto técnico mayor es un acto de cultura en el verdadero sentido del término: modifica el medio de vida de las especies vivientes iniciando un proceso evolutivo” (pág. 309). La técnica transforma el paisaje, las prácticas culturales e instaura un régimen sensible que dictamina las maneras de ver, hablar y, por lo tanto, de entender el mundo. Dicho espíritu de la época inspira a Adorno a revisar las coordenadas del pensamiento heredadas de la Ilustración y actualizadas a la luz de dicha revolución. Sin negar la teoría, pero con una definitiva actitud de vigilante sospecha contra la ortodoxia, Adorno subraya la importancia de la experiencia encarnada en la relación con cada objeto, que no es otra cosa que la relación que emerge entre lo que es visto y quien mira: “El ensayo retrocede espantado ante la violencia del dogma de que el resultado de la abstracción, el concepto atemporal e invariable, reclama dignidad ontológica en vez del individuo subyacente y aferrado por él” (Adorno, *El ensayo como forma*, 1962, pág. 20). El pensamiento surge así de la relación sujeto-objeto, de la experiencia vivida por un individuo situado dentro de unas coordenadas espacio-temporales, pero que a su vez es atravesado por la Historia. Para Adorno (1962) “El ensayo está determinado por la unidad de su objeto, junto con la de la teoría y la experiencia encarnadas en ese objeto” (pág. 28). Dicha consideración resuena con el pensamiento de Agamben (2011), cuando afirma que:

La contemporaneidad se inscribe, en efecto, en el presente, signándolo sobre todo como arcaico, y sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las signatures de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo a la arché, es decir, al origen. Pero el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en este, como el embrión

continúa actuando en los tejidos del organismo maduro, y el niño, en la vida psíquica del adulto. (pág. 26)

Es así como se establece una relación dialéctica entre presente y pasado, no desde una perspectiva continua, causal, sino a partir de resonancias que construyen un pensamiento donde lo temporal y lo atemporal logran entablar un diálogo. Así lo declara Adorno cuando afirma que “La actualidad del ensayo es la actualidad de lo anacrónico” (Adorno, *El ensayo como forma*, 1962, pág. 35). O cuando Agamben afirma que la contemporaneidad “es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo” (Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo?*, 2011, págs. 18, 19).

Dicho ejercicio de desfase de la actualidad, permite a Adorno crear una distancia, un extrañamiento frente a la cosa, esforzándose por no quedar atrapado en las redes del pensamiento de su tiempo. Es por ello que Adorno (1962) afirma que: “El ensayo es lo que fue desde el principio: la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología” (pág. 30).

En ese mismo sentido, Agamben (2011) advierte que “Sólo puede llamarse contemporáneo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad” (pág. 22). Oscuridad que, para ser considerada, no exige ser iluminada sino, por el contrario, tomada en su estado puro:

[...] percibir esa oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad sino que implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no

es, sin embargo, separable de esas luces. (Agamben, ¿Qué es lo contemporáneo?, 2011, pág. 22)

Solo así, en dicha relación dialéctica entre luces y sombras, se hace posible la revelación del espíritu de la época, que es esa luz que empaña al mundo con una coherencia aparente. Una verdadera lucha por romper las cadenas ideológicas que aprisionan los múltiples sentidos en una cultura.

La *discontinuidad* es lo que posibilita a Adorno liberar a la experiencia de las ataduras del discurso, procedimiento que rompe el lazo deductivo o inductivo entre concepto y ente, a favor de “[...] conexiones horizontales entre los elementos, conexiones para las cuales no tiene sitio la lógica discursiva” (Adorno, 1962, pág. 34). Es por ello que Adorno rescata las transiciones de la retórica, ya que ellas “[...] rechazan la derivación directa en beneficio de conexiones horizontales entre los elementos” (pág. 34), encontrando su unidad final “[...] a través de las rupturas, no intentando taparlas” (pág. 27). Desde la perspectiva de Agamben (2011), dicha discontinuidad está íntimamente relacionada con la manera de concebir el tiempo:

Aquel que puede decir "mi tiempo" divide el tiempo, inscribe en él una cesura y una discontinuidad; y, sin embargo, justamente a través de esa cesura, esa interpolación del presente en la homogeneidad inerte del tiempo lineal, el contemporáneo instala una relación especial entre los tiempos. (pág. 28)

Agamben apela a las asociaciones discontinuas entre distintas temporalidades: rimas, ecos, reverberaciones que posibilitan rastrear, aunque sea de manera frágil, sin síntesis, las huellas que configuran el espíritu de una época. Espíritu que, como bien señala Adorno (1962),

no corresponde al discurso (totalizante), ya que este siempre instauro un punto de vista que sesga la mirada:

Cuando se reprocha al ensayo falta de punto de vista y relativismo, porque no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, se está de nuevo en presencia de esa noción de la verdad como cosa "lista y a punto". (pág. 30)

Al carecer de punto de vista definido, al moverse entre asociaciones horizontales discontinuas a través del uso de transiciones retóricas, al salvaguardar a la experiencia de todo concepto preconcebido, al rechazar una mirada totalizante del ente, el ensayo se erige como un instrumento crítico-gnoseológico en sí mismo (Adorno, El ensayo como forma, 1962, pág. 27). Incluyendo a la forma, y no solo al contenido, como parte sustancial de su naturaleza, el ensayo se constituye en la forma que piensa. El ensayo, al ser lenguaje, hace consciencia del lenguaje; si el lenguaje es performativo y situado, el ensayo no elude “el elemento irritante y peligroso de las cosas que vive en los conceptos” (Adorno, El ensayo como forma, 1962, pág. 23). En otras palabras, el ensayo asume en su seno el problema de la *representación*, alertando en su forma la manera como los signos construyen realidades:

In language, we use signs and symbols - whether they are sounds, written words, electronically produced images, musical notes, even objects - to stand for or represent to other people our concepts, ideas and feelings. Language is one of the 'media' through which thoughts, ideas and feelings are represented in a culture. Representation through language is therefore central to the processes by which meaning is produced. (Hall, 1997, pág. 1)

Pareciera evidente, pero la mayoría de las veces olvidamos que las palabras no son las cosas. Como lo señala Adorno (1962) “La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado” (pág. 29). Pero si dicha distinción se hace problemática en el ensayo escrito, en el caso del documental, textualidad en la que palabras e imágenes se mezclan, la cuestión se hace aún más intrincada.

Desde la aparición de la fotografía, la imagen mecánica ha sido tomada como prueba irrestricta de la realidad, olvidando que las imágenes, a pesar de su realismo, siguen siendo producciones humanas mediadas por una técnica y, ante todo, dominadas por discursos. En palabras de Mitchell (2009):

La relación imagen-texto en el cine y el teatro no es una simple cuestión técnica, sino que funciona como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación. (pág. 85)

No existe nada potencialmente más problemático que las imágenes derivadas de la técnica fotográfica. Su naturaleza mimética les ha conferido el poder de documento probatorio de lo Real, generando, por defecto, un efecto de *sobreexposición* que nos hace olvidar la inexorable relación que éstas entablan con las palabras y, por lo tanto, con la construcción de sentido. Y dicha relación resulta problemática cuando palabras e imágenes están preñadas de discursos o ideologías que enmarcan su significación:

(...) cuando las imágenes convocan “naturalmente” a las palabras que deben acompañarlas, o bien cuando las palabras convocan “espontáneamente” imágenes que les

correspondan, podemos decir que estas últimas -como aquellas mismas- han quedado reducidas a una nadería de mínimo valor: a estereotipos. (Didi-Huberman, 2014, pág. 16)

Y es justamente sobre este asunto que apunta Nichols, cuando identifica uno de los modos de representación del documental, que él denomina *reflexivo*, y cuya característica es, justamente, la de abordar los problemas que plantea la representación del mundo histórico, invitando al espectador a entender el documental por lo que siempre ha sido: una representación. Para Nichols (2001), lo reflexivo en el documental puede ser entendido tanto desde una perspectiva formal como política:

From a formal perspective, reflexivity draws our attention to our assumptions and expectations about documentary form itself. From a political perspective, reflexivity points toward our assumptions and expectations about the world around us. Both perspectives rely on techniques that jar us, that achieve something akin to what Bertolt Brecht described as “alienation effects,” or what the Russian formalists termed *ostranenie*, or “making strange.” (pág. 128)

Tanto los objetivos como las técnicas señaladas por Nichols para el documental reflexivo resuenan con el programa que Adorno propone para el ensayo: apelar a estrategias que provoquen la discontinuidad, tal y como lo hicieron Brecht o Aby Warburg, para revelar la tensión entre el sistema de dominación y la utopía del individuo, buscando la verdad en la resistencia a las estructuras de poder y en la valoración de lo no-idéntico; o, como señala Mitchell (2009), para mirar sin dejar por fuera el marco de la representación:

[...] supongamos que pensamos en la representación no ya como un campo o red de relaciones homogéneo, gobernado por un solo principio, sino como un terreno

multidimensional y heterogéneo, un collage o una colcha de retales compuesto a lo largo del tiempo a partir de varios fragmentos. Supongamos además que esta colcha hubiera sido rota, doblada, arrugada, cubierta de manchas accidentales, huellas de los cuerpos a los que ha cubierto. Puede que este modelo nos ayude a comprender varias cosas sobre la representación. Haría materialmente visible la estructura de la representación como una huella de la temporalidad y el intercambio, los fragmentos como recuerdos, como “presentes” re-presentados en el proceso continuo de reunir, de coser y romper. Puede que nos ayude a entender el porqué de las “arrugas” y las diferencias en la representación, por qué une a la política, la economía, la semiótica y la estética, por qué sus transiciones harapientas e improvisadas entre códigos y convenciones, entre medios y géneros, entre canales sensoriales y experiencias imaginadas son constitutivas de su totalidad. (pág. 361)

El procedimiento aplicado para restituir el *acontecimiento* del presente trabajo ha sido la *discontinuidad*: asociando imágenes y palabras que provienen de la historia, la literatura, la televisión y el cine se ha buscado concretar el deseo de Benjamin de hacer del arte una fuente de conocimiento teórico, que, desde el punto de vista de una filosofía de la Historia, puede hacer un diagnóstico de la época. Y, como bien señala Nancy (2001), en los intervalos que emergen entre imágenes se “revela” una historia que “... ya no depende primeramente de la cuestión del tiempo, sino de la cuestión de la comunidad o del ser-en-común, cuestión que no es la de la sucesión ni la de la causalidad” (pág. 177).

Pieza audiovisual

Para visualizar el documental *El Silencio de las Olas*, acceder a través del vínculo y escribir la contraseña:

Vínculo: <https://vimeo.com/1126049526?share=copy>

Contraseña: Silencio_2025

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. En T. W. Adorno, *Notas de literatura* (págs. 11-36). Barcelona: Ediciones Ariel.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En G. Agamben, *Desnudez* (págs. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Alcaldía de Santiago de Cali. (19 de Agosto de 2023). *‘Arrullo en el Barrio’, una conexión directa con el corazón del Pacífico en Cali*. Obtenido de Sitio Web de la Alcaldía de Santiago de Cali: <https://www.cali.gov.co/infraestructura/publicaciones/177745/arrullo-en-el-barrio-una-conexion-directa-con-el-corazon-del-pacifico-en-cali/#:~:text=Como%20un%20espacio%20de%20encuentro%20para%20la,y%20festejar%20las%20expresiones%20culturales%20del%20lito>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (21 de Mayo de 2013). *Cali, segunda ciudad con mayor población afrodescendiente en el país: A. Alcaldía de Santiago de Cali*. Obtenido de A. Sitio Web de Alcaldía de Santiago de Cali: <https://www.cali.gov.co>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (11 de Mayo de 2004). *Festival Petronio Álvarez: A. Alcaldía de Santiago de Cali*. Obtenido de A. Sitio Web de la Alcaldía de Santiago de Cali: <https://www.cali.gov.co>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (30 de Marzo de 2022). *RESOLUCION REGLAMENTA EL FESTIVAL DE MÚSICA ...*. Obtenido de Alcaldía de Santiago de Cali: <https://www.cali.gov.co/loader.php?lServicio=Tools2&lTipo=descargas&lFuncion=descargar&idFile=63249>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (15 de Marzo de 2022). *Teatro Municipal al Aire Libre los Cristales: A. Alcaldía de Santiago de Cali*. Obtenido de A. Sitio Web de la Alcaldía de Santiago de Cali: <https://www.cali.gov.co>
- Álvarez Junco, J. (1994). El populismo como problema. En J. Álvarez Junco, & R. González Leandri, *El Populismo en España y América*. Madrid: Catriel.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Balzer, J. (2024). *Ética de la apropiación cultural*. Barcelona: Herder Editorial.
- Baudrillard, J. (1984). *The evil demon of images*. Waterloo: The Power Institute of Fine Arts.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, D.F.: Editorial Itaca.
- Brecht, B. (1977). *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag.

- Bruyneel, S., Urréa Giraldo, F., Barbary, O., & Ramírez, H. F. (1999). *Afrocolombianos en el área metropolitana de Cali: estudios sociodemográficos*. Cali: CIDSE, Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica.
- Castañó Quintero, J. F. (2013). *Diagnóstico del impacto del festival Petronio Álvarez sobre la actividad musical de sus participantes*. Cali: Proyecto de Industrias Culturales de Cali.
- Castro-Gómez, S. (2011). *Crítica de la razón latinoamericana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Instituto Pensar: COLCIENCIAS.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)/Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA). (2020). *"Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social en América Latina: retos para la inclusión", Documentos de Proyectos*. Santiago: Naciones Unidas.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Cromos. (5 de Diciembre de 2011). *Polémica por fotografía del "Beverly Hills caleño": Cromos*. Obtenido de www.elespectador.com/cromos: <https://www.elespectador.com/cromos/famosos/polemica-por-fotografia-del-beverly-hills-caleno-4/>
- Chávez Mosquera, M. C. (2022). *"¡Sabor, color y alegría en Cali!": Representaciones raciales de la gente negra en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez*. Popayán: Repositorio Universidad del Cauca. Obtenido de Re: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://repositorio.unicauca.edu.co:8080/bitstream/handle/123456789/4986/Sabor%2C%20color%20y%20alegr%C3%ADa%20en%20Cali.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Debord, G. (1999/2009). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, ISSN 1886-340X*(16), 24-28.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Elórtegui Gómez, C. D. (2014). Cultura Política Latinoamericana: entre los rasgos del pasado y las expectativas comunicacionales del presente. *Opción*, 69-87.
- Farocki, H. (Dirección). (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Película].
- Fonseca, R. (24 de Agosto de 2007). Santiago, uma terra estrangeira, entrevista com João Moreira Salles. *Jornal O Globo, Segundo caderno*, págs. 1-2.

- Fuentes Crispín, N. (Enero-Junio de 2006). «Nos damos por convidados», las voz de los esclavos en la hacienda «El Paraíso». *Tabula Rasa*(4), 217-240. Obtenido de www.revistatabularasa.org/numero04/: <https://www.revistatabularasa.org/numero04/nos-damos-por-convidados-la-voz-de-los-esclavos-en-la-haciendael-paraíso/>
- Gómez, E. (20 de Enero de 2014). Cultura Política Latinoamericana; entre los rasgos del pasado y las expectativas comunicacionales del presente. *Opción*, 30(73), 69-87.
- Hall, S. (1997). Introduction. En S. (. Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices* (págs. 1-11). Londres: SAGE Publications Ltd; The Open University.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envió editores.
- Hernández, L. J. (2012). La fiesta del mulato. En J. Cordones-Cook, & M. M. Jaramillo, *Del palenque a la escena: antología crítica de teatro afrolatinoamericano* (págs. 473-516). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Herrera Ruiz, J. C. (2021). María de Jorge Isaacs como subversión del romanticismo en la Nueva Granada. *Romanica Olomucensia*, 241-257.
- Honneth, A. (2001). Teoría Crítica. En A. Giddens, & J. Turner, *La teoría social, hoy*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Isaacs, J. (2000). *María*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Kluge, A. (Dirección). (2008). *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* [Película].
- Moreira Salles, J. (Dirección). (2006). *Santiago* [Película].
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Múnera, A. (2019). *Fronteras imaginadas*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nigro, K. F. (1980). La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández. *Latin American theatre review*, 81-86.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rodríguez, P. (2020). Aspectos del comercio y la vida de los esclavos. Popayán 1780-1850. *Boletín De Antropología*, 11-26.
- Osorio, A., & Lozano, S. (Dirección). (2003). *Viaje de tambora* [Película].
- Paso de gato, 36. (2009). Luisa Josefina Hernández: homenaje en su 80 aniversario. *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, 9.
- Pazos Cárdenas, M. (2018). Encarnac(c)iones del multiculturalismo en dos festivales afromusicales de Colombia y México. *Desacatos* 57, 84-101.

- Proimágenes Colombia. (15-22 de Abril de 2016). *Películas colombianas: Proimágenes Colombia*.
Obtenido de Sitio Web de Proimágenes Colombia:
https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1896
- Santamaría León, D. A. (28 de Septiembre de 2022). *Científicos destacan la ignorancia de la mujer que comparó a Francia Márquez con un simio*. Obtenido de infobae.com:
<https://www.infobae.com/america/colombia/2022/09/28/cientificos-destacan-la-ignorancia-de-la-mujer-que-comparo-a-francia-marquez-con-un-simio/>
- Sevilla, M. (. (15 de Diciembre de 2008). *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*.
Obtenido de Musicas del Rio: https://musicasdelrio.com/wp-content/uploads/2021/12/Birenbaum-et.al_.2008Componente-investigativo-del-Plan-Ruta-de-la-Marimba-Santiago-de-Cali-.pdf
- Silva Rodríguez, M. (Enero, junio de 2009). La seducción del mal en Georges Bataille. *Revista Universidad de Medellín*, 44(87), 15-27.
- Simondon, G. (2017). *Sobre la técnica (1953-1983)*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- SoHo. (11 de Marzo de 2012). *mujeres-negras-elogio-de-la-mujer-negra-por-el-fotografo-pablo-garcia*.
Obtenido de soho.co: <https://www.soho.co/mujeres-negras-elogio-de-la-mujer-negra-por-el-fotografo-pablo-garcia/26041/>
- Tusa Jumbo, F., Briceño Castillo, J., & Tusa Jumbo, E. (2016). Trasmisión histórica de estereotipos en el sensacionalismo de élite. Estudio de caso: ‘Las Mujeres más poderosas del Valle del Cauca, Colombia’. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 675-687.
- Urrea-Giraldo, F., & Botero, W. F. (2020). *El festival de música del Pacífico Petronio Álvarez como una forma de tejido territorial*. Cali: Comisión Económica para América Latina y el Caribe - CEPAL.
- Zapata Cortés, C. (2018). *Tejidos mediáticos de lo negro. Hacia una topografía racializada de la nación colombiana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Zapata Olivella, M. (2020). *Tambores de América para despertar al viejo mundo*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana, Sello Editorial Javeriano.
- Žižek, S. (2018). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso España, S.L.

Anexos

Figura 1

Las mujeres más poderosas del Valle del Cauca (Colombia), en la formidable mansión hollywoodiense de Sonia Zarzur, en el Beverly Hills de Cali



Nota. Adaptado de *Las mujeres más poderosas del Valle del Cauca* [Fotografía], por revista Hola, 2011, Fundación Gabo

(https://fundaciongabo.org/sites/default/files/styles/700xredimension/public/imagenportada/2016-12/3344.jpg?itok=uWnaV_Nr)

Figura 2

Elogio de la mujer negra



Nota. Adaptado de *Elogio de la mujer negra* [Fotografía], por revista SoHo, 2012, Soho (<https://www.soho.co/resizer/v2/M37UOISLTNENRD2CZMYJVUSKRI.jpg>)

Figura 3

Científicos destacan la ignorancia de la mujer que comparó a Francia Márquez con un simio



Nota. Adaptado de Científicos destacan la ignorancia de la mujer que comparó a Francia Márquez con un simio [Fotografía], por Infobae, 2022, Infobae

(<https://www.infobae.com/america/colombia/2022/09/28/cientificos-destacan-la-ignorancia-de-la-mujer-que-comparo-a-francia-marquez-con-un-simio/>)

Figura 4

Hooded Klansmen catch former plantation hand Gus in a scene from “The Birth of a Nation.”



Nota. Adaptado de 'The Birth of a Nation': the most racist movie ever made [Fotografia], por The Washington Post, 2015, The Washington Post

(<https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2015/03/03/the-birth-of-a-nation/>)

Figura 5

The Jazz Singer opens in 1927



Nota. Adaptado de Blackface 'Jazz Singer' still influencing modern cinema 90 years after release

[Fotografia], por UIG via Getty Images, 2017, abc News

(<https://abcnews.go.com/Entertainment/blackface-jazz-singer-influencing-modern-cinema-90-years/story?id=50236333>)